



7

# GÊNEROS: da teoria literária às inovações na televisão

Jussara Peixoto Maia



Jornalista, mestre e doutoranda em Comunicação e Cultura  
Contemporâneas (UFBA), professora da Faculdade Social da  
Bahia

**Resumo** Este artigo considera a abordagem teórica das contribuições de estudos realizados no âmbito da literatura e da sociologia na formulação de uma teoria dos gêneros, numa dimensão discursiva e textual, e sua apropriação para a análise de programas televisivos, na perspectiva dos estudos culturais. A percepção dos gêneros como "horizontes de expectativas" da recepção e "modelos de escritura" para a produção, como uma mediação e a identificação da sua relação com as condições históricas e culturais do cenário social do seu surgimento apontam a produtividade da noção de gênero como uma chave metodológica capaz de orientar as análises de produções jornalísticas televisivas. Para avançar até o nível textual dos programas telejornalísticos, utilizamos partimos da teoria da mídia e de estudos empíricos de pesquisadores culturalista para investigar como, nos textos, os gêneros constroem e interpelam seus leitores a assumirem posições-de-sujeito, assumindo, portanto, um endereçamento através do estilo assumido, um modo particular de se relacionar com a recepção.

**Palavras-chave** gêneros, modo de endereçamento, telejornalismo

**Abstract** This article considers the theoretical contributions of studies in literature and sociology in the formulation of a theory of genres, a textual and discursive dimension, and its appropriation for the analysis of television programs in cultural studies. The perception of gender as "horizons of expectations" and reception "model deed" for production, such as mediation and identification of its relationship with the historical and cultural conditions of the social scene of its birth point to the productivity of the concept of gender as a key methodology that can guide the analysis of television news productions. To advance to the level of textual programs telejornalísticos, using part of media theory and empirical research to investigate how culturalist, texts, genres, build and challenge your readers to assume positions of-subject, is thus of a addressing through style assumed a particular way of relating to the reception.

**Keywords** genres, addressing mode, TV journalism

1

No presente trabalho, texto refere-se ao conceito semiótico que considera que "num processo de comunicação, um texto nada mais é que a expansão da virtualidade de um sistema de signos" (ECCO, 1984, p. 4) que reúne enunciados organizados para comunicar. Não há aqui a exigência quanto à sua natureza lingüística ou verbal, considerando-se textos um romance, um filme, uma conversa, matérias jornalísticas em impresso, no rádio ou na televisão. (cf. GOMES, 2000, p. 155)

2

No presente trabalho, texto refere-se ao conceito semiótico que considera que "num processo de comunicação, um texto nada mais é que a expansão da virtualidade de um sistema de signos" (ECCO, 1984, p. 4) que reúne enunciados organizados para comunicar. Não há aqui a exigência quanto à sua natureza lingüística ou verbal, considerando-se textos um romance, um filme, uma conversa, matérias jornalísticas em impresso, no rádio ou na televisão. (cf. GOMES, 2000, p. 155)

Longe de ser uma investigação ultrapassada para tempos modernos, marcados pela fusão e mesclas de elementos diversos em um mesmo texto<sup>1</sup>, a observação da origem dos gêneros através das contribuições resultantes da teoria dos gêneros literários é bastante produtiva pela remissão aos atos da fala, base mais elementar do processo de expressão comunicativa. A partir de um esforço teórico para chegar ao referencial inicial, Tzvetan Todorov (1980) define os gêneros literários como "classes de textos", dentro de uma concepção real do texto enunciado, enquanto discurso, cuja interpretação resulta da frase que é enunciada e da própria enunciação que envolve o locutor, o alocutário ao qual ele se dirige e um contexto<sup>2</sup> da enunciação, em um tempo e lugar específicos e numa cadeia de discursos anteriores e posteriores.

A natureza discursiva dos gêneros introduz na reflexão a relação destes com a esfera da realidade objetiva da sociedade que, a partir dos elementos culturais e históricos, produz seus gêneros, como resultado da repetição de determinadas propriedades dos textos que são percebidas e tornam-se referência para o processo individual de produção e de leitura. Este caráter discursivo não está, desta maneira, restrito à literatura, mas pode ser extensivo ao processo comunicativo no qual é imprescindível a utilização de propriedades específicas que possam ser, em alguma medida, reconhecíveis para a produção e para a leitura dos textos para que permitam a produção de sentido. O autor considera que o "gênero, literário ou não, nada mais é do que essa codificação de propriedades discursivas" (TODOROV, 1980, p. 48).

As propriedades discursivas dos textos são classificadas com base na terminologia do semiótico Charles Morris (apud TODOROV, 1980, pp.48-49) em aspecto semântico, aspecto sintático, pragmática e a inclusão, por Todorov, do aspecto verbal para referir-se à materialidade dos signos. É a partir das diferenças entre estes níveis do discurso que novos gêneros são criados:

É porque os gêneros existem como instituição, que funcionam como "horizontes de expectativa" para os leitores, como "modelos de escritura" para os autores. Estão aí, com efeito, as duas vertentes da existência histórica dos gêneros (ou, se preferirmos, do discurso meta-discursivo que torna os gêneros como objeto). Por um lado, os autores escrevem em função do (o que não quer dizer: de acordo com o) sistema genérico existente [...]. Por outro lado, os leitores lêem em função do sistema genérico que conhecem [...]. (TODOROV, 1980, p.49)

Voltado para a discussão da problemática e da definição acerca dos incontáveis modos de utilização da língua, na forma de enunciados orais e escritos, Mikhail Bakhtin destaca a necessidade teórica de definir o enunciado levando em conta a distinção entre o que chamou de gênero do discurso primário (simples), a exemplo da réplica do diálogo cotidiano e a carta; e o gênero do discurso secundário (complexo), o romance, o teatro e o discurso ideológico, que contém o primeiro. A

partir da definição dos gêneros do discurso como "tipos relativamente estáveis de enunciado" (BAKHTIN, 1992, p.279), o autor chama a atenção para o fato de que qualquer enunciado considerado isoladamente é individual e problematiza a questão da distinção entre o que, no caso na língua, é de uso corrente e o que é relativo ao indivíduo.

O estilo é indissociavelmente vinculado a unidades temáticas determinadas e, o que é particularmente importante, a unidades composicionais: tipo de estruturação e de conclusão de um todo, tipo de relação entre o locutor e os outros parceiros da comunicação verbal (relação com o ouvinte, ou com o leitor, com o interlocutor, com o discurso do outro, etc.). (BAKHTIN, 1992, p.284)

### HERANÇA LINGUÍSTICA

Desde a persistência dos referenciais da forma neoclássica das classificações mais complexas do pensamento grego, baseada em Aristóteles, até os movimentos libertários que buscaram abstrair os textos de qualquer filiação e alçá-los à condição de produtos da genialidade individual, os gêneros são marcados pelo cenário social e histórico das discussões teóricas. No âmbito da teoria literária, Raymond Williams (1979) volta-se para a observação desta relação, entre as transformações sofridas pela teoria dos gêneros e o processo material social. A defesa de um padrão da literatura clássica estabelecido através de regras que tinham como referência as obras da Antiguidade é identificada com o período feudal e pós-feudal, enquanto as teorias de valorização da criatividade de um gênio inovador acompanharam o impulso liberalista de expansão da sociedade burguesa.

Mas, apesar do movimento da teoria literária burguesa, de rompimento com as regras prescritas pelas categorias clássicas do épico, do lírico e do drama, na prática, segundo Williams, os gêneros mobilizavam de forma nova, numa reação crítica, os mesmos elementos prescritivos. O poder de jogar por terra a rigidez da teoria clássica dos gêneros é resultado, de forma mais decisiva, da impressionante multiplicação de novos tipos de obras que não se mantinham nas classificações, nem se limitavam às 'regras', decorrente da defesa de uma estrutura social mais liberal, da teoria social burguesa.

