

# 1

## Linguagens não-digitais

Tradição e parentesco entre palavras ligam os conceitos de linguagem e de língua. Linguagem seria um *subsistema de uso* da língua, subconjunto de itens do dicionário e subconjunto de regras de determinado idioma, selecionados para emprego em situação particular: a solenidade dos oradores, o formalismo dos burocratas, a obscuridade planejada dos médicos, dos economistas.

Por dois bons motivos, este conceito restrito de linguagem não nos serve aqui: (a) as leis mais gerais da linguagem jornalística são comuns a muitos idiomas, por ser o jornalismo prática social transfronteiras; (b) a linguagem jornalística mobiliza outros sistemas simbólicos além da comunicação lingüística.

Precisamos de conceito de linguagem mais amplo, que não se refira apenas a uma língua, mas a grande variedade delas; e que se relacione com disciplina mais abrangente do que a Lingüística, capaz de abarcar a totalidade dos sistemas simbólicos. Esta disciplina foi chamada, no início do século XX, de *Semiologia* pelo lingüista suíço Ferdinand de Saussure (1857-1913), e de *Semiótica*, pelo matemático e lógico Charles Sanders Peirce (1839-1914), fundador do pragmatismo americano.

Para explicar como a linguagem do jornal transcende o idioma em que estão escritas as matérias, podemos imaginar uma estrutura de encaixes sucessivos, como as bonequinhos *berioska* do folclore russo: abre-se a primeira e há outra lá dentro; aberta esta, mais outra; e assim até que a menor beira o limite de habilidade do artesão.

O jornaleiro desamarra o pacote de jornais e entrega um exemplar ao freguês. Alguns cadernos de papel não grampeados, em formato *standard* (58 cm X 36 cm), *tablóide* (36 cm X 29 cm) ou intermediários. Mas o freguês não pretendia comprar papel, embora, já que o tem, possa usá-lo depois para fazer embrulhos ou forrar latas de lixo: o que o levou à

compra foi a informação impressa com tinta no papel. E a informação é um bem simbólico que se distribui em vários níveis no jornal:

a) O *projeto gráfico* - É o sistema simbólico composto de manchas, traços, ilustrações e letras - pequenos desenhos abstratos que se repetem e combinam caprichosamente. Os traços estabelecem divisões e integram conjuntos. As manchas e blocos de letras decidem, com os claros, o equilíbrio ou movimento estéticos. Os grupos de letras guardam certa hierarquia: maiores ou menores; no alto ou no pé da página; em aglomerados compactos ou com claros em volta; de hastes finas ou grossas, com ou sem acabamento (*serifas*) nas pontas; maiúsculas (*versais*) ou minúsculas (*caixa-baixa*); verticais (*redondas*) ou inclinadas (*cursivas, itálicas, grifo*).

No projeto gráfico, a diferença se sobrepõe à semelhança e a novidade se integra na identidade. Ele deve ser capaz de preservar a individualidade do veículo; fazê-lo reconhecido pelo consumidor mesmo sem ler o título - ainda que a disposição dos elementos varie a cada dia. Guarda relação com a realidade social, tanto que, em dada sociedade, podemos presumir a que grupo de leitores se destina. E contém uma infinidade de informações, desde "isto é um jornal" até "tal grupo de letras é mais importante do que aquele outro".

b) *Sistemas analógicos* - São fotografias, ilustrações, *charges, cartoons, as imagens nos infográficos*. Fixam e comentam momentos e por isso são unidades semânticas autônomas de grande valor referencial. Sua sintaxe, no entanto, é relativamente pobre, e isto os torna passíveis de conceituação variável, ambíguos como a própria observação da realidade. As legendas, títulos e balões cumprem a função de reduzir a ambigüidade conceitual. A imagem de dois homens correndo na rua pode ser legendada de várias maneiras: "A Polícia perseguiu o ladrão" ou "Os ladrões fugiram a pé", "Os transeuntes correram quando começou o tiroteio" etc.

c) *Sistema lingüístico* - Manchetes, títulos, textos, legendas representam o componente digital da comunicação jornalística. Como é próprio das línguas naturais, a sintaxe lógica é rica e complexa, o que as torna adequadas à comunicação de conceitos. Surge, ainda aí, a organização por encaixes sucessivos: o texto se compõe de parágrafos, estes de períodos, de frases, de locuções, de palavras. A relação entre as unidades semânticas e a realidade referida é convencional, arbitrária, e por esta razão se diz que o sistema tem semântica pobre. Escrever que alguém está triste é conceitualmente perfeito, mas não esclarece em ab-

soluta *como estava, de fato*, este alguém. E mencionar um cadáver ensangüentado causa menos impacto do que mostrá-lo.

O texto impresso só ganha sentido quando lido, isto é, quando o leitor o traduz em sons. A situação emocional da leitura é incontrolável e, em princípio, neutra. O texto terá de formalizar-se, enriquecer sua sintaxe, para suprir a ausência de elementos analógicos que existem na conversa, desde a expressão do rosto de quem fala até a entonação e as pausas. Ampliará ainda a redundância lingüística, tanto porque falta o suporte analógico quanto pela impossibilidade de esclarecer dúvidas eventualmente suscitadas no leitor.

O pensamento preciso deve formular-se, portanto, com a combinação de unidades semânticas (palavras, sentenças) ambíguas. O entendimento parte de uma hipótese geral que vai sendo reformulada a cada momento durante a fruição do discurso.

### **A condição da informação percível**

Dois pequenos contos das *Histórias de cronópios e famas*, do escritor argentino Julio Cortázar, ilustram a contingência do jornal moderno e suas projeções em outras mídias (magazines, hipertexto, televisão, rádio), produtos industriais que mobilizam equipes, enfeixam considerável poder e, não obstante, vivem menos do que uma borboleta.

O primeiro desses contos trata do caso de um homem que comprou seu matutino predileto e o folheou no banco da praça, até perceber que, milagrosamente, ele se transformara em um maço de papéis. Deixou-o sobre o banco e, ali, tão logo um transeunte pôs-lhe os olhos em cima, o maço de papel, por milagre, voltou a ser jornal. E assim aconteceu por várias vezes, até o fim do dia, quando o último personagem da história olhou o maço de papéis e, distraído, o pôs de lado, porque a metamorfose não mais ocorria e o jornal estava definitivamente condenado a ser um reles maço de papéis.

O segundo conto passa-se em país governado por um tirano e onde vivia o homem que vendia palavras. Certo dia, ele procurou o tirano para vender-lhe uma palavra. Convenceu-o de que, se a dissesse na hora oportuna, teria o único poder sonegado aos tiranos: o de nobilitar-se perante a posteridade. Quando o tirano esticou a cabeça para ouvir a palavra, seus ministros, temerosos da glória definitiva que ela atribuiria ao chefe, mataram-no. E torturaram o vendedor até à morte, para que lhes dissesse, enfim, a palavra. Depois, ficaram

em dúvida sobre se existiria tal palavra, foram envelhecendo e morrendo no país silencioso, em que apenas se ouviam nas esquinas, à noite, certos gritos.

Realismo fantástico à parte, a produção de um jornal - e, por igual motivo, de noticiários e reportagens de rádio ou tevê - só é possível quando o objetivo do trabalho se desloca da obra para o consumidor. Isto é, quando a intenção artística do projeto gráfico, da fotografia, da ilustração ou do texto perde terreno diante da necessidade de levar a informação ao público. Eventualmente, páginas, fotos, caricaturas ou reportagens atingem a durabilidade e a capacidade de gerar inquietação por si mesmas, características próprias das obras artísticas; mas isto vai à conta dos zero-vírgula-por-cento da lei das probabilidades. Porque a condição efêmera do produto e seu compromisso com a prestação de serviços prevalecem como padrão de julgamento do que interessa ou não publicar.

Projetistas gráficos, repórteres fotográficos e redatores não são artistas ou 'intelectuais': são trabalhadores de uma indústria de prestação de serviços que opera com bens simbólicos. Pretendem fazer chegar à sociedade conteúdos alheios à feitura do veículo: fatos políticos, econômicos, sociais, científicos, consciência e alienação do que ocorre no mundo em volta. Não se espera que, ao ver a notícia de um acontecimento qualquer, alguém diga "que notícia bem escrita!" ou "que *layout* espetacular!"; o redator ficará gratificado e o projetista satisfeito se o leitor se motivar pelo acontecido, entender o que aconteceu e tiver condições de formar juízo adequado a respeito. Para isso, evidentemente, a notícia deve ser bem escrita e o *layout* bem projetado: todas as notícias, todos os *layouts*. Mais do que o brilho de um cometimento, importa sustentar o padrão de qualidade do conjunto. Esse padrão é encargo de muitas pessoas e se mantém dia a dia.

O conteúdo - informação, interpretação, opinião - é como a última bonequinha *berioska*, cujo contorno e dimensão se vai imaginando à medida que se desvendam os segredos das outras bonecas: dá sentido a todo o conjunto.

A pesquisa de realidade que o jornalismo suscita e o desenvolvimento de suas técnicas terminaram, no entanto, influenciando sobre a arte contemporânea, submetida, ela também, às leis do consumo rápido e da obsolescência. De canções a romances, [ensaios](#) e filmes de ficção, disseminam-se obras feitas com a preocupação principal de informar o público sobre a realidade contingente, em seus aspectos menos desvelados. Entre a reportagem sobre a vida nas favelas e um drama passado na favela há freqüentemente pouca diferença. A re-

percussão imediata, num e noutro caso, pode ser maior ou menor: a transcendência, vai-se ver depois.

### **As linhas mestras da linguagem gráfica**

Boa parte dos procedimentos gráficos se explica pela tradição. Embora todos os anos saiam novos desenhos de letras, os tipos preferidos poucas alterações sofreram em muitos séculos. O alinhamento das colunas pela esquerda e pela direita - a *justificação* das linhas - **umentava** os custos industriais **quando a composição dos textos era mecânica ou ótica, mas sempre se preservou porque** decorre de usos anteriores à invenção da imprensa, **quando as cópias eram feitas, uma a uma, por artífices hábeis.**

Já no cólofon (inscrição que os antigos impressores costumavam pôr no fim do livro, contendo detalhes sobre a produção técnica da obra) dos *Catholicon*, impressos em 1460 por Fust e Schoeffer, há referências a *módulo e proporção*. Ao longo da evolução das artes gráficas, é notável a persistência da forma retangular, em particular das relações 2 : 3 e 3 : 5.

Os antigos, desde Pitágoras, consideravam como parâmetro da proporção perfeita o número 0,618, definidor do retângulo áureo e derivado da *média extrema razão* (Seja um segmento AB, cujo ponto médio é C. Traçamos por B uma perpendicular BA', com comprimento igual a AB. O conjunto ABA' compreende dois lados iguais de um ângulo reto. Se fincarmos o compasso em C e lançarmos a diagonal CA' sobre o prolongamento de AB, marcaremos um segmento maior AD. AB estará para AD como BD para AB na proporção 0,618 : 1). Pois bem: a proporção 1,61 : 1 é a dos formatos *standard* e *tablóide* dos jornais.

Os números cabalísticos não param aí. A série de papéis DIN (formato internacional) parte da folha A-O, de um metro quadrado, e, por dobragens sucessivas, chega ao formato A-4 (21 cm X 29,7cm), comum nas revistas brasileiras de informação geral (como *Veja*), e A-5 (14,85 cm X 21 cm), freqüente nos livros. Sua proporção é também uma relação pitagórica, 1 : 1,41, ou um para raiz de dois. Outros cortes dão preferência a 1 : 1,73, ou um para raiz de três.

A modulação desses espaços em partes desiguais obedece ao princípio milenar de que massas se equilibram quando entre a menor e a maior há a mesma relação que entre a

maior e o todo - ainda média extrema razão. Tal conceito se integrou tanto à cultura europeia que se espalhou até às fronteiras dos impérios coloniais. Simetria dinâmica e divisão harmônica, derivadas da proporção grega, coincidem com procedimentos de profissionais práticos que provavelmente jamais ouviram falar disso, em lugares remotos do interior brasileiro.

Longe de ter mudado, essa inspiração clássica reafirma-se na diagramação moderna. Mas antes de se explicar o como e o porquê dessa reafirmação, é preciso contar um pouco da história gráfica dos jornais. Primitivamente, nos séculos XVII e XVIII, eles pareciam livros, com quatro ou mais páginas: a primeira imitava uma folha de rosto, com o título e, às vezes, data e nome do impressor; a segunda ficava em branco; a terceira começava com título genérico e *capitular* (letra maior que marca o início de capítulo ou tópico). A composição seguia tomando toda a largura da página ou em duas colunas, sem divisões entre as diferentes notícias, avisos ou comentários. Com a aparição dos diários, no século XVIII, o tamanho da página foi aumentando e também o número de colunas. O formato grande só se fixou com a invenção da rotativa, que impôs a padronização pela largura da bobina de papel. Era o século XIX.

Até à Revolução Industrial, a arte gráfica acompanhava de perto o padrão de gosto dominante, do clássico ao gótico, ao barroco, ao rococó. Embora se mantivessem estáveis os critérios de divisão e equilíbrio de espaços, as vinhetas, a proporção de branco, o desenho das letras variavam conforme os estilos da arquitetura, da pintura da moda. Mas, a partir da mecanização, a evolução da forma gráfica passou a obedecer mais claramente a seqüências históricas nacionais. Do artesanato passava-se à indústria. Os ingleses estreitaram a coluna para dez *picas* (pronuncia-se 'paica'; equivale a 4,23 mm), ou até menos, nos tablóides; verticalizaram a composição e adotaram títulos irregulares, com padronização tipográfica e, portanto, limite contado de caracteres por linha; estabeleceram a dominância gráfica das matérias principais, com manchetes ocupando o alto das páginas. Os franceses preferiram colunas um pouco mais largas, equivalentes a cinco centímetros ou pouco mais, e., em lugar de abrir as manchetes, cuidaram de distribuir a ênfase gráfica por várias matérias, dando-lhes títulos estreitos, de duas ou três colunas, em várias linhas. Não adotaram a padronização gráfica dos títulos nem o alinhamento vertical da composição; pelo contrário, usavam toda variedade possível de tipos, com filetes, quadros, cercaduras e pequenas ilus-

trações. O jornalismo alemão, por sua vez, tomou feitiço mais calmo: colunas largas, de até 15 *picas*, títulos padronizados mas em geral compostos em corpos pequenos, poucas ilustrações e extremo cuidado no acabamento.

A matéria era arrumada na oficina, sob a supervisão do secretário gráfico, que tinha anotados os títulos principais do dia ou, no máximo, uma espécie de mapa, a *boneca*, riscada a olho num pedaço de papel. A possibilidade de cálculo gráfico - o estabelecimento prévio do tamanho que os textos ocuparão na página - só se configurou após a adoção generalizada da máquina de escrever. E levou tempo: no Brasil, só se começou a pensar nisso quando o primeiro diagramador, Guevara, veio da Argentina para trabalhar no jornal *Meio-Dia*, em 1941. Ainda no final da década de 50, a lauda padronizada era raridade e a contagem praticamente não existia.

A diagramação, impondo o projeto gráfico, permitiu que as escolas de arte voltassem a influir nos impressos - mesmo nos jornais, que são os de feitura mais industrial. Olhada com perspectiva histórica, ela significou nova etapa de controle sobre a indústria, transferindo dos operários para o projetista o domínio estético do produto, que a mecanização, até então, não lhes tomara de todo; momento da divisão de trabalho que ganhou nova dimensão com a introdução dos sistemas eletrônicos de edição de texto e editoração. Com estes, o cálculo gráfico, contagem artesanal, passou a ser feito imediatamente pela máquina.

A produção de jornais, revistas, gravações sonoras e em vídeo deixou na década de 1980 o universo do taylorismo, baseado na especialização dos trabalhadores por etapas de produção – repórteres, repórteres fotográficos, redatores, editores, diagramadores, revisores – para incorporar princípios do toiotismo, no qual se procura concentrar várias atividades em um mesmo profissional ou grupo de profissionais. Hoje, tendem a desaparecer o *apenas* repórter, o *apenas* editor, o *apenas* redator, revisor ou diagramador: cabe a cada jornalista desempenhar todos esses papéis, dominando diferentes técnicas de produção e ferramentas de *software*. Mesmo uma atividade diferenciada, como a montagem de fotos, vídeos, som, ilustração e texto em um infográfico (para explicar os movimentos de tropas em uma guerra, as etapas de uma descoberta científica, ilustrar um *ranking* desportivo etc.), o ideal é que o projeto caminhe pelas mãos de quem o concebeu.

Jornalismo é função que se exerce hoje coletando informações (pessoalmente, pelo telefone ou via *web*) e montando unidades de sentido diante do computador. A máquina

fornece o suporte para que editores, eventualmente os próprios repórteres, desempenhem *também* os papéis que outrora cabiam a revisores tipográficos, diagramadores e redatores finais (*copy-desk*, títulos e legendas). O padrão dos veículos impressos, boletins radiofônicos, telejornais, documentários de TV e portais da Internet pode ser ditado por planejadores, utilizando ou não o recurso a modelos ou gabaritos – *templates* – que serão utilizados em diferentes situações editoriais previsíveis.

Importa combinar a unidade de estilo com a individualidade de cada número de um periódico ou programa de uma série. O trabalho editorial consiste em planejar os textos, fotos, vinhetas, vídeos ou infográficos de cada edição, mantendo-os compatíveis com o estilo do veículo. Em alguma instância, esse estilo precisa evidenciar qual seu público-alvo e qual a natureza do serviço que presta. Quanto a isto, é bom ter em mente que todas e cada uma das frações da sociedade têm direito à informação pública de seu interesse

Agora podemos comentar o retorno consciente às proporções gregas. Na ideologia dos artistas que se voltaram para o planejamento gráfico, a fase industrial iniciada no século XIX representou um período de corrupção das práticas artesanais anteriores; eles se consideravam continuadores de artesãos notáveis como Claude Garamond, o criador do tipo Antigo Romano, Firmin Didot, William Caslon, John Baskerville, Giambattista Bodoni e os holandeses Elzevir. O projeto gráfico tornou-se, assim, a mais evidente aplicação da escola de arte construtivista ou concretista, cujo ponto de partida é justamente o estudo da proporção e do equilíbrio nas obras clássicas.

A vocação do movimento concretista pelo despojamento da arte grega em seu apogeu conduziu-o a valorizar o branco, eliminando elementos visuais como vinhetas, fios e enfeites. Escreve o professor José Maria Campos do Nascimento, projetista integrado neste conceito de arte industrial que parte da Bauhaus e passa por Max Bill, Mondrian, Josef Albers e outros:

*O branco determina, com sua lógica, a presença da forma no espaço. Atua como catalisador ao especificar esta forma; enumera-a; define-lhe a estrutura; condiciona a sua integração à área da composição. Todo diagramador trabalha num espaço; nele integra os elementos componentes à composição. Neste trabalho, o diagramador deve observar bem certas regras de boa composição e as leis da Divina Proporção como ferramentas no projeto para a construção do layout.*

O construtivismo vinha influenciando desde o início dos anos 50 na apresentação das revistas brasileiras, mas só chegou à imprensa diária do País com a reforma do *Jornal do Brasil*, em meados da década. Quem o introduziu foi o escultor Amílcar de Castro, artista mineiro com acesso às salas de exposição de Nova York. Ele se filiara ao movimento neoconcretista, que, levando o construtivismo à sua maior radicalidade, integrou-se bem no espírito modernizador e racionalista dos intelectuais cariocas da época.

Amílcar somou às regras rígidas da divisão do espaço e da eliminação de elementos dispersivos alguma tradição do grafismo saxônico, em particular a verticalidade da composição. Retirou quase totalmente os fios e ampliou o claro entre as colunas; adotou títulos em caixa-baixa (minúsculas), padronizados não só quanto ao desenho das letras mas também no tamanho (títulos de uma e duas colunas em corpo 24, pouco menos de dois centímetros de altura); matérias e títulos parangonados (um ao lado do outro) sem dobras ou *joelhos* que prejudicassem a forma retangular da composição. Em seu projeto original, as matérias não passariam de lauda e meia, o que, transposto para a tipografia, gerava retângulos próximos da proporção áurea, em duas colunas. Um dos aspectos mais interessantes da reforma foi a valorização do material fotográfico, cuja retícula escura servia à intenção geral de equilíbrio.

A natureza radical dessa solução gráfica evidencia-se, sobretudo, na redução dos fatores de ênfase. Excetuando a colocação mais acima ou mais abaixo na página, a fotografia grande e a eventual - não obrigatória - e a manchete, o que se tinha era a igualização das matérias, como se o editor se isentasse da responsabilidade de avaliar a importância relativa dos conteúdos. Esse encargo transferia-se, presumivelmente, ao leitor, cuja emoção deveria despertar-se após a leitura, e não antes dela.

O projeto de Amílcar teve grande influência no desenvolvimento posterior do projeto gráfico no Brasil, afetando praticamente toda a imprensa dirigida às elites. Mas sua criação tinha espírito cosmopolita, como o próprio construtivismo, e isto se constata pela coincidência com os princípios formulados pelo Dr. Jack Z. Sissors, professor de Jornalismo da Northwestern University, em artigo, anos depois, em *The Bulletin*:

1. *Todas as matérias devem ter a forma quadrangular. Em outras palavras: devem ser eliminadas as formas em L e outras estranhas. Usando os princípios da boa proporção, com mais matérias impressas em espaços quadrados ou retangulares,*

*chegamos a completar a página. Com que deverá ela parecer-se? Bem, existem formas muito diferentes, Eu gostaria que, quaisquer que sejam as formas adotadas, fossem elas simples. Esta é a virtude deste tipo de paginação.*

.....  
3. *Os fios que dividem as colunas não só devem ser eliminados como também usado generoso espaço em branco entre as colunas.*

4. *Use tipos de manchete médios para leves, ao invés de médios para negrita ou supernegrita. Há muito poucas ocasiões que mereçam manchetes pesadas ou à moda antiga.* .....

.....  
11. *Nas páginas internas, tente programar aquelas que têm anúncios; forme com eles blocos, de modo que o espaço restante seja um retângulo. A seguir, aplique a mesma técnica adotada nas páginas de rosto.*

12. *Categorize as notícias por títulos permanentes colocados no topo de cada página. Podem ser usados nomes de assuntos ou de áreas geográficas.*

13. *Elimine os fios tanto quanto possível. Se tiver de usá-los, escolha sempre um bem fino.*

.....  
15. *Esforce-se para conseguir efeito dramático usando fotografias nitidamente verticais ou horizontais. Quanto mais uma fotografia se aproxima da forma quadrada, mais ela se torna fastidiosa. Mas não devemos usar mais de uma dessas fotografias em cada página.*

.....  
17. *Esforce-se para obter consistência nas páginas internas. Planeje a semelhança no formato das páginas sem que, porém, sejam iguais.*

Grafismos baseados, em linhas gerais, nestes princípios desdobraram-se em jornais e revistas para segmentos mais informados do público e encontraram correspondentes em páginas da Internet. No entanto, uma coisa acontece fatalmente com os procedimentos artísticos que se impõem com o lema da simplicidade: vão-se complicando, ao longo do tem-

po, com o acréscimo de elementos decorativos ou *flamejamentos*. Assim, os fios retomaram aos poucos, embora sem a variedade de antes, e também as negritas, os *grisês* (cinzentos), as retículas, os negativos.

De qualquer forma, a concepção de diagramação fundada no construtivismo ou concretismo não atingiu o domínio absoluto. Muitos leitores continuaram sensíveis às manchetes fortes, aos fios pesados, à arrumação das páginas em camadas horizontais. O pressuposto de que tais elementos não têm função é meia verdade: racionalmente, seriam desnecessários; emocionalmente, não são.

A resistência maior é da imprensa destinada às grandes massas e a jovens comprometidos com o estilo *fanzine*, considerado simplesmente caótico por outros segmentos da sociedade. Isso faz crer que a questão se relaciona à representação mais ampla que as pessoas fazem do mundo e à dinâmica das classes sociais. A supressão de componentes emocionais no projeto gráfico suporia um domínio da razão, uma *frieza* superficial que constitui pura afetação da classe dominante e dos intelectuais. Não prevalecem, para as analogias gráficas, muitos dos argumentos em que se apoia a busca de palavras e frases objetivas para o relato das notícias. O equilíbrio de formas é, por um lado, arbitrariamente apoiado na numerologia pitagórica e na maneira como Leonardo da Vinci ou Miguel Ângelo compunham suas obras; por outro, nega espaço à expressão de admiração e espanto, que continua sendo fator decisivo para o consumo de informações jornalísticas.

### **A linguagem dos tipos e das cores**

Revistas ilustradas e alguns magazines podem variar o desenho das letras que usam nos títulos principais. O texto sobre um caso de amor virá provavelmente com o título em letra *cursiva*, imitando a caligrafia; uma reportagem sobre computadores ou viagens espaciais terá o título em letras *digitais*; uma entrevista política, em letras *romanas*; matérias de impacto, em *Helvéticas*.

Essa correspondência entre assuntos e formas dá a pista para uma primeira abordagem da questão. Trata-se de um conjunto de relações que se reportam ao hábito, ao uso, e não a qualquer analogia motivada com o mundo real e presente. Mas esse hábito ou uso firmou-se na História e nela tem, seguramente, algum motivo.

Do ponto de vista da classificação dos tipos, a letra chamada há alguns anos de *digital* exemplifica o que se chama de *fantasia*. Sua forma peculiar devia-se à necessidade que os engenheiros tiveram de inventar caracteres que pudessem ser registrados nos terminais impressores ou de vídeo primitivos, com o mínimo de traços. A relação com a modernidade é transposição simbólica da significação atribuída à informática. E ninguém sabe por quanto tempo seu desenho simplificado, com segmentos mais grossos que se devem à superposição de linhas, continuaria a *curva declinante* de uso. Cada vez mais raro, identifica-se como coisa antiga, *moda do século XX*.

Por oposição, o tipo romano ou clássico data de muitos séculos. Suas maiúsculas, com hastes largas e finas contrastando entre si e acabamento em serifas triangulares (Elzevir) ou retas (Didot), derivam das inscrições monumentais do início do cristianismo. As minúsculas foram inspiradas em manuscritos dos copistas do tempo de Carlos Magno. A síntese dessas vertentes (latina e carolíngia) deve-se a Nicolas Jenson (1420-1480), gráfico francês radicado em Veneza, no final do século XV. Até então, os impressos (como os de Gutenberg) vinham em letras góticas, imitando a forma manuscrita comum, na época, nos burgos alemães. Enquanto o gótico praticamente desapareceu da tipografia no fim do século XVI (nada tem com o *Gothic*, nome arbitrário atribuído a uma letra *Bastão* em catálogos modernos), o romano foi sendo cada vez mais usado e aperfeiçoado por grandes artesãos.

Pois bem: romanos são exatamente os tipos que os diagramadores modernos elegeram para os jornais que se propõem mais respeitáveis ou confiáveis. A preferência varia entre *famílias* desse grupo: Bodoni, Garamond, Times, Caslon, Baskerville (todas essas, à exceção da Times, têm os nomes dos gráficos que as criaram). Há relação entre o conceito de “clássico”, de “tradicional” e a natureza da respeitabilidade ou confiabilidade que esses veículos pretendem assumir.