Numa trajetória marcada pelos extremos, o rigor da classificação da teoria clássica dos gêneros deu lugar a uma concepção marcada pelo empirismo e pelo relativismo que se voltou para as diferenças práticas na produção e para identificação de pontos de referência dentro de uma vasta produção. Na busca de um ponto de encontro destes olhares, Raymond Williams aponta como bases para uma teoria social, adequada à natureza dinâmica dos gêneros, o reconhecimento de aspectos relativos ao caráter e à continuidade de um gênero. No primeiro caso, implica reconhecer a existência de relações sociais e históricas entre as formas literárias e a sociedade onde estas nasceram e são praticadas e, também,

identificar a continuidade de formas literárias que permanecem através e além de sociedades e períodos com os quais têm essas ligações sociais e históricas.

No âmbito dessa discussão que posiciona as obras no seu contexto histórico cultural, histórico e social e na relação com formas literárias anteriores, Williams ilumina a questão dos gêneros, a partir da identificação de níveis de organização que estão em permanente diálogo com o espaço social, cultural e histórico das obras, tornando, portanto, impossível estabelecer uma definição definitiva, estável. Preocupado com a concepção de uma teoria marxista capaz de dar conta do que chamou de processo material social, o autor identifica três componentes básicos na definição do gênero: posição, modo de composição formal e assunto adequado. Posição, aqui, é a posição do autor, enquanto posição social, que inscreve a obra em um tipo particular de apresentação, interpretada, tradicionalmente, pelas três categorias, narrativa, dramática e lírica, mas que são apenas formas gerais e distintas de composição e discurso que ganham uma variação social e histórica em função da cultura e do período. Ainda mais variável, o modo formal de composição é relativo ao tipo específico de escrita, enquanto o assunto adequado remete ao conteúdo social, cultural e histórico real do gênero.

*O gênero, sob esse ângulo, não é um tipo ideal nem uma ordem tradicional nem uma série de regras técnicas. É na combinação prática e variável e até mesmo na fusão daquilo que constitui, abstratamente, diferentes níveis do processo material social, que o gênero tal como o conhecemos, se transforma num novo tipo de evidência constitutiva. (WILLIAMS, 1979, p. 184).*

Os três elementos auxiliam a aproximação dos gêneros literários para analisá-los dentro do seu espaço social que serve para posicionar socialmente, de modo simultâneo, autor e leitor, numa forma que é atualizada histórica e culturalmente, de modo contínuo, com a manutenção de determinadas características que permitem que sejam percebidos como estratégias de comunicação. A consciência da vinculação estreita dos gêneros com este contexto cultural, social e histórico é fundamental para compreender o modo como eles se configuram e, com o passar do tempo, vão introduzindo inovações que modificam um ou mais dos seus componentes. A profundidade e a extensão dessas transformações é que vão determinar se é, apenas, uma renovação ou serão criados novos gêneros. Gênero notícia

Os três componentes dos gêneros, indicados por Williams (1979), fazem parte do percurso de investigação realizado pelo sociólogo Klaus Bruhn Jensen (1986) para posicionar a notícia como um gênero do discurso. A partir da percepção dos estudos midiáticos como um campo interdisciplinar, em decorrência dos diversos estágios e funções envolvidos nos meios de comunicação de massa, o autor destaca a necessidade de fundamentos teóricos e metodológicos que possam dar conta da



compreensão dos meios de comunicação de massa. O estudo parte da assunção que a informação nos media é, ao mesmo tempo, produzida e produto de um sistema de significados que tomam a forma de códigos culturais modelados em várias instituições sociais. (c.f. JENSEN, 1986, p. 17).

Conhecer como os telespectadores processam e usam o gênero notícia televisiva, reconhecido como a principal fonte de informação da atualidade, foi a motivação central do autor que se lançou à análise empírica da recepção de diferentes tipos de noticiários de emissoras americanas públicas e comerciais, um estudo crítico do processo e receptivo nos Estados Unidos. O projeto resultou da preocupação com o abandono da instância da audiência por parte dos modelos lingüísticos que se voltam para uma realidade social específica, da esfera do próprio discurso noticioso. Os dados colhidos junto aos telespectadores, através de entrevistas focais, foram incluídos na pesquisa e a investigação foi ampliada para analisar a própria notícia como uma forma social particular de conhecimento, como um gênero discursivo, levando em conta suas funções e desenvolvimento histórico em uma estrutura social e individual. O formato textual do gênero foi explorado para identificar os modelos e formas culturais que funcionam como marcas de reconhecimento para a produção de sentido pelo receptor.

Definida como uma instituição que opera dentro do modelo de esfera pública, a notícia é analisada como produto de uma teia de pressões econômicas, burocráticas e normativas, resultado da influência de forças econômicas do mercado e dos interesses políticos, traduzidos, entre outros, na legislação que regula a atividade do jornalista. É uma observação bastante distinta do auto-retrato produzido a partir dos paradigmas de neutralidade e objetividade da notícia que se posiciona não como uma construção, mas uma expressão da 'realidade'.

Para reivindicar a posição da notícia como um gênero, Jensen se atém à identificação dos três elementos enumerados por Williams. A posição do autor refere-se ao componente do gênero que ao reproduzir uma realidade socialmente situada, o faz a partir de uma perspectiva específica que posiciona, ao mesmo tempo, o produtor e o leitor do texto, o endereçador e o endereçado de uma situação comunicativa. No caso da notícia, o gênero já estabelece a posição do jornalista como o observador independente que faz um recorte de fatos sociais e opiniões e, simultaneamente, do receptor que deve considerar a informação como verdadeira, atual e politicamente importante. A posição do autor diz respeito à notícia, também, como uma forma de conhecimento que é validado pela divulgação e por seus desdobramentos sociais, ao contrário do discurso da ciência que necessita da sistematização gradual de fatos para que estes produzam conhecimento, admitido como tal pelos pares.

Observado na relação entre endereçador e endereçado, o estabele-

cimento desta posição está relacionado, ainda, com o segundo componente do gênero, o assunto apropriado ou adequado, neste caso, à notícia. Os meios de comunicação de massa exploram a reprodução da relação entre a situação comunicativa da notícia e o contato face-a-face, a partir de modelos comunicativos como o paradigma de Lasswell e as categorias da linguagem de Jakobson (1960 apud JENSEN, 1986, p. 53). Os modelos são utilizados para conduzir, de modo padronizado, a atenção do telespectador para o conteúdo, o seu assunto, que deve trazer uma novidade, o sentido de acesso rápido, imediato à informação que é tratada como atual. O assunto deve atender aos chamados critérios de noticiabilidade, requisitos que devem ser observados para que uma informação possa ser reconhecida pela produção e pela audiência como importante, para que seja admitida nas duas instâncias como notícia. Aqui, mais uma vez, o ambiente cultural e histórico é situado na definição sobre quais os assuntos que são apropriados para tornarem-se notícia, o que "em geral, o critério tende a reproduzir a imagem da sociedade que emana do modelo de esfera pública: uma separação da vida social dentro das esferas e uma forte ênfase no papel regulador das representações políticas" (tradução nossa)<sup>3</sup> (JENSEN, 1986, p.55).