As letras sem *serifas* (acabamento) nas extremidades, como a *Helvética*, grupam-se na classe *Bastão*. São tipos historicamente relacionados com a industrialização e que começam a aparecer no século XIX. Os intelectuais os apelidaram com o pejorativo ‘*Grotesca*’, nome que ainda permanece em algumas variantes do grupo. Outra família, a *Futura*, tinha grave inconveniente real: o *a* minúsculo, imitando a forma da letra manuscrita, assemelhava-se ao *o* e ao *e*: *distingui-las é um problema hoje para quem tenta recuperar textos em*

*scanner* para computador com OCR. (iniciais em inglês de ‘reconhecimento de caracteres óticos’).

Postos de lado os preconceitos, constata-se que famílias como a *Helvética* (os fabricantes *abandonaram* a denominação *Grotesca*) permitem boa leitura a distância, sobretudo quando a forma é menos condensada, isto é, quando as letras não estão comprimidas lateralmente. Usam-se muito em cartazes, material publicitário, pequenos textos. Já as letras romanas *geralmente* servem bem à leitura de textos extensos: as serifas dos pés dos caracteres ajudam o olho a acompanhar o alinhamento da composição.

Na presente etapa industrial, há clara preferência por fontes tipográficas dessas famílias suas variantes. *Com o predomínio das medidas do sistema anglo-americano, a largura das colunas se mede em picas e a altura das letras é medida em pontos (cada ponto equivale a 0,3525 mm ou um duodécimo do pica).*

Analogia também difusa ocorre com o sistema de cores. Tomemos o vermelho: o tom que forra o chão para que pisem os poderosos tinge a bandeira dos que pretendem destroná-los. Porque se supôs, por muito tempo e com forte implicação conceitual, que o coração fosse a sede dos sentimentos (quando ele apenas reflete emoções intensas, estimulado pelos feixes nervosos do vago simpático), é o vermelho também a cor da paixão. Cor quente, do sangue e do fogo (embora as labaredas azuis tenham mais calor). E por aí vai.

O ponto comum a essas significações do vermelho é a intensidade do estímulo. Esse dado de cultura é forte o bastante para que revolucionários, apaixonados, designers de embalagens e decoradores de ambientes suntuosos tenham clara preferência por essa cor.

A simbologia das outras cores tem fundamentos da mesma natureza. Na cultura europeia, o verde comunica comumente tranquilidade, segurança; o azul, debilidade, discricção, profundidade; o violeta, melancolia, incomodidade; o laranja, advertência, impacto; o dourado, riqueza; o amarelo, tensão. Mas há nuances difíceis de descrever e ainda assim perceptíveis: basta ver um catálogo de esmaltes para unhas ou, na indústria gráfica, comparar os efeitos dos variados matizes de brancos, cinzas e pretos.

### **A linguagem analógica do rádio e da fotografia**

No rádio, a mensagem é emitida em palavras e, portanto, digital; mas há componente analógico importante: entonação e pausas permitem transmitir determinado *entendimen-*

to da informação conceitual e autorizam a simplificação da sintaxe do texto sem afetar a compreensão.

Para estabelecermos os limites desse componente analógico, basta comparar as antigas novelas de rádio com as atuais novelas de televisão (o gênero foi escolhido por sua penetração mercadológica). Na radiofonização, é possível contar a história deixando à imaginação do ouvinte o preenchimento de enormes espaços abertos pela fragilidade semântica do idioma: ele pode supor que o padrão de beleza da mocinha é exatamente o seu padrão de beleza, e conceber o cenário de uma sala de jantar à semelhança de sua própria sala de jantar. Na novela televisiva, que usa cenografia realista, isso não é permitido: junto com os conceitos do diálogo, e sobrepondo-se a eles, a imagem informa, quase sem ambigüidade, sobre valores estéticos, de consumo e de comportamento.

Portanto, duas proposições guardam entre si, na comunicação radiofônica, relação adversativa: (a) ela possui componente analógico importante; (b) esse componente analógico é subsidiário na transmissão da mensagem. Uma terceira proposição refere-se à natureza da analogia: (c) o conteúdo analógico depende fortemente dos padrões de enunciação do locutor e, só através deles, do sentido da mensagem.

Tão logo saiu da fase experimental, controlada por cientistas, o rádio tornou-se instrumento político dos Estados. Boa parte da luta ideológica das décadas de 20, 30 e 40 -incluída a Segunda Guerra Mundial - desenvolveu-se em emissoras operadas por governos ou sob seu patrocínio. Isto contribuiu para impor aos locutores da época tom formal e autoritário, e se traduz em normas que persistiam. Na década de 1970, em autores europeus recentes, como Luka Brajnovic, da Universidade de Navarra, Espanha:

1. *É proverbial que o que entra pelo ouvido nos inspira certa dose de desconfiança e insegurança. Tomando isto em conta, o jornalismo de rádio deve ser muito convincente, claro e concreto o tempo todo. Palavra e pensamento não podem expressar nenhuma dúvida, nenhuma vacilação; devem ganhar a confiança dos ouvintes;*
2. *A característica primordial do jornalismo radiofônico é seu compromisso com a veracidade e a persuasão;*
3. *O cuidado de conservar a boa linguagem falada no rádio - coisa que se refere em primeiro lugar aos jornalistas que trabalham nele - é uma das tarefas princi-*

*pais do meio de comunicação social. Seria triste que o jornalista usasse barbarismos como os que se ouvem, talvez, na rua.*

A preocupação exagerada com a persuasão (a propaganda), a verdade (o ponto de vista oficial) e a correção (a imposição do idioma metropolitano sobre os falares regionais) marca, com variantes devidas às ideologias nacionais, a programação radiofônica estatal. O Brasil teve, neste aspecto, situação peculiar: a grande emissora oficial brasileira, a *Rádio Nacional*, desenvolveu, com recursos e inteligência próprios, programação dinâmica, que avançou no tempo ao compreender os limites operacionais do estilo fundado na auto-exaltação, nos axiomas e na imposição lingüística.

Utilizando com competência a abertura que o rádio propicia à imaginação do ouvinte, a *Nacional* não foi emissora de uma classe dominante, nem do governo: desenvolvia uma política de Estado. Assim, afirmava a integração do País incorporando os usos lingüísticos regionais, e não negando-os; empregava o humor e o chiste, bem conforme com os estudos de Freud e de Bergson, para integrar populações marginalizadas, como os migrantes que chegavam às metrópoles, vindos do meio rural; compunha habilmente a programação com vários gêneros de programas, de modo que era consumida por todas as faixas da população. A propaganda de governo, quando havia, era claramente identificada; o noticiário, sempre objetivo, atingiu credibilidade incomparável, até hoje.

Mas era fenômeno isolado. No geral, a distensão da comunicação radiofônica coincide com a proliferação das emissoras regionais e locais, em ondas médias (**AM – amplitude modulada**) e em frequência modulada (**FM**). A tendência torna-se dominante após a liquidação do *rádio-broadcasting* pela televisão. O rádio seria mais coloquial, o locutor menos *mestre* e mais *companheiro*, o clima da transmissão próximo da conversa. Para que isso ocorresse, foi necessário enfrentar o preconceito diante de componentes não-lingüísticos - e, portanto, menos *racionais* ou controláveis da comunicação. Ainda hoje, nas programações voltada para as elites culturais, a locução aconselhada é pontuada, sem variações que possam acrescentar emoção à mensagem que se diz – usualmente, que se lê.

A fotografia teve que enfrentar outro tipo de luta para impor-se. Ao captar aparências definidas pela luz, tornou-se o primeiro instrumento mecânico para registro analógico da realidade. O espaço ambiente, de três dimensões em fluxo, é projetado em duas dimen-

sões no filme e no papel fotográfico. Em uma foto, podem-se reconhecer os objetos, nela representados pela imagem, e a relação entre eles, que constitui uma espécie de sintaxe, mediada pelas convenções da perspectiva e da sombra. Nada disso é novidade diante da pintura realista, comum no século XIX: as resistências à fotografia deveram-se, na realidade, à ameaça que ela representaria para o nobre artesanato dos desenhistas e pintores, então monopolizando a tarefa de *mapear* o mundo objetivo. A reprodução ótica de imagens desenvolveu-se fora do círculo fechado das academias: o invento saiu do laboratório para as ruas e os pequenos estúdios de profissionais que não eram considerados artistas.

A invenção da fotografia deve-se a longa série de observações de fenômenos luminosos, que começa com o chinês Mo Tsu (século V a.C.) e culmina, no início do século XIX, com as experiências de Joseph Nicéphore Niepce (1765-1833) e Louis Jacques Mandé Daguerre (1789-1851). O êxito de Niepce e Daguerre foi registrado a 27 de setembro de 1835 no *Jornal dos Artistas*, de Paris. O americano John W. Draper (1811-1882) obteve o primeiro retrato, em 1839; no mesmo ano, o *Vossische Zeitung*, periódico de Berlim, aplicava o nome *fotografia* ao conjunto de técnicas de reprodução de imagem até então desenvolvidas, incluindo o papel fotográfico de William Henry Fox Talbot (1800-1877). O inventor do telégrafo, Samuel Morse, converteu um *joalheiro*, Matthew Brady (1823-1896), em precursor do jornalismo fotográfico, ao convencê-lo a registrar cenas da Guerra Civil americana, na década de 1860.

Embora a fotografia tenha sido reproduzida, pela primeira vez, em jornal, há mais de cem anos, o descaso pelo processo retardou sua adoção em maior escala. O fotojornalismo começou modestamente, mais para romper a monotonia gráfica das páginas cheias de texto do que para informar alguma coisa. O nome *ilustração* dá bem idéia desse papel secundário atribuído à foto diante do texto. Uma situação que se manifestava, no Brasil, há pouco mais de 30 anos: naquela época, os laboratórios fotográficos dos grandes jornais eram, quase sempre, banheiros adaptados. Em 1951, quando o *Diário Carioca* construiu, no Rio de Janeiro, um prédio para sua sede, com cuidadoso estudo de detalhes, o laboratório fotográfico foi simplesmente esquecido.

Outra consequência da pressão conservadora foi o fato de o fotojornalismo ter sido descoberto primeiro, em sua potencialidade, pela imprensa sensacionalista. De fato, a con-

quista de espaço para fotografias nos jornais e revistas mais prestigiados só se consumou quando o cinema se caracterizava como fenômeno de massas, nos anos 20.

A fotografia jornalística é atividade especializada, cujo desempenho envolve conhecimentos muito além do manuseio do processo. Trata-se de selecionar e enquadrar elementos semânticos de realidade de modo que, *congelados* na película fotográfica, transmitam informação jornalística. As dimensões do papel ou do diapositivo, o repórter acrescenta: (a) a dramaticidade, atribuída aos efeitos de luz e sombra, bem como à relação sintática entre os elementos fotografados; (b) a profundidade, que se obtém pelo domínio da perspectiva e dos planos; (c) o movimento, sugerido pelas posições de desequilíbrio ou pelo dinamismo atribuído aos elementos.

Não por acaso um teórico importante, Hans Magnus Enzensberger, [apontou](#) a fotografia como exemplo do grau de especialização e [profissionalismo](#) exigido pelos modernos meios de comunicação. Enfrentando as teses da *nova esquerda* da década de 1970 ([assumidas, mais tarde, pelos pós-modernos](#)), [que pretendiam](#) entregar os *media* diretamente “aos trabalhadores”, o Autor argumentou que boas máquinas fotográficas [eram](#) disponíveis em qualquer loja europeia, e sua operação tornara-se bastante facilitada, tanto pela difusão dos manuais quanto pela automatização eletrônica; no entanto, poucos amadores conseguiam qualidade comparável ao trabalho profissional comum – senão em termos técnicos, ao menos em termos de interesse público. Em jornalismo, os casos são ainda mais raros.

[A utilização, no final da década de 1990, das fotos digitais radicaliza essa contradição: câmaras minúsculas \(acopladas, por exemplo, a telefones celulares\) podem obter fotos de qualidade compatível com a exigência da maioria dos veículos. Salvo o caso de testemunhos inesperados \(alguém que depara um acontecimento obviamente notável tendo a máquina em mãos\), ainda aí o profissionalismo certamente sobreviverá.](#)

### **As imagens em telejornalismo**

Historicamente, a televisão descende do rádio. À medida que desenvolveu sua tecnologia de imagem, foi-se aproximando do cinema e hoje se prepara para substituí-lo, graças ao vídeo-teipe de uso doméstico e à alta definição de imagem, que já é disponível para usos especiais e poderá chegar às salas de projeção, se houver interesse do mercado.

No caso do telejornalismo, os primeiros noticiários eram lidos diante da câmara. Logo se constatou que o fator analógico da mensagem radiofônica ganhava nova dimensão com a presença da imagem do locutor ou apresentador. Postos face a face, o espectador tendia a **corporificar** nele o jornalismo, em sua expressão axiomática: aparência, entonação e expressão facial tornam-se a moldura que determina o entendimento dos fatos. Essa constatação conduziu a uma retórica visual que impõe roupas escuras no vídeo em dias de grandes acontecimentos trágicos, ou veste os locutores de uniforme, como aconteceu na Polônia, quando os militares assumiram o poder, no processo **de declínio do poder soviético**.

O relato visual de acontecimentos surgiu inicialmente em transmissões diretas. Neste caso, as imagens de câmaras colocadas estrategicamente são selecionadas por um *diretor de TV*, diante de sua *mesa de corte*, que pode ser instalada na *switcher* de um caminhão de externa ou *unidade móvel*. Daí seguem por microondas até à emissora, que as reproduz. A preocupação principal costuma ser a manutenção de certo ritmo nos cortes, de modo que as visões próximas ou particulares funcionem como aproximações ou detalhamento dos planos gerais. As lentes de aproximação ou *zoom* da câmara simulam aquilo que o observador humano faz ao processar a imagem dos olhos: presta atenção no detalhe, sem perda total da visão do conjunto.

Nos noticiários de horário certo (os *evening news*, boletins do começo de noite, são os de maior audiência, em todo o mundo), as imagens das notícias aparecem como documentação do *lead* dito (e lido no *teleprompter*) pelo apresentador ou da análise feita por um *anchorman*, editor-analista. No princípio, eram filmes mudos, narrados por locutor *em off* (ausente do vídeo), no estúdio. Os filmes locais eram do mesmo dia; os de acontecimentos distantes vinham de avião e ilustravam um desdobramento qualquer do fato que exibiam.

Mais tarde, os filmes passaram a ser sonoros. Eram obtidos, com som local, por conjuntos câmara-gravador, como a *CP*, usada na cobertura da Guerra do Vietname; a película registrava as imagens em positivo e o som em banda magnética. O tempo de revelação era um obstáculo; outro, o fato de não coincidir, no filme, a tomada de som com a tomada de imagem, o que representava perda de trechos sonoros na hora da montagem em moviola. Os eventos ocorridos em lugares distantes não podiam ser apresentados, também, no mesmo dia.

Esses problemas foram superados com a gravação magnética em vídeo-teipe e a transmissão de imagem à distância, por microondas ou satélites de comunicação. A grava-

ção de reportagens passou a ser feita em veículos de externa, para transmissão direta, e em unidades portáteis, constituídas de câmara e gravador. A edição era feita em ilhas de edição, copiando-se as imagens que chegavam na fita de teipe para a versão editada, em fita de programa. Sucederam-se gerações de equipamentos, cada vez mais operacionais:

(a) Em uma primeira etapa, a partir da segunda metade da década de 1970, os repórteres cinematográficos, incumbidos da obtenção de imagens, eram acompanhados por um auxiliar que transportava o pesado gravador analógico de  $\frac{3}{4}$  de polegada e de outro, responsável pela iluminação, além do repórter de texto. As variações de luz e cor eram reproduzidas na fita em feixes analógicos diagonais;

(b) Numa segunda etapa, surgiram gravadores mais leves, acoplados às câmaras (*camcorders*) e mais sensíveis a luz, aceitando variações maiores de temperatura da luz, medida em graus Kelvin. Os sistemas de edição por cópiagem evoluíram para ilhas de meia polegada – chamadas de Beta, a de melhor qualidade e maior preço; e as VHS e Super VHS (SVHS), de menor custo mas nas quais a perda de qualidade a cada edição por cópia é muito acentuada;

(c) Finalmente, na década de 90, houve novo salto de qualidade, com o surgimento da gravação e edição em fitas, discos e outras bases digitais. Os ganhos são enormes: como a edição passa a ser feita em computadores, o custo do equipamento, ainda que somado ao *software*, é acentuadamente mais baixo, o que também ocorre com as câmaras – efetivamente portáteis. Recupera-se a possibilidade, perdida quando se abandonou o filme e a montagem em moviola, de edição não-linear – ou seja, de inserir trechos em um programa já gravado sem necessidade de recopiá-lo inteiro. Na edição não há perda de qualidade porque as imagens não são copiadas, mas ‘lidas’ em algarismos booleanos (1,0) pelo equipamento. A definição se mede em *pixels* por polegada quadrada (= 2,54 cm<sup>2</sup>; o pixel é o menor ponto de luz cuja cor e luminosidade podem ser controladas na tela)..

A edição de imagens insere a televisão na história do documentarismo, gênero de produção audiovisual que passou a ter esse nome em 1920. Nesse ano, Robert Joseph Flaherty (1884-1951), norte-americano, contou a história da vida real de uma família de esquimós, no filme *Nanuk, o esquimó* (Port Huron). Seis anos mais tarde, o mesmo cineasta realizou *Moana* (para fins comerciais, *O amor das sereias dos mares do Sul*), na ilha Savai,

Polinésia. Seu terceiro trabalho no gênero, *O homem de Aran*, de 1934, sobre uma comunidade irlandesa, mistura documentação e ficção neo-realista.

Mas antes, em 1919, o soviético Dziga Vertov (1896-1954), então jovem cinegrafista, propusera seu *cinema-verdade* ou *cinema-olho*, que dispensava tanto atores e cenógrafos quanto roteiristas. Pretendia "surpreender a vida em qualquer momento", isto é, sem escolha premeditada. Por esse processo, fez 23 filmes antes de dedicar-se a documentários políticos com técnicas mais convencionais, como *Três canções sobre Lenine*, *Avante soviète!* e *O homem e a câmara*, produzidos entre 1924 e 1929.

O documentarista inglês John Grierson (1898-1972) tratou a realidade de forma criativa em 1929, quando produziu *Barcos de pesca*, obra de duro realismo sobre a vida dos pescadores do mar do Norte. Grierson iria liderar uma escola importante, de que fizeram parte Arthur Elton, Paul Rotha, Basil Wight e que informa, ainda hoje, a produção documental britânica.

A tradição alemã no gênero descende de Walter Ruttmann (1887-1941), autor de *Berlim, sinfonia de uma metrópole* e de *Melodia do mundo*, lançados, na ordem, em 1927 e 1929; o documentário opinativo e político tem expressão notável em Leni Riefenstahl (1902-2003), cineasta conhecida pela exaltação do nazismo nos filmes *O triunfo da Vontade* (1935) e *Olympia* (1938). Temas geográficos dariam a expressão mais típica ao documentarismo francês de Marc Allégret (1900-1973) – por exemplo, *Viagem ao Congo*, de 1926 e Léon Poirier (1884-1968) – por exemplo, *O cruzeiro negro*, do mesmo ano.

A experiência fundada por esses pioneiros e por outros (no Brasil, Humberto Mauro, principalmente) permite ao jornalismo contemporâneo dispor de dimensão semântica muito maior do que a dos veículos gráficos. Observa Luka Brajnovic:

*Tomemos um exemplo: ler em um jornal que, no dia tal do ano de 1907, casaram-se, em determinada cidade, duas pessoas então célebres, atualmente esquecidas ou desconhecidas, não tem maior interesse. Mas se esta festa familiar tivesse sido filmada, o comportamento do espectador seria diferente. A película desperta interesse ainda quando a notícia carece de atualidade, porque se trata de documento fílmico que nos proporciona o aspecto da cidade, a moda da época, os costumes de há tantos anos. Ainda mais. Poucas pessoas vão às hemerotecas para se formar-se, por exemplo, sobre os acontecimentos da Primeira ou da Segunda Guerra mundi-*

*ais. Mas, ao ver cenas filmadas daqueles conflitos, o interesse de cada um é despertado imediatamente e em grau notável.*

A documentação visual dá dimensão de reportagem ao acontecimento singular e eventualmente revela focos de interesse que escapam ao texto. Aviões caem, em acidentes que nem sempre são noticiados com destaque; o registro por imagens da queda do menor deles, no lugar mais remoto, com o piloto mais desconhecido e mediano, é um evento dramático em si.

Reportagens de televisão são documentários sobre a vida de um personagem, um acontecimento histórico, uma realização artística, costumes, animais, exercício de uma profissão etc. Podem contar uma história, com a tradição narrativa do cinema-ficção; defender uma tese; expor assuntos; retomar no tempo de imagens atuais para precedentes no passado; opor temas conflitivos. São construídas com a perspectiva centrada em um personagem ou objeto (os documentários de Jacques Costeau, por exemplo, contam como ele conseguiu fazer o documentário; outros preferem um viajante, um turista, um caçador que se deslumbra com o que vê, ou um velho edifício em tomo do qual a cidade se transforma); com a seqüência narrativa delimitada entre nascentes e poentes **ou apoiada em temas paralelos (digamos, o urubu que insiste em pousar na trave do gol do time perdedor, ou o nascimento do filho do ponta-esquerda mais ou menos no instante em que ele fez o gol decisivo)**; como reportagens de ação, em que a equipe interfere no curso de uma atividade ou negócio para revelar seu mecanismo (as matérias sobre comércio de sangue ou operações financeiras irregulares); com a câmara partindo dos planos mais gerais até o detalhe menos desvelado, ou o contrário; com as imagens do mesmo acontecimento compondo versões conflitantes.

De qualquer maneira, a linguagem que está em jogo é a do cinema. Excluídos atores, cenários e figurinos, a concepção varia entre duas vertentes:

1. *A edição formadora do discurso.* Trata-se de uma visão fílmica que descende de Serguei Eisenstein (1898-1948) e Vsevolod Pudovkin (1893-1953). Para o primeiro desses dois cineastas soviéticos, são os planos ordenados na montagem que produzem o tema que o diretor pretende mostrar:

*Cada peça da montagem existe não como algo isolado, mas se torna a representação particular de um tema geral que em igual medida penetra todos os planos. A justaposição desses fragmentos na construção traz à vida e expõe à luz a qualidade*

*geral da qual cada fragmento participou e que reúne todos os detalhes em um todo, isto é. naquela imagem generalizada através da qual o criador, seguido pelo espectador, vivencia o tema.*

O cinema não apenas fragmenta ou estende os planos até o plano-seqüência; também seleciona e enquadra as imagens e, ao teatralizar os eventos, reelabora a realidade em um produto que soma às relações *em presença* da fotografia as relações *em sucessão* da imagem em movimento. Mesmo o mais cotidiano dos documentários de televisão não escapa dessa multiplicidade de instâncias significativas: quando inclui depoimentos e gestos de criaturas, absorve a teatralidade dos relatos e gestos - delimitada pelos padrões de cultura mas inevitavelmente portadora de sentido. Se o objeto são animais, plantas, criações da natureza ou de uma civilização, importará a atitude do espectador diante dos seres e fenômenos mostrados, sua novidade ou carga simbólica.

O sentido geral das teses de Eisenstein e Pudovkin é político: eles pretendem refazer o conhecimento através da vivência revolucionária da construção do plano bolchevista. Neste trecho de Victor Skholovsky, amigo e biógrafo de Eisenstein, há uma ampliação óbvia de Marx ("é preciso tornar a exploração mais óbvia, exibindo-a") e a intenção expressa de colocar a forma a serviço da busca de uma essência da realidade:

*A arte existe para que se possa recobrar a sensação da vida; existe para fazer sentir as coisas, fazer pedrear as pedras. O propósito da arte é transmitir a sensação das coisas como são percebidas e não como são conhecidas. A técnica da arte consiste em desfamiliarizar os objetos, dificultar as formas para que a percepção se prolongue e dificulte, porque o processo da percepção é um fim estético em si mesmo e deve ser prolongado. A arte é um meio de vivenciar o conteúdo artístico de um objeto; o objeto em si mesmo não é importante.*

2. *A prevalência da realidade sobre qualquer construção retórica.* Esta é a tese central de André Bazin, teórico do neo-realismo. Na Europa, na Itália do pós-guerra, os fatos falavam por si mesmos. O mundo de escombros e a vida reconstruindo-se entre os escombros estimularam a crença de que bastaria mostrar para dizer tudo que há para ser dito:

*Os acontecimentos não são necessariamente signos de alguma coisa da qual estamos sendo convencidos; eles têm seu próprio peso, sua integral peculiaridade, aquela ambigüidade que caracteriza qualquer fato.*

Embora a segunda concepção pareça mais jornalística do que a primeira, ambas se articulam nas possibilidades técnicas da televisão moderna. O custo do vídeo-teipe, relativamente baixo, e a viabilidade de regravações sucessivas na mesma fita estimulam o experimentalismo na captação de imagens. A acumulação de informação visual nos arquivos aumenta o acervo disponível, embora complique a tarefa de recuperação e pesquisa. Afinal, a facilidade da edição eletrônica permite certo preciosismo técnico.

O limite real é ideológico. Escreveu Rudolf Arnheim que "o filme não pode ser arte senão quando há oportunidade real de um artista manipulá-lo como veículo". A televisão, com maior motivo, faz mau jornalismo quando oportunidade similar é negada.

Entre televisão e cinema, há diferenças que devem ser anotadas. A primeira contingência é a dimensão e proporção da imagem: o fotograma 1 : 1,5 converte-se na tela 1 : 1,41 (mais recentemente, em telas planas horizontais de aproximadamente 1 : 1,7, cobrindo a amplitude do foco da visão humana) . A segunda é a relação obra-público: quem olha o programa na sala de estar de casa não vive a mesma experiência de quem saiu, decidiu-se a ver um filme, pagou o ingresso e sentou-se numa sala escura, cercado por estranhos.

A televisão é ainda mais abrangente do que o cinema: nela, a ficção compete com a realidade mostrada, a imagem editada com a transmissão ao vivo. Entre a tragédia e o *show* de variedades, basta apertar um botão. A audiência pode ser assustadora: em uma noite, ...*E o vento levou* terá sido visto por mais gente do que em toda sua longa carreira nas telas.

No entanto, o futuro da TV aponta para a pluralidade de canais e, afinal, a convergência com a Internet – audiências ca vez mais reduzidas.

### **Em cena, a web**

A Internet entra em cena, no final do século XX, como evidência da incrível aceleração da evolução tecnológica na presente etapa da História. Concebida para uso militar, na suposta probabilidade de um ataque nuclear que destruísse os sistemas convencionais de comunicação – filha, portanto, da guerra fria – , a Internet abrigou-se primeiro em centros

científicos, o que até hoje explica sua difusão nos meios acadêmicos. Sua popularização data do início da década de 1990.

Computadores mais velozes (a capacidade mede-se, aqui em bits por segundo) e avanços fantásticos na compactação de sinais resultaram numa efetiva revolução cultural que redistribuiu valores e competências. Por exemplo: embora a digitação em teclados alfanuméricos tenha-se generalizado, a ninguém mais ocorre criar cursos de datilografia, antes exigidos em escritórios e repartições como habilidade mínima necessária para o uso de máquinas de escrever.

A Internet maximiza a utilização das redes de comunicação – cabos terrestres e submarinos, fibras óticas, satélites – e pode ainda trafegar sinais via rádio, microondas ou redes de distribuição de eletricidade; transforma cada usuário em gerador potencial de informações, descentralizando, em tese, os sistemas de comunicação; os pacotes de dados são conduzidos no emaranhado de canais buscando sempre o melhor caminho.. Há, porém, limitações devidas ao número gigantesco de fontes, que torna difícil organizar em um *thesaurus* operacional e justifica a popularidade dos portais de busca; à dúvida quanto à qualidade e à veracidade da informação de fonte desconhecida; à própria velocidade da evolução dos equipamentos, que se tornam arcaicos ainda em plena condição de uso; e a questões relacionadas com os direitos de autor em um sistema assim plural e devassável.