Os modos de composição formal da composição do gênero, em Williams (1979), são definidos por Jensen (1986) como estrutura da notícia, analisada como a seqüência total do programa, o texto da notícia e o que chamou de elementos textuais. Dentro do programa de notícias, cada texto noticioso é reconhecível, individualmente, como uma parte ligada à estrutura total que deve ser capaz de produzir uma variedade de apelos para atender à lógica econômica que precisa de uma audiência heterogênea. Internamente, a narrativa da notícia possui um elevado grau de regularidade, fiel ao modelo do lead sumário e da pirâmide invertida, sistematização da formatação do texto noticioso que impõe a tradução da informação completa de forma sucinta e numa seqüência hierárquica que começa dos dados mais importantes até os complementares<sup>4</sup>.

Através da descrição do mundo como uma sucessão lógica e natural de uma série de elementos, a notícia reivindica para si o estatuto de expressão da realidade e, desta forma, tenta burlar o seu papel mediador, esconder sua condição de discurso socialmente construído. A afirmação e divulgação das rotinas profissionais e o uso de recursos audiovisuais servem aos jornalistas como argumentos para o esforço na busca de validação do discurso da notícia como produto autêntico da 'realidade'. No texto, a linguagem é configurada de modo a valorizar aspectos como a objetividade, considerada como a possibilidade de verificação dos dados; a imparcialidade, traduzida pela redução das faces de um conflito à apresentação, sempre, de duas vozes envolvidas; e o alcance da cobertura, que recorre aos atores da esfera pública, representantes políticos e especialistas, para evidenciar o valor e a importância do recorte que a

3

"In general, the criteria tend to reproduce that image of society which emanates from the public-sphere model: a separation of social life into spheres and a strong emphasis on the regulating role of political representatives" (JENSEN, 1986, p. 55)

4

"Os fatos principais são expostos no primeiro parágrafo - lead -, oferecendo um resumo. O lead pode ser definido como o parágrafo sintético, vivo, leve com o que se inicia a notícia, na tentativa de prender a atenção do leitor" (ERBOLATO, 2002, p. 67)

notícia fez da realidade. Por fim, Jensen introduz o nível subtextual que é percebido nos elementos dramáticos, capazes de produzir poderosos significados de endereçamento para a audiência. (c.f. JENSEN, 1986, p. 61).

A afirmação da condição da notícia como gênero discursivo, a partir da investigação realizada por Jensen com noticiários de televisão, auxilia a passagem, neste trabalho, para a esfera da análise de programas jornalísticos televisivos como gêneros textuais que se apropriam de modos específicos dos elementos contextuais relativos ao discurso da notícia numa realidade social, cultural e historicamente situada. Os gêneros textuais transformam a realidade social do discurso da notícia em objetos que ganham as formas particulares de programas variados.

Enquanto segue sendo difícil especificar a forma com que os diferentes sistemas de conhecimento se complementam uns aos outros no centro das investigações interdisciplinares sobre a comunicação, o gênero pode servir de intercâmbio cultural entre os estudos discursivos e os desenhos de investigação sociocientíficos. Por um lado, o gênero tem sido, durante muito tempo, chave no estudo da comunicação com representação, expressão e ritual, com ênfase na forma textual; por outro lado, os gêneros, em especial seu sistema de estudo, provocam e estruturam a transferência, os usos e o impacto da comunicação nos contextos da ação social. (JENSEN, 1993, p. 49).

Observado como resultante da realidade social mais ampla, o gênero textual oferece uma porta de entrada para a análise da relação entre os vários níveis de estruturação social e dos discursos que ali convergem como referências para a produção e para a leitura. No caso da televisão, pela natureza do próprio meio, é necessário expandir o conceito de intertextualidade que envolve a relação entre a configuração dos veículos de comunicação de massa, impressos e visuais, a partir de parcerias institucionais e financeiras e das ligações entre os próprios gêneros (c.f. JENSEN, 1993, p. 51), agregando a esta noção o relacionamento dos gêneros televisivos no fluxo televisivo, numa situação comunicativa real de audiência. Ainda que não seja foco do presente trabalho a observação da programação da emissora de televisão, a percepção de que os gêneros colocam-se, ao mesmo tempo, como um "modelos de escritura" na relação com "horizontes de expectativa", em meio a outras mediações, serve para orientar uma aproximação cuidadosa de um objeto de análise que se inscreve na intrincada e complexa rede de comunicação tecida pela conformação do fluxo televisivo.

#### A MEDIAÇÃO DO GÊNERO

Este trabalho de análise de programas jornalísticos televisivos acompanha a inspiração de Jesús Martín-Barbero que considera e posiciona o gênero como uma porta de passagem para estudar os textos televisivos. Os objetos de investigação são posicionados na relação direta com



5

Barbero destaca a diferenciação das lógicas dos usos da corrente dos "usos e gratificações" na qual a comunicação era analisada como circulação de mensagens com efeitos e reações para situar o processo comunicativo no campo da cultura.

6

"Há mensagens que servem fundamentalmente para prolongar ou interromper a comunicação, para verificar se o canal funciona ("Alô está me ouvindo?"), para atrair a atenção do interlocutor ou confirmar sua atenção continuada" (JAKOBSON, 1999, p. 126)

7

A utilização do termo palimpsesto pelo autor traz a ênfase na remissão à repetição de mecanismos e procedimentos, em alguma medida, reconhecíveis, mas imprecisos, que estão presentes na identificação dos gêneros. Segundo o dicionário Aurélio, palimpsesto é "manuscrito sob cujo texto se descobre (em alguns casos a olho desarmado, mas na maioria das vezes recorrendo a técnicas especiais, a princípio por processo químico, que arruinava o material, e depois por meio da fotografia, com o emprego de raios infravermelhos, raios ultravioleta ou luz fluorescente) a escrita ou escritas anteriores".

as construções que os delimitam e conferem sua materialidade social e a expressividade cultural da televisão. A percepção trazida pelos Estudos Culturais Latino-Americanos insere contribuições da sociologia da audiência na configuração dos textos televisivos que não devem ser desprezadas para clarificar um estudo do processo comunicativo voltado para apreensão do processo de leitura e interpretação de um texto. É a reivindicação de uma circunstância histórica e cultural real, na qual se estabelece esta relação que não está restrita à dicotomia texto-leitor, mas extrapola para as condições que influenciam os dois elementos do processo, traduzidas no texto.

Buscando evitar uma análise dissociada das lógicas de produção e da recepção, o autor define as mediações como pontos de convergência, capazes de superar a separação instrumental dos dois aspectos intrincados na prática do processo comunicativo. A partir da preocupação em torno de uma proposta integradora, os três lugares de mediação sugeridos pelo autor, cotidianidade familiar, temporalidade social e competência cultural, são apresentados e explicados exatamente como ponto de encontro das lógicas de produção e da recepção, capazes, portanto, de oferecer uma chave metodológica nas investigações sobre produtos dos mass media televisivos. Definido como uma "estratégia de comunicabilidade", uma "negociação", o gênero põe em relação o sistema de produção, em sua estrutura e dinâmica, e a recepção com seus usos<sup>5</sup>, a partir do texto televisivo produzido e identificado em uma inscrição genérica. Resultantes das interfaces entre produção e recepção, as mediações são explicadas sem perder de vista a obra como eixo e produto dessas relações.

A cotidianidade familiar reivindica a inserção da família no discurso televisivo como espaço de relações estreitas e de proximidade através da simulação do contato e da retórica do direto. O primeiro dispositivo é representado pelo animador ou apresentador que expressam a predominância verbal na televisão e atuam como interlocutores, recorrem ao tom coloquial e à simulação do diálogo para interpelar a família, com a exploração da função fática da mensagem<sup>6</sup>. A retórica do direto destaca mecanismos construídos no espaço da televisão para acentuar a proximidade e a magia de ver que resultam de uma montagem funcional da estrutura televisiva, sustentada como se fosse uma 'gravação ao vivo', real ou simulada, de modo a conformar um sentido de imediato que aproxima personagens e acontecimentos e, ao mesmo tempo, organiza as imagens para tornar a narrativa mais econômica, simples e clara.