A evolução da Internet resulta basicamente da ampliação da velocidade dos processadores e da maior compactação dos sinais. Em futuro previsível, viajarão na rede (*web*), indiferentemente, textos, fotos, sons, vídeos e, dependendo do interesse do mercado, imagens simulando três dimensões, a meio caminho para o *holograma* – a forma realmente tridimensional. Não se pode, portanto, dizer que será mantida a forma atual dos portais e páginas, com prevalência do projeto gráfico e de blocos de texto.

O projeto das páginas considera a tela mais como um palco do que como uma página; utiliza fotos, infografias e vídeos. Parece consolidada a tendência de se valorizar o acesso a fontes que herdaram credibilidade de outras mídias: universidades, museus, bibliotecas, veículos de comunicação tradicionais, indivíduos formadores de opinião – além, naturalmente, de portais em que a seriedade da informação não parece relevante, como os eróticos e humorísticos.

## 2

# O texto jornalístico

Ouve-se dizer, de várias maneiras, que a palavra está morrendo. Há pouco menos de meio século, essa versão da realidade foi tão difundida que as autoridades educacionais brasileiras, sempre atentas às teorias que surgem no meio acadêmico, correram a mudar o nome dos cursos de Português para Expressão Oral e Escrita, por temor de que os jovens se estivessem condenando, não apenas ao analfabetismo, mas ao silêncio eterno.

A morte do idioma nos meios audiovisuais é pura fantasia. Não só eles falam como neles se escreve: um programa de televisão, antes de ir ao ar, passa, numa produção competente, por diversas versões em sinopses, roteiros e *scripts*. Todos os componentes – cenários, enquadramentos de câmara, deslocamentos de equipe, temas e estratégia das entrevistas, *cabeças* de repórteres – são textos que se transformam em produto.

Se na organização produtora nunca se escreveu e leu tanto, também não há indicações de recessão na indústria de textos para consumo público. As editoras de livros se multiplicam e, se os jornais vendem proporcionalmente menos em parte do mundo, isto se deve a táticas editoriais que não correspondem à demanda de conceitos: a civilização da imagem

coloca a população diante da necessidade de conceituar o que é exposto, porque digitalizar a informação analógica recebida é próprio da inteligência humana.

A produção de textos pressupõe restrições do código lingüístico. A redução do número de itens léxicos (palavras, expressões) e de regras operacionais não apenas facilita o trabalho, mas também permite o controle de qualidade. A literatura não escapa de tais restrições, ora dispondo sobre métrica e rimas de um soneto, ora impedindo que poesia moderna tenha as mesmas métrica e rimas. É desta maneira que se definem os gêneros, dentro dos quais se fixam padrões de aceitabilidade e excelência para romances, odes ou martelos agalopados.

O jornalismo não é, porém, um gênero literário a mais. Enquanto, na literatura, a forma é compreendida como portadora, em si, de informação estética, em jornalismo a ênfase desloca-se para os conteúdos, para o que é informado. O jornalismo se propõe processar informação em escala industrial e para consumo imediato. As variáveis formais devem ser reduzidas, portanto, mais radicalmente do que na literatura.

Isto pode ser conseguido de várias maneiras. Requerimentos e cartas comerciais são exemplos de textos que suprimiram variações significativas através de fórmulas *congeladas* que, com o tempo, chegam a se diferenciar da língua corrente, como rituais em cujo sentido ninguém presta atenção. Para impedir que isso ocorra com o texto jornalístico, ele precisa ser submetido constantemente à crítica, que remove o entulho e repõe vida nas palavras. Uma atividade crítica que, se aplicada nos cartórios, substituiria “Venho, pelo presente, solicitar a V. Sa” por “Peço-lhe”; e consideraria insensato escrever “Nestes termos, peço deferimento”, dada a impossibilidade de alguém não querer o deferimento do que requer, ou pretender o deferimento em outros termos que não os seus.

O texto jornalístico procura conter informação conceitual, o que significa suprimir usos lingüísticos pobres de valores referenciais, como as frases feitas da linguagem cartorária. Sua descrição não se pode limitar ao fornecimento de fórmulas rígidas, porque elas não dão conta da variedade de situações encontradas no mundo objetivo e tendem a envelhecer rapidamente. A questão teórica consiste em estabelecer princípios (a) tão gerais que permitam a constante atualização da linguagem e (b) relacionados com os objetivos, o modo e as condições de produção do texto.

## Definição de linguagem jornalística

Definir, como vimos, é restringir um conceito. As restrições que se aplicam à linguagem jornalística serão relacionadas com (1) os *registros de linguagem*, (2) o *processo de comunicação* e (3) *compromissos ideológicos*.

1. *Registros de linguagem* – A língua nacional não é um conjunto homogêneo. Dentro dela se abrigam usos regionais, discursos especializados e pelo menos dois registros de linguagem: o *formal*, próprio da modalidade escrita e das situações tensas, e o *coloquial*, que compreende as expressões correntes na modalidade falada, na conversa familiar, entre amigos.

A linguagem formal é mais durável e tende a preservar usos lingüísticos do passado. Imposta pelo sistema escolar, é uma espécie de segundo idioma que aprendemos e que pode servir como índice de ascensão social. A linguagem coloquial é espontânea, de raiz materna, reflete a realidade comunitária, regional, imediata; alguns de seus cometimentos são passageiros, outros terminam por se formalizar, incorporando-se à literatura e à escola.

Para se sentir a diferença entre esses registros de linguagem, basta comparar o presente do indicativo do mesmo verbo, num e noutra, pelo falar carioca:

<i>Registro formal</i>	<i>Registro coloquial</i>
Eu canto	Eu canto
Tu cantas	Você canta
Ele canta	Ele canta
Nós cantamos	Nós cantamos (ou: a gente canta)
Vós cantais	Vocês cantam
Eles cantam	Eles cantam

Nota-se que as formas verbais do registro formal português são mais próximas de uma língua estrangeira, o espanhol (*yo canto, tu cantas, él canta, nosotros cantamos, vosotros cantais, ellos cantan*), do que do registro coloquial carioca, difundido em todo o País pelo rádio e televisão.

A variação regional também pode ser facilmente percebida: enquanto, no coloquial carioca, a segunda pessoa, *tu*, praticamente sobrevive apenas na forma oblíqua *te*, ela tem uso pleno em regiões do Nordeste ocidental e, no Rio Grande do Sul, aparece combinando com a forma verbal da terceira pessoa (*tu canta*).

Do ponto de vista da eficiência da comunicação, o registro coloquial seria sempre preferível. É mais acessível para as pessoas de pouca escolaridade e, mesmo para as que estudaram ou lidam constantemente com a linguagem formal, permite mais rápida fruição e maior expressividade.

No entanto, o registro formal é uma imposição de ordem política, esteja ou não em lei. A pressão social valoriza seu emprego e qualifica de erro todo desvio. E nem é o caso de se afrontar cegamente esta imposição: ela se confunde com a idéia de nação, ou de cultura diferenciada, além de permitir que a língua nacional se transforme mais lentamente (em lugar de transmudar-se a cada geração) e que as inovações sejam testadas antes de incorporar-se ao dicionário ou à gramática oficiais.

A conciliação entre esses dois interesses – de uma comunicação eficiente e de aceitação social – resulta na restrição fundamental a que está sujeita a linguagem jornalística: ela é basicamente constituída de palavras, expressões e regras combinatórias que *são possíveis no registro coloquial e aceitas no registro formal*.

Esta conceituação pode ser aplicada em qualquer época ou região, permitindo a adaptação da linguagem às mudanças que a língua sofre. O jogo das interdições da norma culta e dos interesses de comunicação se manifestará, então, em séries como esta, em que a forma indicada na coluna central é usualmente preferível:

Formal		Coloquial
1. próximo a } perto de }	perto de	perto de
2. mora à Rua X	mora na Rua X	mora na Rua X
3. vereador } edil }	vereador	vereador
4. concomitante- } mente }	ao mesmo tempo	ao mesmo tempo
5. homossexual	homossexual	veado, bicha
6. meu marido	meu marido	} meu marido } meu homem
7. esposa	mulher	mulher
8. semáforo	} semáforo (SP) } sinal (RJ)	} farol (SP) } sinal (RJ)
9. denegou	negou	negou
10. prurido	coceira	coceira
11. utilitário (auto)	} perua (SP) } camioneta (RJ)	} perua (SP) } camioneta (RJ)
12. perfunctório } superficial }	superficial	} superficial } por alto, por cima
13. construção } agramatical }	} foi assistido por {(público)	} foi assistido por {(público)
14. neoplasia	câncer	câncer
15. aulicismo	puxa-saquismo	puxa-saquismo
16. indigitado	apontado	apontado
17. indiciado	acusado	acusado

Sobre essa base, a linguagem jornalística incorpora: (a) neologismos de origem coloquial, sintéticos (*fusca, frescão*) ou de grande expressividade (*dedo-duro, pau-de-arara*); (b) denominações de objetos novos, de origem científica ou popular (*lêiser, video-teipe, celular*); (c) metáforas com intenção crítica (*mordomia, mensalão*); (d) atualizações necessárias (*roqueiro, petista*); (e) designações técnicas que precisem ser consideradas em sua exata significação para entendimento ou eficácia do texto. Tais incorporações, quando de emprego recente ou incomum, poderão ser marcadas por destaque gráfico (entonação especial de leitura) e acompanhadas de explicações.

2. Processo de comunicação – a -A comunicação jornalística é, por definição, referencial, isto é, fala de algo no mundo, exterior ao emissor, ao receptor e ao processo de comunicação em si. *Isso impõe o uso quase obrigatório da terceira pessoa*. As exceções são poucas: reportagens-testemunho, algumas crônicas, textos intimistas destinados a grupos restritos. A exigência é marcante em português, língua em que a impessoalidade se marca por pronome oblíquo (*se*) que não se confunde com forma de tratamento (em inglês, pelo contrário, *you*).

O domínio da referencialidade permite diferenciar a linguagem jornalística da linguagem didática, ainda quando esta se propõe a divulgação do conhecimento ou *divulga-*

*ção científica*: nos textos didáticos, predomina a metalinguagem, isto é, explicação ou definição de um item léxico por outro ("a sociedade é... ", "a Organização das Nações Unidas compreende. ...", "chama-se de hematófago.. .", "as inflorescências se dividem em.. ."). Não é o que ocorre em jornalismo: aqui, as proposições principais dão conta de *transformações*, *deslocamentos* ou *enunciações* (a notícia); de conjuntos complexos de fatos (as *coberturas*); ou se formulam a partir de *acontecimentos* (a reportagem interpretativa, o artigo). A explicação ou definição dos termos aparece como aposto, ou como período intercalado com o único objetivo de permitir a compreensão do conteúdo.

A situação corrente em jornalismo é a de um emissor falando a grande número de receptores. Tais receptores formam conjunto disperso e não-identificado, que só pode ser conhecido por amostragem estatística. Por isso, *os adjetivos testemunhais e as aferições subjetivas devem ser eliminados*. Comerciante *próspero*, *bela* mulher, *grande* salário, edifício *alto*, episódio *chocante* são exemplos de locuções nas quais o sentido de *próspero*, *bela*, *grande*, *alto* ou *chocante* depende, essencialmente, dos valores, padrões e sensibilidade de quem fala. Em texto não assinado ou cuja assinatura pouco representa para o leitor ou ouvinte, a significação dessas palavras torna-se obscura. *A norma é substituí-las por dados que permitam ao leitor ou ouvinte fazer sua própria avaliação*: relacionar bens do comerciante; socorrer-se de um currículo de prêmios de beleza, da opinião de um descobridor de talentos ou, simplesmente, mostrar a fotografia da mulher; dizer qual o salário, quantos andares tem o edifício; contar o episódio.

*O parâmetro das avaliações numéricas deve ser sempre a experiência objetiva do público*. As pessoas em geral dimensionam perfeitamente unidades de uso corrente, como metro, quilômetro, hora - mas têm dificuldades para aferir grandezas maiores ou menores do que os limites de sua relação objetiva com o mundo: milhões de quilômetros, **um trilhão de reais**, milésimos de micron. Ou ainda para lidar com qualidades cuja definição desconhecem: a potência de uma usina em Megawatts, a frequência em Hertz, a informação em *bits*. f. preciso, então, recorrer a comparações: dar idéia da potência de uma usina recorrendo ao consumo instantâneo de uma cidade, expressar a distância entre planetas em tempo de viagem de uma nave espacial terrestre etc.

Números têm alta confiabilidade. No entanto, podem ser usados para argumentação falaciosa, como acontece nestes casos:

- (a) estabelecem-se falsos padrões de aferição: número de automóveis para medir o grau de desenvolvimento de países, procura de emprego como índice de desempregados numa recessão prolongada etc.;
- (b) empregam-se unidades fora da escala do objeto aferido, para impressionar com grandes números: potência de uma grande hidrelétrica em Watts, metros de uma rodovia etc.;
- (c) comparam-se grandezas heterogêneas: tiragens de pico com tiragens médias de veículos, consumo de papel com hectares de florestas derrubadas etc.;
- (d) dá-se preferência, conforme convém, a valores absolutos ou porcentagens: números relativos de produção setorial quando se instalam indústrias pioneiras, produto interno bruto como fator de comparação entre países com diferentes populações etc.;
- (e) definem-se universos restritos para a obtenção de recordes: o melhor pianista entre os deputados, a moça mais bonita deste lado da rua etc.;
- (f) altera-se o mecanismo de coleta ou processamento dos dados: número de doentes de uma moléstia antes e depois da criação de mecanismo de controle epidemiológico, índices de preços calculados por critérios distintos etc.;
- (g) extrapolam-se números com leviandade: incidência de doenças cardíacas calculada para a população dos Estados Unidos e aplicada à população do Brasil etc.

O mesmo compromisso crítico que leva a contestar esses erros grosseiros alimenta a *aversão por palavras que pouco ou nada significam*. Em *rigoroso inquérito* ou *intriga soez*, os adjetivos empobrecem-se pela redundância: seria impossível a autoridade anunciar a abertura de inquérito *não-rigoroso* ou um general considerar que as intrigas de seus inimigos são *não-soezes*. Significação nula é comum em advérbios tais como *todavia*, *contudo*, *entretanto*; nos indefinidos (não nos numerais) *um*, *uma*.

*A busca de enunciados mais referenciais*, concretos, justifica muito do trabalho na apuração de notícias: a hora exata do atropelamento, a placa do carro, o nome inteiro das pessoas, o número do túmulo vão ter, no texto, *efeito de realidade*, isto é, contribuir para a verossimilhança **do relato**. Certas particularidades estilísticas do idioma adquirem importância. Por exemplo, o fato de o adjetivo anteposto ao substantivo, em português, adquirir sentido sublimado (*bom homem*, *pobre moça*), redundante (*nobre deputado*) ou subvertido (em *verdadeiro diamante*, a pedra não é um diamante).

3. Compromissos ideológicos – As grandes e pequenas questões da ideologia estão presentes na linguagem jornalística, porque não se faz jornalismo fora da sociedade e do tempo histórico.

As relações de poder no mundo contemporâneo tendem a alimentar, nos países periféricos como o Brasil, o sentimento de que não só a soberania, mas os valores culturais, estão sob ameaça. Admite-se que a cultura é o espaço da identidade humana; que a perda da cultura nacional significará a marginalização em outro sistema cultural; que a língua é a mais importante articulação da cultura. Essas convicções motivam em muitos cidadãos atitudes de resistência diante da cosmopolitização que afeta sistemas expressivos do idioma. Luta-se, então, para não deixar que pereça o modo subjuntivo dos verbos (que não existe em inglês) e para manter a expressividade peculiar do mais-que-perfeito sintético como indicação do passado numa narrativa em pretérito.

Esse esforço é possível na linguagem jornalística, desde que não se afete a comunicabilidade. Não há perda – geralmente existe ganho – de exatidão quando se escreve, em lugar de *realizar um projeto* (de *to realize*), *conceber um projeto*; de *planta industrial* (de *plant*), *usina*; de *assumindo que* (de *to assume*), *admitindo que*; de *os donativos serão revertidos para a obra assistencial* (em inglês, *to be reverted*), *os donativos reverterão para a obra assistencial* (*reverter*, depoente); de *o seriado será continuado amanhã* (*to be continued*), *o seriado continua* (ou *continuará*) *amanhã*. Mas não é possível ressuscitar a mesóclise dos pronomes oblíquos (*far-se-ia*, *dá-lo-ão*, *realizar-se-á*), totalmente excluída do coloquial brasileiro. Nem se deve lamentar isso: quando um uso se consagrou amplamente, o idioma o absorveu e integrou no seu sistema.

O importante, neste campo, é que as posições sejam tomadas conscientemente -quando se pensa nas implicações das escolhas, em séries como *soldado*, *guerrilheiro*, *terrorista*; *governante*, *líder*, *ditador*; *guarda-costas*, *guarda de segurança*. De modo geral, a melhor expressão é a que o redator domina, não a que impõe valores que por ele apenas transitam.

Roland Barthes mostra, no discurso marxista, um exemplo dessa ditadura da língua: o *cosmopolitismo* – burguês e, portanto, sempre mau – e o *internacionalismo* – proletário e, portanto, sempre bom - significam referencialmente a mesma coisa. Mas o sistema de comunicação de massa centrado nos Estados Unidos utiliza este recurso de maneira muito

mais ampla. Quando se escreve *mundo livre (free world)*, admite-se, implicitamente, que o *outro* mundo é escravizado. Querera o redator dizer isso? Se dizemos que a América é um hemisfério, temos que hemisfério não é mais metade de uma esfera; se falarmos em *Hemisfério Ocidental*, iremos incluir o Japão, país do Extremo Oriente. A própria noção de Oriente, Ocidente, Oriente Médio, Extremo Oriente, é fixada em relação à Europa e provém da época em que lá ficavam as metrópoles coloniais. Mas talvez a melhor obra no gênero seja a oposição *moderados e radicais*, em que *moderados* são inevitavelmente os aliados e *radicais* os opositores de interesses imperiais.

Outro recurso retórico usual dos sistemas de dominação política global é o *discursi* que estimula conflitos que, superados por gestões integradoras, permanecem, no entanto, latentes nas relações entre indivíduos de um país que se pretende subjugar. Assim, após décadas de repouso, renascem, sob o patrocínio imperial, antagonismos entre sérvios, bósnios e croatas na antiga Iuboslávia; itus e tutsis, na África; brancos e negros, onde quer que convivam. Trata-se, aí, de cumprir o lema atribuído à tzarina Catarina, da Rússia: dividir para reinar.

O poder gera conceitos, em torno dos quais se dispõe o diálogo social. Sejam as *metas* do presidente Juscelino Kubitschek, as *reformas de base* de João Goulart, a *luta contra a corrupção e a subversão* de Castelo Branco, o *milagre brasileiro* de Emílio Médici, a *redemocratização* de Ernesto Geisel, a *abertura* de João Figueiredo, a *nova República* de Tancredo Neves, o *tudo pelo social* de José Sarney; o *Brasil de todos* de Luís Inácio Lula da Silva – criações de relações públicas vêm definindo o eixo dos debates políticos travados em épocas distintas. A consciência do fenômeno permite situar na discussão questões concretas, contornando os mecanismos de controle.

A língua é lugar rico de informações sobre a maneira nacional de agir: hábitos de nepotismo, relações de amizade, antagonismos étnicos sutis e rígida divisão de classes. É significativa a extrema delicadeza com que se abordam, no Brasil, as ligações familiares, desde o respeito afetado com que se trata no diálogo a figura materna até a supressão do nome do pai em muitos formulários de identificação. Ou a amplitude de aplicação da palavra *amigo*, a ostentação de generosidade e carinho a que ela geralmente se associa.

A crítica do discurso, em busca de expressão mais límpida, deve considerar mecanismos como o da construção do mito retórico: o deslocamento de um signo lingüístico

para significar outra coisa, de modo que se impõe duplicidade de entendimentos e se mantém viva a regra social, inocentando suas violações por mais habituais que sejam. Ambigüidades raciais – *morena, escurinha, nega* – , econômicas – *empresários* (não *capitalistas*), *empreendedores, classes produtoras* – e familiares – *tio, padrinho* – são construções míticas, necessariamente ambíguas, que servem à preservação da ordem social; e isso é fácil demonstrar: a instituição da família, abalada na realidade pelas migrações, pela pobreza ou pelo fracionamento das comunidades na sociedade industrial, não é contestada no discurso pelo duplo entendimento de palavras como *namorado, noivo, transar, sair com, massagista, acompanhante, motel*. E assim acontece muitas vezes, quando a realidade adianta-se ao discurso e o inaceitável precisa ser aceito.

Nos eufemismos – *paralisação de trabalho* por *greve*, *professores leigos* por *professores despreparados*, *empréstimo a fundo perdido* por *doação* – e nas interdições – *modesto* para evitar *pobre*; *grande fazendeiro*, não *latifundiário*; *lavrador*, não *camponês* –, a denominação mais concreta é sempre preferível, quando se pode adotá-la.

As metáforas da linguagem corrente, e as do jornalismo, correspondem freqüentemente a sublimações. A *agressividade* explícita transfere-se para a *luta* partidária, a *batalha* parlamentar, a *campanha* eleitoral. O impulso alimentar, ou de *posse*, motiva toda a retórica do consumo. O impulso de *proteção* está presente nas matérias sobre animais, ecologia, crianças, gente pobre – cheias de um sentimentalismo diferente daquele outro que leva ao nível mais abstrato o que, primariamente, dizem os psicólogos, era sensualidade.

Já no esporte, agressividade e impulso de posse (a competição) estão regulamentados. O público a que se destinam noticiário e reportagem esportiva **pode sofrer** processo de *disfunção narcotizante*, isto é, dispensar-se de interpretar cada lance à espera da palavra do narrador ou comentarista. **Ou, pelo contrário**, assumir *atitude ativa*, isto é, projetar-se no atleta ou na equipe e identificar-se com seus favoritos como se estivesse diretamente envolvido na disputa. O mundo do esporte presta-se à sociabilização porque nele, ao contrário do que ocorre na sociedade, as oportunidades são efetivamente iguais; as leis, de aplicação automática, não se modificam, **em tese**, quaisquer que sejam as condições de poder, fortuna ou prestígio dos adversários. A discussão sobre a justiça é sempre factual, objetiva. Daí as utilizações políticas do esporte: para canalizar impulsos de rebeldia, unir populações, vencer da necessidade e da isenção das regras sociais.

## Fait-divers e **antítese**

*Fait-divers* (fatos diversos) é, à primeira vista, a matéria jornalística que não se situa em campo de conhecimento preestabelecido, como a política, a economia ou as artes. Eventos sem classificação, mas ainda assim notáveis por alguma relação interior entre seus termos.

O estudo da estrutura dessas notícias mostra uma peculiaridade: enquanto a informação depende, para ser avaliada ou compreendida, de uma situação (política, econômica ou artística), o *fait-divers* interessa por si mesmo. Quando se escreve que alguém matou a mulher com uma corda de violão ou que um bispo foi preso em um cabaré, pouco importa o assassino, a vítima, qual o bispo, onde e como isso ocorreu: o interesse está na contradição entre o crime e a arma, ou entre a respeitabilidade do religioso e a natureza do lugar onde foi preso.

A informação é acontecimento histórico, é parte de uma narrativa. Os eventos políticos, econômicos ou artísticos se interligam e cada novo evento altera o quadro de situação, fazendo prever desdobramentos. Já o *fait-divers*, como um conto, não depende de nada exterior, nem passado, e é inconseqüente. Qualquer interpretação – sociológica, psicanalítica – que venha a ser feita de um *fait-divers* será exercício inteiramente desligado do consumo da notícia.

As contradições que tornam interessante o *fait-divers* são de vários tipos: entre o fato e a causa ou instrumento; entre notações que se juntam na mesma frase; entre a violação de uma norma social (o crime) e a ignorância de sua causa ou do agente – motivo do êxito passageiro, na imprensa, [de muitos dos](#) casos de polícia. Estes só atingem a notabilidade histórica quando representam uma situação mais geral ou exemplificam tendências que se mantinham ocultas na sociedade: o *caso Cláudia*, moça drogada e morta pelo filho de um milionário de reputação duvidosa; o *caso Araceli*, menina estuprada e assassinada por dois rapazes de famílias ricas; [o índio incendiado vivo em um ponto de ônibus de Brasília](#); [a moça rica que liderou o assassinato a pauladas de pai e mãe](#) são exemplares tanto pelo que revelam (desumanização ou relações de classe) quanto pelas circunstâncias de escamoteação e impunidade que marcaram as investigações [e \(ou\) julgamentos](#).

O estudo das relações interiores do *fait-divers* permite compreender porque a morte de 50 crianças no incêndio de um circo causa mais impacto do que a morte de 500 mil crianças, de fome, em um ano: no circo, as mortes ocorrem de uma só vez, e são tragicamente marcadas pela expectativa de divertimento que atraiu os meninos ao espetáculo. Assim como no caso do homem que é atropelado e morto logo após ter alta do hospital onde sofrera transplante cardíaco, ocorre situação de *cúmulo* – contradição entre o que se espera e o que acontece.

O quadro relacional do *fait-divers* reflete fenômeno da retórica muito anterior ao surgimento do jornalismo. Basta dizer que o *cúmulo* é figura da tragédia grega. O sentido do *fait-divers* é ao mesmo tempo enganar – toda vez que uma informação se oculta por detrás da antítese atraente – e revelar que a realidade pode ser mais contraditória do que imaginam historiadores e cientistas. Porque os termos do *fait-divers* não são inventados nem há fraude alguma no enunciado (a manchete da anedota, "Cachorro fez mal à moça", *não é fait-divers*); trata-se apenas de um modo de focar a realidade, particularmente incômodo para a cultura instituída.

O *fait-divers*, é uma das atualizações da antítese, figura bastante atraente e que sustenta historicamente seus estereótipos. A morte do presidente Tancredo Neves obteve maior destaque e despertou interesse em todo o mundo exatamente porque, sendo situação de *cúmulo*, reproduziu um desses estereótipos, o de Moisés, que morreu antes de chegar à Terra Prometida. Embora a morte possa ocorrer logicamente a qualquer instante, parece absurdo à inteligência moderna, tão preocupada com o sentido das coisas, que tenha ocorrido *exatamente então*.

A antítese, contradição aparente entre noções em um mesmo contexto, tem uso mais amplo no jornalismo. São antitéticas muitas aberturas de parágrafos (sentenças-tópico ou tópicos frasais, que induzem à leitura das linhas seguintes nas matérias de suplementos e revistas de atualidades. A estratégia consiste, aí, em dar informação incompleta ou angustiante (*Foi o pior dos dias* ou *A morte tornou-se uma festa*) que se esclarecerá em seguida; estima-se que o caráter surpreendente da proposição levará o leitor a prosseguir e, afinal, *desmontar* o enigma, recompor o equilíbrio, consumindo a interpretação de realidade que lhe é oferecida.

## A retórica do jornalismo

Notações articuladas no *lead* do *fait-divers* ou no tópico frasal antitético guardam entre si relação de improbabilidade capaz de elevar aquilo que, na teoria de base matemática se chama de *taxa de informação* – unidade inversamente proporcional à probabilidade de um evento.