A temporalidade social da televisão, a segunda mediação, é um tempo repetitivo, constituído de fragmentos, que organiza a programação na forma da rentabilidade e do palimpsesto<sup>7</sup>. Há uma construção de ritual e de rotina que envolve, também, o cruzamento de gêneros e tempos diversos ao situar o texto televisivo em uma família de textos que se multiplicam e se remetem uns aos outros, em diferentes horários do dia

e da semana, numa seqüência horária que vincula o programa ao que vem antes e depois ou, ainda, ao que ocupa aquele horário nos outros dias da semana. Esta marcação temporal possibilita uma percepção de reconhecimento, de familiaridade, pelo telespectador, que é responsável por parte do prazer da fruição (SARLO, 1983 apud BARBERO, 1987, p. 296) e estimula a formação dos hábitos de audiência.

A competência cultural é a capacidade do receptor de identificar a inscrição de produtos televisivos em gêneros específicos, dispensando o conhecimento acerca do seu processo de produção. A partir da tipologia das culturas, elaborada por Iuri M. Lotman (1972 apud BARBERO, 1987, 298), o autor observa entre as características da cultura massiva a identificação com uma cultura textualizada, na qual um texto remete a outro texto e não à gramática de sua produção. Desta forma, em meio a esta rede de interdiscursos reivindicada pelo autor como parte do cenário cultural onde é estabelecida a leitura do gênero, o público não necessita de informações sobre como é produzido o texto televisivo para compreendê-lo, valendo-se do reconhecimento de marcas de outros textos para a compreensão dos programas televisivos.

O texto televisivo inscrito no gênero é resultante, em parte, da configuração das condições de produção que deixam marcas no formato e, do outro lado, também, da interpretação e da transformação que a indústria televisiva faz do comportamento do público e do modo deste lidar com o programa. Numa rede intrincada que objetiva a construção de sentido, os gêneros operam com as mediações da cotidianidade familiar, da temporalidade social e da competência cultural, mas são, também, eles mesmos, uma mediação. É como mediação entre o sistema produtivo e as lógicas dos usos que os gêneros influenciam na configuração dos formatos que são culturalmente reconhecidos pela audiência. Nesta posição e na perspectiva das mediações, os gêneros não são identificados apenas pelas propriedades dos textos, pela presença de determinadas estruturas ou de combinações específicas, mas pela convocação que faz ao receptor acerca de uma determinada competência comunicativa, operando, dessa forma, como uma estratégia de comunicabilidade.

*Momentos de uma negociação [grifo do autor], os gêneros não são abordáveis em termos de semântica ou sintaxe: exigem a construção de uma pragmática [grifo do autor], que pode dar conta de como opera seu reconhecimento numa comunidade cultural. Assim mesmo, o texto do gênero num estoque de sentido que apresenta uma organização mais complexa do que molecular, e que, portanto, não é analisável seguindo uma lista de presenças, mas buscando-se a arquitetura que vincula os diferentes conteúdos semânticos das diversas matérias significantes. Um gênero funciona constituindo um "mundo" no qual cada elemento não tem valências fixas. (BARBERO, 1987, p. 302).*

Observado e analisado como uma mediação, um gênero televisivo atua em meio às mediações que integram a própria relação entre televisão e audiência para estabelecer a articulação entre texto e teles-

8

CHANDLER, Daniel (1997): "An Introduction to Genre Theory". University of Wales Aberystwyth. Disponível em: <<http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre.html>>. Acesso em: 9 set. de 2003.

9

Tradução nossa para "A sign... addresses somebody" (PEIRCE, 1931 apud CHANDLER, 1997, p.6)

8

CHANDLER, Daniel (1997): "An Introduction to Genre Theory". University of Wales Aberystwyth. Disponível em: <<http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre.html>>. Acesso em: 9 set. de 2003.

10

CHANDLER, Daniel (1997): "Modes of Address". University of Wales Aberystwyth <<http://www.aber.ac.uk/media/Documents/548/sem08b.html>>. Acesso em 9 set. de 2003.

11

"The ways in which relations between addresser and addressee are constructed in a text. In order to communicate, a producer of any text must make assumptions about an intended audience: reflections of such assumptions may be discerned in the text"

pectador, traduzindo uma marca de comunicabilidade que é o objeto da atenção que demanda no campo das pesquisas em comunicação. O processo comunicativo se desenrola envolvido na atuação simultânea das outras mediações, de cotidianidade familiar, temporalidade social e competência cultural, que perpassam tanto a produção como a recepção e são expressas nos gêneros, nos textos, ou melhor, através deles. A dinâmica da televisão, em meio às transformações culturais, históricas e sociais, atua através dos gêneros para convocar uma negociação contínua, orientando ajustes entre os modelos e as expectativas, de modo que possa permitir uma troca comunicativa.

## DO GÊNERO AO MODO DE ENDEREÇAMENTO

A definição do gênero, sua função e desdobramentos na relação texto e leitor suscitam discussões nas várias áreas envolvidas no estudo da complexidade do processo comunicativo. Ao lado da abordagem marcada pelo olhar sociológico, trazida por Martín-Barbero, se somam os trabalhos desenvolvidos por teóricos da crítica literária e da teoria da mídia que reivindicam a definição e o papel do gênero na construção de seus leitores no texto, como estratégia de interação e como agente de interpelação de posições-de-sujeito, social e ideologicamente identificados. Daniel Chandler<sup>8</sup> destaca a importância do gênero no processo de construção do leitor pelo texto e para situá-lo dentro de um contexto cultural específico, agregando à pesquisa analítica uma perspectiva histórica e afastando a ideologia romântica que defende a 'originalidade' do autor e o individualismo criativo como agentes de uma escrita absolutamente nova.

Seguindo a semiótica de Charles Peirce, que reconhecia a existência de um endereçamento na própria constituição do signo ao afirmar que "um signo... se endereça a alguém"<sup>9</sup> (PEIRCE, 1931 apud CHANDLER, 1997, p. 6), Daniel Chandler<sup>10</sup> avança na análise interna do texto e examina a produtividade do conceito de modos de endereçamento. Para o autor, "são os modos que as relações entre endereçador e endereçado são construídas no texto. Para comunicar, o produtor de qualquer texto deve fazer algumas suposições sobre uma audiência pretendida; reflexos de tais suposições podem ser discernidos nos textos" (CHANDLER, 1997, p.6)<sup>11</sup>.

Diferente da abordagem semiótica, no enfoque estruturalista da posição-de-sujeito implicada no endereçamento, o termo sujeito é diferenciado da concepção do indivíduo como produto da natureza. Inscrito nas análises empreendidas no âmbito dos Estudos Culturais, o conceito de posição-de-sujeito é concebido como resultado de uma construção social, da operação da ideologia que transforma indivíduo em sujeito, nos moldes das contribuições de Louis Althusser (1971 apud CHANDLER, 1997, p.7) empregadas nas teorias marxistas sobre o me-

canismo de interpelação.

Os modos de endereçamento operam internamente nos textos e, de acordo com Chandler, são influenciados por fatores que estão interrelacionados. Elementos como o contexto textual, representado pelas convenções do gênero e pelas estruturas sintagmáticas; o contexto social que diz respeito à presença ou ausência do produtor do texto, a escala e composição social da audiência e fatores econômicos; e os constrangimentos tecnológicos que são as características ou limites técnicos do meio, são responsáveis pela diferenças nos endereçamentos. (c.f. CHANDLER, 1997, p.13).

Como foi concebido em sua origem, nos marcos das análises filmicas, os modos de endereçamento têm um cunho marcadamente político através da identificação das posições-sociais-dos sujeitos que são endereçados nos textos. O objetivo inicial dos estudos realizados teóricos do cinema era a investigação sobre como os processos de produzir e de ver um filme estão envolvidos com instâncias mais amplas da dinâmica social e das relações de poder. A preocupação estava voltada para as influências dos modos de endereçamento dos filmes na estrutura social, nos posicionamentos políticos e na formação de subjetividades particulares.

Os estudos defendiam que os espectadores tinham que, necessariamente, ocupar as posições-de-sujeito, oferecidas através dos modos de endereçamento dos filmes para que pudessem desfrutar dos prazeres configurados na sua história e no seu sistema de imagem. Os filmes eram analisados a partir das suas orientações específicas para um espectador endereçado, através de particulares posições no interior de relações sociais contemporâneas, gostos, desejos, expectativas, atitudes e, também, aspectos relativos ao gênero, status social, raça, nacionalidade.

A observação acerca dos mecanismos através dos quais os modos de endereçamento do filme atuam numa esfera que reúne os aspectos social e individual, segundo Elizabeth Ellsworth, ampliou a percepção do conceito que passou a ser visto "menos como algo que está em [grifo da autora] um filme e mais como um evento que ocorre em algum lugar entre [grifo da autora] o social e o individual" (ELLSWORTH, 2001, p.13). A questão levantada pelo modo como um filme se endereça a determinadas posições-de-sujeito foi resumida pela autora numa indagação: quem este filme pensa que você é?

Sem uma precisão sobre onde encontrar os modos de endereçamento, Ellsworth aponta para a convocação, a sedução e o convite feitos através da estrutura narrativa e dos sistemas estilísticos para que o espectador assumira uma posição-de-sujeito específica a partir da qual ele deve ler o filme, de "onde" pode ter recompensas. Mas como o endereçado nunca é totalmente ou apenas aquela posição-de-sujeito, há, invariavelmente, uma distância entre quem o filme pensa o que o espectador é e o que o espectador pensa que é, resultando em alguma medida num "erro" do modo de endereçamento. Cabe ao espectador negociar com

12

Tradução nossa de "Of mode of address we have been discussing, then, seems closely bound up with assumptions about who and what the audience is" (HARTLEY, 2001, p.93)

as posições que lhe são oferecidas, enquanto, do outro lado, o filme, em decorrência da necessidade comercial de atingir um público de massa, oferece, sempre, vários modos de endereçamento, vários "lugares" dentro de um mesmo texto.

A diferença entre o modo de endereçamento e a resposta do público, para Ellsworth, mostra, paradoxalmente, o poder do conceito que, depois de ser liberto das posições fixas e localizáveis, como foram identificadas pelos teóricos na década de setenta, pode incorporar as teorias colocadas pelos Estudos Culturais de posicionamentos sociais múltiplos e flexíveis. Analisando *Thelma e Louise*, a autora considera tanto a escolha de um texto específico, quanto o modo de expressar este texto na estrutura narrativa do filme elementos de um modo endereçamento particular.

O modo de endereçamento consiste na diferença entre o que poderia ser dito - tudo que é histórica e culturalmente possível e inteligível de se dizer - e o que é dito. É aqui e dessa forma que o modo de endereçamento excede as fronteiras do próprio texto do filme e extravasa para as conjunturas históricas da produção e da recepção do filme [...] envolve história e público e expectativa e desejo. (ELLSWORTH, 2001, p. 47).

Apesar da dificuldade em localizar os modos de endereçamento no filme, a autora considera que eles são "produtos da contínua interação entre uma série de aspectos dos usos particulares de forma, de estilo e estrutura narrativa feitos por um determinado filme". (ELLSWORTH, 2001, p. 46). Dessa forma, é uma situação comunicativa baseada na conformação de uma estratégia de comunicação específica, dentro da referência do gênero fílmico, daquelas propriedades discursivas que foram codificadas como referências históricas, como "modelo de escritura" e "horizontes de expectativas". Nos moldes propostos por Elizabeth Ellsworth, os modos de um texto se endereçar à audiência envolve aspectos como sensibilidade estética, graus de atenção, estratégias interpretativas, objetivos e desejos, experiências prévias de leitura e hábitos de audiência televisiva, preferências e preconceitos, empregados pela autora na análise de filmes comerciais norte-americanos para avançar na investigação

Voltado para a pesquisa de programas jornalísticos, John Hartley partilha com os estudos fílmicos, em alguma medida, a concepção do conceito ao afirmar que "o modo de endereçamento, como nós temos discutido, parece bastante próximo de uma estreita ligação com assunções sobre quem e o que a audiência é".<sup>12</sup> (HARTLEY, 2001, p.93). Mas suas observações acerca do modo de endereçamento detiveram-se no reconhecimento de uma abordagem extensiva aos vários programas jornalísticos, relativas às apropriações de referências do jornalismo pelo telejornalismo. Com base na percepção de que os programas constroem endereçamentos específicos, Hartley utiliza as inovações introduzidas



por Connell (1978 apud Hartley, 2001, 90) na análise das estratégias utilizadas pelo programa inglês *Special Enquiry* para tentar se identificar com a sua audiência:

1. o mediador – o apresentador que assume o papel de ligar os telespectadores com as notícias mais importantes do mundo e que personificam a percepção que o programa tem sobre a audiência.

2. A 'vox pop' – originário do latim, o termo foi traduzido para o jargão profissional como povo fala e refere-se às entrevistas de homens e mulheres comuns que são utilizadas para legitimar a cobertura, mostrar que a notícia interessa, de fato, às pessoas comuns e, também, para oferecer um nível de identificação com a audiência.

3. A investigação/ entrevista dura – entrevistas realizadas para mostrar que o programa está identificado com o desejo da audiência de investigar e conhecer a verdade por trás dos fatos. O programa posiciona-se com a colocação de um 'nós' para incluir a audiência e procura evidenciar que está assumindo suas preocupações acerca do assunto abordado.

Para facilitar a construção de uma imagem da audiência e de um endereçamento que preserve a posição de independência, autonomia e de compromisso com o paradigma da objetividade jornalística, as organizações da mídia elaboram uma noção de senso comum, que traduz a realidade ambígua e diversificada como uma visão apolítica e consensual dos acontecimentos do mundo. O senso comum ajuda a produzir o que Berger e Luckmann (1966 apud HARTLEY, 2001, p. 97) chamam de "manutenção da realidade" ("reality-maintenance") que está implícita na estratégia discursiva da conversação, largamente empregada pela mídia que espera que seus programas sejam tratados como casuais, inseridos na vida diária. Sem precisar de muitas palavras, a conversação se desenrola sobre uma percepção de mundo "pressuposto" ("taken for granted") através de suas três características principais: a casualidade expressa pela rotina, da acumulação própria da repetição diária do contato e da abordagem superficial de fenômenos que são vistos e vivenciados no dia-a-dia.

Através da linguagem do senso comum, as falas e atos das 'pessoas da elite', dirigentes de instituições, ministros, representantes de associações comerciais, industriais, especialistas e afins são traduzidos em um idioma familiar, de modo que sejam compreendidos por públicos variados. É dessa forma que a mídia cumpre o que Hartley denominou de 'função bárdica' ao recorrer a estas vozes que resgatam a atuação de figuras características da cultura oral, como o padre, o patriarca, a notável mulher e o intelectual menor. Eles cumprem um papel de mediação para configurar uma coesão entre os fatos fragmentados da cobertura jornalística. (c.f. HARTLEY, 2001, p. 104). O senso comum não é o próprio 'fato', mas uma relação coerente e compreensível entre eles que é produzida pela mídia a partir de fragmentos de informação, para res-

13

[...] the mass media are more and more responsible (a) for providing the basis on which groups and classes construct an 'image' of the lives, meanings, practices and values of other groups and classes; (b) for providing the images, representations and ideas around which the social totality, composed of all these separate and fragmented pieces, can be coherently grasped as a whole. This is the first of the great cultural functions of the modern media: the provision and the selective construction of social knowledge" (HALL, 1977 apud HARTLEY, 2001, p. 104).