Elevada taxa de informação representa fator importante, mas não único, na retórica do jornalismo. Outro fator é a *identificação* ou *empatia*. Nela se apóiam:

a) notícias sobre pessoas notáveis, os *olimpianos* – habitantes do Olimpo da cultura de massas – , desde Pelé até o Papa e os membros da família real britânica. Há olímpianos universais, nacionais e até regionais;

b) notícias sobre personagens que correspondem a estereótipos sociais, como ‘o mandro que engana a todos’, ‘o vingador destemido’, ‘o homem que se fez por si mesmo’ ou ‘o herói revolucionário e romântico’;

c) notícias que buscam vencer a barreira social através de relações existenciais. Supõe-se que todos os pais se identificam com o pai de uma criança seqüestrada e que as mulheres que se sentem desprezadas viverão intensamente o drama exemplar de uma delas, independentemente das posições de classe;

d) notícias que se articulam em torno de personagens que correspondem a aspirações coletivas, àquilo que as pessoas gostariam de ser – mais alegres, mais saudáveis, mais ricas. O termo de identificação pode ser uma característica comum, como o aspecto físico ou a faixa de idade.

O sistema de comunicação de massa montado no Ocidente – na verdade, estrutura de *marketing* de produtos e serviços – utiliza amplamente a identificação em suas promoções. Constrói mitos como o da "juventude dos anos 60 (70, 80,90,...)", invenção de falso passado para os adolescentes de qualquer época e lugar, num universo de ficção onde não há envelhecimento, nem luta pela sobrevivência, nem realidade: só a expressão simbólica de vaga revolta contra "a rotina do mundo dos adultos". Mas esta é apenas uma atualização do processo retórico que explica o culto dos heróis (e a escolha dos heróis que se cultuam) ou a maneira como várias facções conseguem falar e ser ouvidas, todas, em nome do mesmo *povo*, defendendo teses contraditórias.

A identificação é tão forte que interfere em critérios jornalísticos fortemente assentados, como a atualidade e a proximidade. O fluxo centralizado de informações *aproxima* cenários distantes. Mas esta condensação e tribalização do mundo (a *aldeia global*) opera em um só sentido, da periferia para o centro: porque, se um moço de cidade pequena se identifica com o surfista de Ipanema ou com o motoqueiro de Los Angeles, a recíproca é improvável.

### **Normas de redação em veículos impressos**

Os *stylebooks*, livros de normas de redação, surgiram no Brasil em meados da década de 50. Atendiam, por um lado, à necessidade de generalizar procedimentos de técnica de redação que estavam sendo adaptados de modelos estrangeiros; de outro, à ausência de critérios estabelecidos para a solução de muitos problemas ortográficos, desde o uso de maiúsculas até a grafia de nomes originalmente escritos com ideogramas ou em alfabeto não-latino: chinês, japonês, hebraico, árabe, russo, grego etc.

O que se segue é uma resenha de normas, com a ressalva das incertezas, que cada veículo resolve a seu modo. Os padrões que se propõem decorrem de lei ou de normas da Associação Brasileira de Normas Técnicas.

1. *Apresentação do original* – Embora os textos trafeguem geralmente *on line*, isto é, de máquina para máquina, ou em arquivos gravados sobre algum suporte, usa-se ainda, principalmente para cálculo da remuneração em trabalhos *free-lancer* (de autônomo), a medida em laudas padrão. Cada lauda costuma ter perto de 2.100 caracteres (30 linhas de 70 caracteres em média).

Havendo versão impressa, a apresentação mais racional é em corpo 12, entrelinha de 1,5 *picas*. A cópia em papel é particularmente indicada em matérias extensas, quando há constantes remissões, com risco de contradição ou repetição dos dados. Também é útil para originais quando se condensam matérias de várias fontes.

Corretores ortográficos incluídos nos programas de edição de texto são auxiliares preciosos, mas têm omissões e variantes para os quais se deve ter atenção, sobretudo nos nomes geográficos – por exemplo, a flutuação de Vietnam, que pode aparecer como Vieta-me (grafia de procedência francesa) ou Vietnã (do inglês).

Como os *softwares* são em geral de adaptações do inglês, tendem a incorporar indevidamente palavras, hábitos e regras dessa língua. Uma questão a considerar é a introdução em português de fonemas inexistentes na língua, como ‘ei’ para ‘a’, ‘ai’ para ‘i’, ‘tchê’ para ‘ch’ etc. Há uma lição preciosa no prenome de muitas jovens batizadas em homenagem a uma princesa da Inglaterra, envolvida em intrigas amorosas: pais e funcionários de cartórios, certamente não especialistas em idiomas – em inglês, particularmente –, mas dotados de bom senso, registraram-nas como ‘Daianas’, não ‘Dianas’ – nome que continuou reservado para a deusa caçadora.

O emprego de entretítulos (ou intertítulos) varia com a natureza do texto. Em jornais (não nas agências de notícias), é usual colocar-se o primeiro entretítulo antes do terceiro parágrafo das notícias e das reportagens escritas no formato de notícias: o primeiro entretítulo virá, portanto, após o *sublead*, quando ele existe. Outros entretítulos repetem-se a intervalos variáveis, quando o assunto muda ou para simples arejamento gráfico do texto

É raro usarem-se entretítulos em artigos ou editoriais e seu emprego terá que ser sempre muito bem motivado pela estrutura do texto. O mesmo acontece nas matérias menos extensas das revistas de atualidades. Algumas vezes, em textos longos de revistas ou suplementos (entrevistas, por exemplo), destacam-se frases do texto como elemento gráfico. inserido no meio da composição, em corpo maior. O objetivo, aí, é duplamente estético e de motivação da leitura.

A utilização de microcomputadores envolve alguns riscos. Um deles é o dano que pode ser causado ao nervo ótico pela contemplação constante de detalhes em terminais de vídeo, sobretudo os de tubo catódico. Outro, a lesão do esforço repetido (LER), que inflama e imobiliza os tendões e músculos do antebraço de quem digita constantemente. No entanto, esses danos não são comuns em jornalistas, principalmente naqueles que, obedecendo ao modelo toiotista, desempenham funções diante da máquina, mas também distante dela.

Os sistemas eletrônicos não aboliram as etapas tradicionais de produção em jornalismo – suprimiram, é certo, uma série de funções profissionais, mas puderam fazê-lo porque elas, com a ajuda de *softwares* específicos, passaram a ser desempenhadas por uma mesma pessoa. Assim, pode-se compor a matéria com as especificações do *template* que determinará a diagramação: corpo (altura das letras em pontos, que são duodécimos do *pica*), medida (largura da composição, tradicionalmente aferida em *picas*). A revisão tam-

bém passa a ser de responsabilidade do repórter principalmente, salvo quando a matéria é reescrita por editores ou subeditores. É conveniente, até por uma questão de orgulho profissional, ler cada texto que se produz – se possível, após um intervalo para que não ocorra algo comum nesse procedimento: o autor lê o que pensou escrever, não o que está escrito

2. Uso de aspas e destaque gráfico – usam-se aspas para citações textuais, em discurso direto ou indireto. No caso do discurso indireto (*disse que "...*"), o trecho entre aspas deve concordar sintaticamente com o trecho fora de aspas. Assim: F disse que "vai a Roma em seu avião" e não F disse que "vou a Roma em meu avião". Pode-se, no discurso indireto, reescrever ou condensar uma declaração, sem colocá-la entre aspas, ou colocando entre aspas apenas as expressões do documento ou discurso a que se refere a matéria transcritas textualmente. O recurso cabe quando a expressão aspeada é surpreendente ou polêmica

Usam-se ainda aspas para títulos de capítulos ou partes de obras. Assim: O capítulo "Metáfora e Semiose", do livro *Semiótica e filosofia da linguagem*, de Umberto Eco; a "Cena do balcão", de *Romeu e Julieta*; a canção profana "Fortuna Imperatrix Mundi", de *Carmina Burana*, de Carl Orf.

Compõem-se em destaque gráfico os nomes de obras que têm existência física isolada, como livros, jornais, revistas, peças musicais, quadros, murais, filmes etc. Salvo o caso das siglas, só se permite escrever com todas as letras em versal (maiúsculas) o nome do órgão impresso para o qual se está trabalhando – **um costume descabido mas que com que a maioria concorda**. Assim, a *Folha de Zinco* relatará um encontro de diretores de jornais da seguinte maneira: Estiveram presentes os diretores da **FOLHA DE ZINCO**; de *O Globo*, do Rio de Janeiro; de *O Estado de S. Paulo*; e de *Zero Hora*, de Porto Alegre.

Sublinham-se (e, ainda, compõem-se com destaque gráfico) os nomes comuns em língua estrangeira, se não aportuguesados; os apelidos; as palavras em jargão ou aquelas que estejam fora do registro dominante no texto. Assim: 'Diante da informação de que as taxas de *overnight* haviam caído, o investidor gaúcho limitou-se a dizer: "*Tchê*, como isso aconteceu?" '.

O destaque gráfico, que corresponde ao sublinhado no original, faz-se em **negrito** ou **itálico (grifo)**, se a composição da matéria for em redondo (claro); em redondo ou **itálico**, se a composição for em negrito; em redondo ou **negrito**, se a composição for em grifo. **Em re-**

gra, o itálico é preferido porque letras em negrito destacam-se exageradamente no cinzento do texto.

3. *Síglas* – Escrevem-se com todas as letras em versal as siglas de qualquer natureza com até três letras (UNE, ABI, PT) e siglas de mais de três letras que não formem palavra possível na língua (SBPC, UFRJ, CBPM). Escrevem-se com a inicial em versal e as demais letras em caixa-baixa as siglas de mais de três letras que formem palavras possíveis na língua e, em particular, os siglemas, isto é, siglas que derivam de radicais: Petrobrás, Eletrobrás, Senai. Alguns veículos costumam grafar as siglas de mais de três letras (não os siglemas) em destaque gráfico.

Certas siglas, para evitar confusão, são escritas com versais mas têm uma letra complementar em caixa-baixa: CNPq (Conselho Nacional de Pesquisas ou, na denominação atual, que não alterou a sigla, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), para distinguir de CNP (Conselho Nacional do Petróleo); UFPa (Universidade Federal do Pará) e UFPb (Universidade Federal da Paraíba), para distinguir de UFP (Universidade Federal do Paraná). Há casos em que, havendo duas pronúncias para uma sigla, haverá também duas grafias. É o caso de INPS, que se lia como ‘Inps’ em alguns estados do Nordeste, e de UFSC, Universidade Federal de Santa Catarina, que, no estado onde tem sede, é conhecida como ‘Ufsc’.

4. *Maiúsculas (versais)* – As regras de uso de iniciais maiúsculas (versais) são confusas e contraditórias, em português. Daí a variedade de comportamento entre jornais e revistas. Existe a convicção imotivada (a versal é apenas uma convenção gráfica) de que a palavra escrita com inicial maiúscula corresponde a uma referência que se considera mais importante ou respeitável. Por ingênuo que pareça, isso tem interferido em todas as tentativas já feitas de normalização.

O critério geral é grafar com iniciais em versal os nomes próprios, excluídas conjunções e preposições e incluídos os nomes que formam com eles as chamadas *locuções substantivas próprias*: *Paraná, Rua Paraná, Avenida Paraná; Cândido Rondon, Marechal Cândido Rondon, Avenida Marechal Cândido Rondon.*

Outro critério geral é grafar em versal a inicial de nomes que designam cargos de confiança ou honraria: *Diretor da ESG, Reitor da USP, Ministro da Cultura, Presidente da República.*

No caso de títulos de obras ou capítulos, apenas a primeira inicial vai em maiúscula, salvo se houver nome próprio no meio do título: *História econômica do Brasil, O aprendiz de feiticheiro*. Consideram-se parte de locuções substantivas próprias e, portanto, com iniciais em versal, os títulos honoríficos ou hierárquicos: *General Fulano, Doutor Beltrano*.

A confusão vem daí. Não é hábito escrever com inicial maiúscula títulos hierárquicos modestos (*cabo Arquimedes, soldado de 1ª. classe Raimundo, marinheiro Benedito*). Não se caracterizam bem cargos de confiança e honraria: secretárias e assessores são cargos de confiança; muitos se sentem altamente honrados por serem síndicos de condomínios ou massas falidas. A distinção entre título e profissão é bastante sutil. A designação *doutor*, aplicada aos médicos, não corresponde a nenhum título de doutorado. Mas médicos, advogados, engenheiros, economistas – em geral preferem merecer a maiúscula. Advogados, com sua habilidade para construir argumentos, descobriram uma lei do primeiro império (do ponto de vista deles, ainda atual) que justifica serem chamados de ‘doutor’.

5. Números – Grafam-se por extenso os números de um a dez (ou treze, dependendo do veículo), cem, mil, milhão, bilhão, trilhão; em algarismo, os demais. Grafam-se, porém, com algarismos, os números (mesmo inferiores a dez) quando (a) precedem unidades abreviadas (*2m, 100 kW*) e (b) estão precedidos de abreviaturas (*o aluno nº. 1*).

Números complexos, isto é, aqueles em que as frações não são decimais, escrevem-se intercalando os designativos de unidade na expressão numérica. Assim: *10 h 30 min*, e não *20,30 h*, nem *10:30*, nem *10:30 h*; *ângulo de 2°30'45"*.

Sempre que possível, quantias devem ser aproximadas, com as séries de zero substituídas por *mil, milhão, bilhão*. Assim: *o estouro da financeira atingiu Cr\$ 1,7 bilhão* (não *bilhões*, porque o número inteiro é *um*); *o maço de cigarros custa R\$ 3,7*.