14

Tradução nossa para: "es también ideológico; es una parte del proceso de interpelación, en que la comunicación masiva <llama> o interpela a los individuos como sujetos de su discurso" (O'SULLIVAN, HARTLEY et al, 1997, p. 228)

ponder às demandas sociais, o que na argumentação de Stuart Hall é parte da construção social do conhecimento pelos veículos.

[...] Os mass media são mais e mais responsáveis a) por produzir a base sobre a qual grupos e classes constroem uma 'imagem' da vida, sentidos, práticas e valores de outros [grifo do autor] grupos e classes b) por produzir as imagens, representações e idéias sobre qual a totalidade social, composta por todas essas peças separadas e fragmentadas, pode ser coerentemente abarcada como um 'todo'. [grifo do autor] Esta é a primeira das maiores funções culturais da mídia moderna: a provisão e seletiva construção social do conhecimento. [tradução nossa] (HALL, 1977, pp. 340-1 apud HARTLEY, 2001, p. 104).

Um dos conceitos na comunicação e nos Estudos Culturais, o modo de endereçamento é definido como uma questão de alta política e resultado da percepção que as organizações midiáticas têm da audiência e de si mesmas. Considerado a partir da relação estabelecida através de um texto, o conceito "é também ideológico"; é uma parte do processo de interpelação, no qual a comunicação massiva chama ou interpela os indivíduos como sujeitos de seu discurso"<sup>14</sup>. (O'SULLIVAN; HARTLEY, 1997, p. 228, grifos do autor)

O conceito de modos de endereçamento foi utilizado na primeira pesquisa empírica de recepção, realizada pelo sociólogo David Morley, no âmbito dos Estudos Culturais ingleses, para análise do modo particular do Nationwide, programa inglês de formato de revista-programa de variedades, se dirigir à sua audiência. Os resultados foram publicados em 1978 no livro *Everyday Television: "Nationwide"* e serviram de base para comparação com as análises das mensagens feitas por 29 grupos formados por 5 a 10 pessoas, divididas em quatro categorias principais, gerentes, estudantes, aprendizes e sindicalistas, publicadas em 1980, em "The "Nationwide" Audience". Interessados em verificar a ocorrência das três posições previstas por Stuart Hall no texto de Codificação e Decodificação, as leituras dominante-hegemônica, oposicional ou negociada, David Morley e Charlotte Brunson (1999) compararam o modo de endereçamento do programa com as leituras realizadas por sujeitos-receptores, levando em conta fatores sociais, como classe social, sexo, idade, raça, nível de escolaridade.

A principal preocupação era marcadamente voltada para a problemática ideológica que constituía o eixo de todos os trabalhos de investigação da época, semelhante ao que acontecera nos estudos do cinema que pretendia identificar o espectador ou espectadores previstos pelo filme em função de elementos ideológicos da representação social do sujeito. Ellsworth avançou ao introduzir elementos como sensibilidade estética, graus de atenção, estratégias interpretativas, objetivos e desejos, experiências prévias de leitura e hábitos de audiência televisiva, preferências e preconceitos para verificar a conformação dos modos de endereçamento. Mas, de modo distinto dos estudos filmicos que buscavam identificar os modos de endereçamento, Morley utilizou o conceito na

13

Tradução nossa para "The concept of 'mode of address' designates the specific communicative forms and practices of a programme which constitute what would be referred to in literary criticism as its 'tone' or 'style'. [...] The mode of address establishes the form of the relation which the programme proposes to/with its audience" (MORLEY & BRUNSDON, 1999, p. 262)

15

Tradução nossa para "The concept of 'mode of address' designates the specific communicative forms and practices of a programme which constitute what would be referred to in literary criticism as its 'tone' or 'style'. [...] The mode of address establishes the form of the relation which the programme proposes to/with its audience" (MORLEY & BRUNSDON, 1999, p. 262)

16

Tradução nossa para "Taking up Neale's (1977) distinction between mode of address (textual characteristics) and ideological problematic we may attempt to reformulate the Nationwide model with reference to both dimensions. This is to argue for an articulation between the formal qualities of the text and the field of representations in and on which works and to pose the ideological field as the space in which signification operates. I would argue with Neale that: 'what marks the unity of an ideology is its problematic, the field and range of its representational possibilities [a field and range governed by the conjuncture] rather than any specific system of address". (MORLEY & BRUNSDON, 1999, 279)

perspectiva de um único modo específico, de uma forma de expressão particular, utilizada para conduzir a troca comunicativa, decorrente da imagem que o programa tem da sua audiência. O autor faz uma alusão explícita à relação entre o conceito e os estudos literários, sinalizando para uma utilização distinta do conceito como instrumento metodológico de análise.

O conceito de 'modo de endereçamento' designa as formas comunicativas específicas e práticas de um programa que constituem o que pode ser identificado na crítica literária como seu 'tom' ou 'estilo'. [...] O modo de endereçamento estabelece a forma da relação que o programa propõe para / com sua audiência. (MORLEY & BRUNSDON, 1999, p. 262).

Seguindo no afastamento da abordagem fortemente demarcada pela questão ideológica empregada na concepção original do conceito por teóricos do cinema, nos anos setenta, a partir das pesquisas empíricas de recepção e das considerações de Steve Neale (1977 apud MORLEY & BRUNSDON, 1999, p. 261), Morley verificou um nível de descolamento no texto entre o modo de endereçamento e o espaço relativo à problemática ideológica. Durante a investigação do processo de leitura do "Nationwide", o grupo de aprendizes assumiu uma resposta de cinismo e alienação diante do programa, interpretada pelos pesquisadores como uma rejeição ao seu modo de endereçamento ou articulação, considerando-o formal, classe média e BBC tradicional. Mas, apesar deste afastamento das estratégias comunicativas, o grupo interpretou os temas apresentados de acordo com a leitura preferencial ou hegemônica codificada no texto, partilhando, assim, com a problemática 'populista' do programa.

Tomando a distinção de Neale (1977) entre modo de endereçamento (características textuais) e problemática ideológica, nós podemos tentar reformular o modelo de Nationwide com referência a ambas dimensões. Isto é, para verificar a articulação entre as qualidades formais do texto e o campo de representações dentro e sobre o qual ele opera e propor o campo ideológico como o espaço dentro do qual a significação opera. Eu gostaria de argumentar com Neale que o que marca a unidade de uma ideologia é sua problemática, o campo e o limite de suas possibilidades representacionais (um campo e limite governado pela conjuntura), preferencialmente que qualquer sistema específico de endereçamento. (MORLEY & BRUNSDON, 1999, p. 279)<sup>16</sup>

Diferente das conclusões de Hartley acerca da noção de senso comum como uma estratégia que facilita a produção do endereçamento pelos mass media, Morley considerou difícil investigar ou articular a problemática ideológica com a concepção do 'senso comum', que aponta como resultado de uma formulação histórica que produz uma interpretação considerada 'óbvia' e 'natural' dos acontecimentos. "[...] É sempre uma combinação particular constituída de elementos de vários campos e discursos ideológicos – o que é compartilhado aqui é uma de-

17

Tradução nossa para [...] It is always a particular combination constituted out of elements from various ideological fields and discourses – what is shared here is a particular definition of common sense". (MORLEY & BRUNSDON, 1999, p. 262).

finição particular de 'senso comum'. (MORLEY & BRUNSDON, 1999, p. 262).<sup>17</sup>

É importante destacar, no entanto, que a noção de senso comum, uma vez tomada como uma parte da prática de todos os noticiários pode ser, também, considerada como uma marca relativa ao gênero notícia que ganha contornos específicos no modo de endereçamento particular de cada programa. Os programas noticiosos utilizam os chamados critérios de noticiabilidade que norteiam a escolha dos acontecimentos que devem ganhar visibilidade e expressam o valor-notícia, segundo, também, elementos específicos daquele noticiário. Stuart Hall destaca que a visão de mundo que é apresentada pelos media resulta da operação, que é comum a todas organizações noticiosas, de tradução dos acontecimentos desordenados e caóticos em acontecimentos identificados e inseridos num contexto social, em quadros de referência.

### MODO DE ENDEREÇAMENTO NO GÊNERO

É a partir do amadurecimento do conceito no âmbito do enfoque culturalista que a noção de modo de endereçamento passa a operar, neste trabalho, associada ao conceito de gêneros televisivos. Percebido como uma relação que não é precisamente localizável, um produto da interação permanente que envolve os elementos particulares da forma, do estilo e da estrutura narrativa de um texto determinado (cf. WILLIAMS, 1979), o modo de endereçamento pode ser identificado como parte do gênero, ou melhor, aquela parte que é mais flexível, mais mutável, e, dessa forma, compõe o nível através do qual o gênero se atualiza e se transforma. O modo de dizer (cf. HARTLEY, 2001), quer dizer a escolha do endereçamento, opera dentro do gênero e está o tempo todo "negociando" com os limites do gênero para assegurar que possa ser reconhecido pela audiência, atua dentro do 'modelo de escritura' e do 'horizonte de expectativa' (cf. TODOROV, 1980). Na definição de Ellsworth, de modo de endereçamento como "um produto da contínua interação entre uma série de aspectos dos usos particulares de forma, de estilo e estrutura narrativa feitos em um determinado filme" (ELLSWORTH, 2001, p. 46), a autora se refere a esta negociação que o gênero impõe ao modo de endereçamento do texto. As particularidades de um texto só podem ser identificadas dentro de uma estrutura comum aos outros textos do mesmo gênero que permite, por um mecanismo de comparação, perceber e atualizar o 'modelo de escritura' e o 'horizonte de expectativa', dentro de um endereçamento novo. É novo porque algo anterior permanece e porque a novidade opera na relação com o que é conservado, com o que é tradicional e culturalmente reconhecido. Mas por ser um processo tão dinâmico e que envolve tantas influências sobre a esfera da posição do autor e da audiência, do assunto adequado e da composição formal, elementos do gênero, é difícil perceber os limites

entre o modo de endereçamento e o gênero. Daí a importância de análises comparativas para avançar na distinção destes elementos.

O reconhecimento da referência cultural e histórica tanto para o autor quanto para o leitor do texto mostra que há uma base mais sólida, a do gênero textual, sobre o qual opera o modo de endereçamento daquele texto específico que pode transformar, em alguma medida, as marcas discursivas do próprio gênero. Quanto mais profundas e extensas forem estas alterações, as inovações trazidas por um modo de endereçamento sobre os elementos do gênero, maiores as chances de não mais ser produzido, apenas, um novo modo de endereçamento, mas, mais propriamente, produzir um novo gênero. É assim que nascem os subgêneros, através das mudanças no modo de endereçamento dos gêneros. Por isso, é pertinente estudar com profundidade a natureza dos gêneros, para identificar quais são as bases percebidas pela produção como referenciais, ainda que mutáveis, mas que são mais estáveis do gênero para a audiência e que, portanto, devem ser preservadas como marcas textuais para que o telespectador interprete o programa em diálogo constante com o gênero do qual nasceu o subgênero. O modo de endereçamento negocia, assim, com a dinamicidade dos gêneros naquilo que estes se apropriam das transformações que acontecem no ambiente cultural, histórico e social e, ao mesmo tempo, materializa, formata e produz a identidade de um programa específico. E como se um gênero textual nunca existisse numa esfera pura, mas sempre como sendo um modo de endereçamento específico. Por exemplo, o gênero discursivo convite só existe, na prática do discurso, como um convite específico, assim como programa jornalístico não existe na abstração do gênero televisivo, e sim na realidade do texto em que ele é um programa particular. A relação que o receptor trava é sempre com uma das escolhas de modo de endereçamento que um gênero pode ter.

Mikhail Bakhtin (1992) destaca que é na esfera individual que a língua torna-se o enunciado e, apesar do que considerou um vínculo indissolúvel e orgânico entre estilo e gênero, aponta como elementos do estilo as unidades temáticas e composicionais, tipo de estruturação e de conclusão, tipo de relação entre o locutor e alocutário. O autor examina o dinamismo que transforma a ênfase em gêneros primários e secundários, como produto da perspectiva de uma situação histórica e cultural de apropriação pela literatura das diversas camadas da língua popular, em geral, relativos ao gênero falado-dialogado, o que acarreta uma nova organização verbal, com o estabelecimento de novos lugares para enunciatador e co-enunciador. Essa é a razão para o que chamou de dialogização dos gêneros secundários que passam a incluir uma composição que valoriza mais o ouvinte, inserindo o estilo do diálogo no estilo de outro gênero do discurso. Esta operação não resulta apenas na modificação do estilo, mas na renovação do próprio gênero. Por que, segundo Bakhtin, "quando há estilo, há gênero. Quando passamos o estilo de um gênero



para outro, não nos limitamos a modificar a ressonância deste estilo graças à sua inserção num gênero que não lhe é próprio, destruimos e renovamos o próprio gênero" (BAKHTIN, 1992, p. 286).

Reivindicando o papel ativo do receptor no processo de comunicação, através da compreensão responsiva que inscreve na obra pressupostos acerca das posições assumidas pelo leitor/ouvinte, Bakhtin afirma que "o índice substancial (constitutivo) do enunciado é o fato de dirigir-se a alguém, de estar voltado para o destinatário" (BAKHTIN, 1992, p. 320, grifos do autor). O autor explica que cada gênero do discurso traz uma concepção padrão do seu destinatário, com uma resposta presumida da posição assumida por este, e que, em função deste endereçado é conduzida a composição e, especial, o estilo do enunciado. Dessa forma, o gênero do discurso carrega uma premissa acerca da postura assumida pelo seu ouvinte / leitor para o qual se dirige, traz um endereçamento e em função deste enunciatário ao qual se dirige são feitas escolhas em relação à composição e ao estilo, o que significa dizer que, dentro do gênero, o estilo opera como um modo de destinação particular.

Enquanto falo, sempre levo em conta o fundo aperceptivo sobre o qual minha fala será recebida pelo destinatário: o grau de informação que ele tem da situação, seus conhecimentos especializados na área de determinada comunicação cultural, suas opiniões e convicções, seus preconceitos (do meu ponto de vista), suas simpatias e antipatias, etc.; pois é isso que condicionará sua compreensão responsiva de meu enunciado. Esses fatores determinarão a escolha do gênero do enunciado, a escolha dos procedimentos composicionais e, por fim, a escolha dos recursos lingüísticos, ou seja, o estilo do meu enunciado. (BAKHTIN, 1992, p. 321).

Apesar das observações de Mikhail Bakhtin estarem voltadas para a análise dos gêneros do discurso, oral ou escrito, que trazem, entre outras, a instância da produção individual claramente demarcada, este trabalho de pesquisa propõe a produtividade de investigar um gênero televisivo, neste caso, o programa jornalístico na sua referência genérica, levando em conta o modo de endereçamento do programa na definição de Morley como "seu 'tom' ou 'estilo'" (MORLEY & BRUNSDON, 1999, p. 262) em diálogo com a noção de estilo concebida por Bakhtin. Como destaca o autor, o estilo opera dentro do gênero, como o seu modo particular de dirigir-se ao enunciatário.

A análise feita por Hartley sobre a noção de senso comum produzida com a estratégia discursiva da conversação já revela, especificamente, a utilização de marcas de um gênero do discurso, próprio das culturas orais, pelo programa jornalístico. Pela natureza da produção televisiva, cada programa é resultado do trabalho de uma equipe numerosa, o que, a princípio destitui o caráter do indivíduo no estilo literário, mas o trabalho dos profissionais está voltado para uma certa identidade que é estabelecida, em um primeiro momento, a partir dos referenciais trazidos pelo gênero, como "modelo de escritura" e "horizontes de expectativa",

---

que constrói um nível de endereçamento mais amplo. Mas, internamente, os referenciais são particularizados para conferir uma identidade específica através do modo de endereçamento. É esta a lógica que permite que, rapidamente, o telespectador, com hábito de audiência televisiva, reconheça que está diante de um telejornal particular e não de outro, mas estando diante deste específico ele passa a ser endereçado de modo singular, próprio da identidade que faz deste o telejornal X e não qualquer outro. As transformações internas de produções televisivas expressam mudanças na sociedade e, através destas, são realizadas inovações culturais. O desafio é observar características do estilo do programa que dialogam com as marcas do próprio gênero programa jornalístico, cuja especificação ainda é bastante difusa e polêmica no ambiente televisivo, em decorrência das combinações que são produzidas no dinamismo das trocas entre elementos de programas de um mesmo gênero e de gêneros diferentes.

## REFERÊNCIAS

- ARONCHI DE SOUZA, José Carlos. **Gêneros e formatos na televisão brasileira**. São Paulo: Summus, 2004;
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes; revisão Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1992. coleção ensino superior;
- BARBOSA LIMA, Fernando et alii. **Televisão e vídeo**, Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985, (Coleção Brasil - os anos de autoritarismo);
- BARBEIRO, Heródoto & LIMA, Paulo R. **Manual de Telejornalismo: os segredos da notícia na TV**. Rio de Janeiro. Campus, 2002.
- BARBERO, Jesus Martin. **Dos meios às mediações - Comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1987;
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Trad. José Augusto Seabra, Lisboa: Edições 70, 1957;
- BORDENAVE, Juan E. Diaz. **O que é comunicação rural**. São Paulo: Brasiliense, 1983. Coleção primeiros passos;
- BRUNDSON, Charlotte & MORLEY, David. **Everyday Television: "Nationwide"**, London: British Film Institute, 1978;
- CASETTI, Francesco & CHIO, Federico di. **Análisis de la televisión: Instrumentos, métodos y prácticas de investigación**. Barcelona: Paidós, 1999;
- CHANDLER, David. **"Semiotics for Beginners"** capturado em [www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/semiotc.html](http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/semiotc.html), em 15/08/2003;
- DAYAN, Daniel & KATZ, Elihu. **A história em directo - os acontecimentos mediáticos na televisão**. Coimbra: Livraria Minerva, 1994;
- ECO, Umberto. **Lector in fabula**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva S.A., 1979;
- ELLSWORTH, Elizabeth. **"Modos de Endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também."** In Silva, Tomaz Tadeu da (Org.). **Nunca fomos humanos - nos rastros do sujeito**, Belo Horizonte, Autêntica, 2001;

ERBOLATO, Mário L. *Técnicas de Codificação em Jornalismo*. São Paulo: Ática, 1995;

GOMES, Itania. **Efeito e Recepção**: a interpretação do processo receptivo em duas tradições de investigação sobre os mídia. Salvador, UFBA, 2000 (tese de doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia);

\_\_\_\_\_. **A noção de gênero televisivo como estratégia de interação**: o diálogo entre os cultural studies e os estudos da linguagem. In Revista Fronteiras, São Leopoldo, Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UNISINOS, dezembro de 2002;

\_\_\_\_\_. e outros. **Quem o Jornal do SBT pensa que somos?** Modos de endereçamento no telejornalismo show. Texto apresentado no I Colóquio Bahia-Quebec em setembro de 2003;

HALL, Stuart. *The Work of Representation In Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage / The Open University, 1997, 400 pp;

\_\_\_\_\_. **Cultural Studies and its Theoretical Legacies**, New York: Routledge, 1992, p. 277-286, Tradução de Cláudia Álvares. In: Da diáspora: identidades e mediações culturais. SOVIK, Liv (org). Tradução Adelaine La Guardiã Resende e outros. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, 434p;

\_\_\_\_\_. **Reflectio upon the Encoding/Decoding Model**: Na Interview with Stuart Hall. In: Da diáspora: identidades e mediações culturais. SOVIK, Liv (org). Tradução Adelaine La Guardiã Resende e outros. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, 434p;

HARTLEY, John. *Understanding News*, London: Routledge, 2001, 203pp;

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 18a ed. São Paulo: Cultrix, 2001;

JENSEN, Klaus Bruhn. *News of the world*. London and New York: Routledge, 2001;

\_\_\_\_\_. **Making sense of the news** - Towards a theory and an empirical model of reception for the study of mass communication. Denmark: Aarhus University Press, 1986;

- \_\_\_\_\_. & JANKOWSKI, N. W. **Metodologias cualitativas de investigacion en comunicacion de masas**. Trad. Joan Soler. Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1993;
- MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo, Ed. Senac, 2000.
- MARFUZ, Luiz. **A curva e a pirâmide**. A construção dramática e (tele) jornalística do acontecimento. Salvador: UFBA, 1996. (dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia);
- MARQUES DE MELO, José. **A opinião no jornalismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1985.
- MORLEY, David & BRUNSDON, Charlott. **The Nationwide Television Studies**, London: Routledge, 1999;
- NOVAES, Adauto. **Rede Imaginária: televisão e democracia**. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, 1991;
- NUNES, Carlos Alberto. **Notícia e Linguagem**. Canoas: Ulbra, 2003;
- O'SULLIVAN, Tim et al. **Conceptos claves em comunicaci3n y estudios culturales**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1997;
- PATERNOSTRO, Vera Íris. **O Texto na TV**. Manual de telejornalismo. Rio de Janeiro: Campus, 1999;
- PORTO, Mauro. **Novos apresentadores ou novo jornalismo?** O jornal nacional antes e depois da saída de Cid Moreira. Comunicação e Espaço Público. Publicação do programa de pós-graduação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, números 1 e 2, 2002;
- REZENDE, Guilherme Jorge de. **Telejornalismo no Brasil**. Um perfil editorial. São Paulo: Summus Editorial, 2000;
- SQUIRRA, Sebastião. **Aprender telejornalismo: produção e técnica**. São Paulo: Brasiliense, 1990;
- TRAQUINA, Nelson(org.). **Jornalismo: questões, teorias e <<estórias>>**. Trad. Luis Manuel Dionísio. Lisboa: Vega, 1993;



---

TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980. pp 43-58;

VÉRON, Éliséo. **Esta ahí lo veo, me habla**. Trad. Maria Rosa Del Coto. In: Enunciación et cinema, Revista Comunicativa, n. 38, Seul, Paris, 1983 ;

VIZEU PEREIRA JR. Alfredo Eurico. **A audiência presumida nas notícias no caso dos telejornais locais**, Rio de Janeiro, UFRJ, 2002 (tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro);

WATTS, Harris. **On câmera**. São Paulo: Summus, 1990.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979, pp. 179-184

WOLF, Mauro. **Teorias das comunicações de massa**. Trad. Karina Janini. São Paulo: Martins Fontes, 2003.