6. Unidades – As unidades são, em geral, indicadas por letras minúsculas (*m*: metro; *g*: grama). Excetuam-se *aquelas cujos nomes homenageiam* alguém (*W*: watt; *A*: ampère; *F*: faraday). Não se coloca ponto nem *s* (plural) após a abreviatura que designa a natureza da unidade. Algumas unidades, para evitar confusão, são abreviadas em grupos de letras (*min*: minuto, por causa de *m*, metro; *Hz*: hertz). Submúltiplos até milésimo e múltiplos até mil vezes são indicados por letras minúsculas (*mm*, *milímetro*; *kW*; quilowatt). Submúltiplos abaixo de milésimo escrevem-se por extenso (as abreviaturas oficiais são letras gregas) e múltiplos acima de milhão abreviam-se por letra maiúscula (*MW*, megawatt). Note-se a

diferença entre kmlh (quilômetros por hora, velocidade) e kW. h (quilowatts multiplicados pelo número de horas, consumo energético).

7. Pontuação – O texto se organiza em parágrafos, que representam conjuntos de proposições integradas por uma unidade lógica de sentido. Indica-se o parágrafo por uma defesa de cinco a nove toques contados da margem esquerda do papel ou da coluna.

Parágrafos são compostos de períodos. O período corresponde a uma proposição ou a mais de uma proposição, que se dizem, então, coordenadas. Períodos, bem como parágrafos, começam por letra maiúscula. Não se colocam no mesmo período proposições descoordenadas uma da outra, salvo o caso dos anacolutos.

A sentença é composta de sujeito, verbo, complementos e circunstâncias. Qualquer um desses elementos pode ser substituído por uma oração que se chamará ‘subordinada integrante’. Da mesma forma, os adjetivos incluídos nas locuções sujeito, circunstâncias ou complementos podem ser substituídos por orações subordinadas adjetivas, com conectivos pronominais. Por exemplo: Em ‘*Quem traiu Jesus morreu enforcado*’, ‘*quem traiu Jesus*’ está no lugar de ‘*Judas*’ ou de ‘*O traidor*’ como sujeito da oração ‘*X morreu enforcado*’; em ‘*O homem que traiu Jesus morreu enforcado*’. ‘*... que traiu Jesus*’ modifica o substantivo ‘*homem*’ e, portanto, funciona como adjetivo.

Usam-se vírgulas para indicar divisão decimal (1,3; 71,42 m); e em lugar de *e, mas*, ou nas enumerações, até o penúltimo termo: *Leônidas, Sócrates e Romário*. Fora disso, vírgula é como parênteses: quando se abre, fecha-se (é claro que se a abertura coincidir com o início do período e o fechamento com seu final, suprime-se a vírgula coincidente). Entre vírgulas ficam os sintagmas circunstanciais fora de seu local mais provável na frase, as orações adjetivas de caráter explicativo (não as restritivas); os anacolutos; os apostos. Orações subordinadas adjetivas podem ser reduzidas participiais (*o homem que conheço = o homem conhecido*); orações circunstanciais podem ser reduzidas por orações em genúndio (*Porque temia vingança, ele fugiu de casa = Temendo vingança, ele fugiu de casa*).

A diferença entre explicativo e restritivo é importante para a significação. Quando escrevo *o João, que eu conheci*, há um só João, e estou explicando que o conheci; *o João que eu conheci*, há vários sujeitos chamados João ou várias personalidades de um João, e estou restringindo essa pluralidade ao determinado João, conhecido meu.

Usam-se vírgulas, também, substituindo verbos ocultos por elipse: *Maria comeu abóbora; Marta, o feijão*. É absurdo separar sujeito do verbo por vírgula (se houver intercalação, a vírgula terá sido aberta e fechada), porque a articulação sujeito-verbo é central na sentença e, por isso, marcada especificamente pelas regras de concordância.

Vírgula é notação sintática: as pausas da leitura *não são* necessariamente marcadas por vírgulas, salvo como indicação para leitura, em textos para rádio e televisão.

8. Grafia de nomes estrangeiros – Muitos nomes próprios estrangeiros (de lugares, de pessoas) eram traduzidos ou aportuguesados em épocas remotas. Assim: *London*, Londres; *Moskva*, Moscou; *Wilhelm I*, Guilherme I; Muhammed, Maomé. De certo tempo para cá, não se traduzem ou aportuguesam, em geral, nomes próprios: *Johann Sebastian Bach*, e não João Sebastião Bach; John Baker, não João Baker, muito menos João Padeiro..

Aportuguesam-se nomes comuns estrangeiros quando passam a ter uso corrente, e não existe, ou não convém usar, palavra na língua que expresse o sentido necessário. Assim, *vídeo-teipe* por *videotape*, ficando na reserva a possibilidade de *vídeo-fita*; *futebol*, de *football*, porque o proposto *balípodo* é artificial demais; *filme*, de *film*, deixando a possível *fita* como sinônimo abrangente; *soviete*, de *soviet*, que quer dizer *conselho* em russo, porque era preciso, politicamente, diferenciar o ameaçador soviete de qualquer outro inofensivo conselho.

Usa-se destaque gráfico para nomes comuns estrangeiros, não para nomes próprios.

Certo afetamento de linguagem impede o aportuguesamento de palavras como *campus* (universitário), *corpus* (amostra de pesquisa), *kibutz* (fazenda comunitária) e *blitz* (bateria policial ou ofensiva militar). O problema surge com os plurais: *campi*, *corpora*, *kibutzin*, *blitzen*. Embora pouca gente saiba latim ou alemão, os eruditos exigem essas formas exóticas.

Para a grafia de palavras de idiomas que não usam o alfabeto latino, deveria haver cuidadoso estudo de equivalências fonéticas para o português. Não há. Por isso, o Sr. Chernenko, líder soviético, perdeu o T de sua inicial (o nome russo pronuncia-se Tchernenko) porque o *ch* inglês tem o som de *tchê* e o Sr. Khruschchiôv tornou-se um irreconhecível Kruchev.

Diante disso, cada redação normaliza a transcrição como sabe ou como pode.

9. Outras normas:

- Não comece períodos ou parágrafos com a mesma palavra, nem use seguidamente a mesma estrutura de frase (alterne formas ativas e passivas, passivas analíticas e sintéticas etc.).
- Não comece com estruturas similares (por exemplo, orações reduzidas de gerúndio: ‘Sabendo disso, o político...; Desprezando a seguram, a princesa ...’) matérias que se destinem à publicação na mesma página ou. seção.
- Consulte o dicionário, o catálogo telefônico e outras obras de consulta disponíveis antes de perguntar aos colegas.
- Nos editoriais e tópicos interpretativos ou opinativos, parta do acontecimento ou dado concreto para o comentário.
- Nos títulos de letras contadas, não corte palavras de uma linha para outra.
- Nos títulos de notícias, use o verbo, de preferência, no presente, e elimine artigos sempre que possível.
- Só use abreviaturas ou nomes próprios quando forem do conhecimento geral.
- Não use algarismos no começo de períodos.
- Não se sinta obrigado a colocar um título antes do nome de uma pessoa. Jamais escreva "a mulher Fulana" ou "o indivíduo Beltrano".
- Muitos veículos estão abandonando o *Sr.* e o *D.* (dona), salvo quanto o tratamento está *colado* ao nome no conhecimento geral: *Dona Ivone Lara, Mr. Magoo* (o personagem dos quadrinhos).
- Não use sinais como § (parágrafo) e @, mesmo que o símbolo esteja no teclado.
- Use dois-pontos apenas para indicar relação de causalidade ou consequência.
- Não use ponto nos títulos.
- Caso lhe pareça difícil a leitura, substitua as vírgulas, nas intercalações, por travessões ou parênteses e, nas enumerações, por ponto-e-vírgula.
- Travessões no início de parágrafos indicam abertura de frase em diálogo. Salvo neste caso, utilize as aspas, que são mais operacionais quando se trata, por exemplo, de introduzir segmentos em discurso indireto. Tanto nas aspas quanto no travessão, há compromisso de fidelidade entre a transcrição e o original.

- .Evite, nos endereços, a abreviatura *nº*: *Rua das Acácias, 20* e não *Rua das Acácias, nº 20*.
- .Nas legendas, não escreva *esta foto* ou *este homem*: o leitor está vendo.
- .Não opine em matérias informativas. Use os fatos; eles são mais convincentes, mesmo quando a matéria sai com assinatura.
- .Preserve suas fontes, mas não se submeta a elas. Quem é jornalista é você; a fonte, mesmo que seja um sábio na sua especialidade, é um amador em jornalismo. Mas, em caso de dúvida sobre um dado, volte à fonte e pergunte.
- .Escreva o nome completo das pessoas, pelo menos o prenome e o sobrenome. Não afete intimidade.
- .Evite generalizações que possam atingir grupos profissionais, classes sociais, nacionalidades, raças, credos e instituições.
- Há sérias restrições ao uso de humor nas notícias. É preciso respeitar a sensibilidade humana.
- Pesquise dados. Em matérias de denúncia, procure ouvir todas as facções interessadas. Em matérias que envolvam responsabilidade civil e/ou criminal, proteja-se com os documentos possíveis.
- Não assuma acusações feitas por fontes. Abuse da palavra ‘suposto’.
- .Não seja mais sensacionalista do que o obrigam a ser.

### **Normas de redação em rádio**

O texto em radiojornalismo é feito para ser lido pelo locutor, não para ser composto. Há cuidado maior com a legibilidade do original, dados os riscos de um tropeço na leitura – mesmo se quem escreve é que vai ler.

Na leitura, os textos são divididos em *grupos de força* mais ou menos padronizados. Assim: *O Presidente da República / recebeu no Palácio do Planalto / dirigentes dos partidos da oposição*. No texto para rádio, as vírgulas, além do uso normal, podem marcar pausas, necessárias na leitura, prevenindo ritmações defeituosas com prejuízo para o entendimento. Pode-se ainda sobremarcar os pontos com barras e ampliar o uso do ponto-e-vírgula.

Escrevem-se por extenso números, nomes de moedas, unidades. Nada que vá ser lido se abrevia. Palavras estrangeiras devem ter a grafia simplificada para facilitar a leitura. Assim, pode-se escrever *Brino* em lugar de *Brno*, cidade tcheca; *Aeroporto Degól (De Gaule)*, com o acento evitando leitura errada etc. Evita-se dividir palavras no final da linha, sobretudo se ela é extensa: há risco de *salto* na leitura.

Nos roteiros, deve haver clara diferenciação entre o texto a ser lido e indicações para locução ou sonoplastia. Por exemplo: escreva o que vai ser lido em versal, e as indicações com minúsculas.

Parágrafos simples serão evidenciados, na leitura, por pausas.

Para cálculo de tempo, uma linha de 72 toques corresponde a aproximadamente cinco segundos de leitura.

Nas transmissões ao vivo, é aconselhável munir-se de material escrito de pesquisa e reduza ao máximo a improvisação.

Usa-se sublinhar palavras estrangeiras ou incomuns; e a notação (*t*), quando houver necessidade de mudança no tom da leitura.

### **Normas de redação em telejornalismo**

Em telejornalismo, a lauda tem três campos delimitados por traços verticais: à esquerda, ficam as indicações para o vídeo; à direita, o texto a ser lido e as indicações de áudio; no centro, em coluna estreita, as operações que devem ser realizadas simultaneamente para áudio e vídeo.

Na parte destinada ao vídeo, figuram indicações de origem das imagens (*vt*: vídeo-teipe; *DVD*: *digital vídeo disc*; *tc*: telecine; *câmaras 1,2, 3* etc.); de operações de câmara (*plano aberto, plano americano, close, zoom, panorâmica, travelling*); de superposições (*GC*: gerador de caracteres); de pontuações (*corte, fusão, fade*); de efeitos (*cortina, chromakey*); do conteúdo da imagem (*locutor; repórter e entrevistado*). j

Na parte destinada ao áudio, além do texto que o locutor lerá (em *off*, sem aparecer no vídeo; ou *ao vivo*, aparecendo) , figuram indicações de sonoplastia (*BG*: *background; sobe o som* etc.). A largura desta parte corresponde a 35 toques, **estimando-se que cada duas linhas de leitura correspondam a quatro ou cinco segundos. A maioria dos profissio-**

nais utiliza versais para o texto a ser lido, mantendo o restante em caixa-baixa; de qualquer forma, é necessário diferenciá-los.

A técnica norte-americana aconselha a não separar palavras no final das linhas. Isto, em português, pode trazer alguns problemas: como as palavras são mais longas nesta língua do que naquela, a contagem de tempo fica um tanto comprometida. Ocupa-se a largura da coluna, de cerca de 35 toques.

O *script* dos telejornais costuma conter as chamadas e abertura das notícias, ou comentários do *anchorman*. Devem conter, de qualquer maneira, as palavras finais de cada intervenção, porque isto orientará o diretor de tevê para o corte ou fusão de imagens. Os finais de frase que precedem essas operações são os chamados *de deixas* (originalmente, ‘pontos de *cue*’).

As *cabeças* e narração em *off*, pelo repórter, nas matérias gravadas, devem também ser escritas. A narração em *off* toma como ponto de partida os *takes* disponíveis e deve articular-se com a edição de imagem. Nas entrevistas, as perguntas devem ser breves e objetivas: o espetáculo é do entrevistado.

Reportagens maiores, ou que envolvam pesquisa de material iconográfico, tornam-se mais fáceis quando roteirizadas, como pequenos documentários que são. A lauda do telejornal serve para isso, embora se possa usar também folha em branco, alinhando à esquerda as indicações de imagem e, nos 35 últimos toques do papel, os textos a serem lidos.

A função da *cabeça* é enunciar o *lead* da notícia ou a interpretação imediata do evento. A narração em *off*, obediente ao fluxo de imagens, dará indicação de nomes, local e tempo do que está sendo mostrado. Em geral, evitam-se demonstrativos como *este lugar*, *este prédio*, *esta paisagem*: o espectador está vendo. Texto desligado da imagem, porém, corre o risco de passar despercebido ou parecer desconexo.

Quanto ao trabalho do repórter no vídeo, a preocupação maior deve ser a credibilidade e simplicidade da exposição. Embora o repórter possa ser personagem da matéria -aparecendo, por exemplo, na cabine do piloto de um avião -, deve cuidar-se para não interpretar um papel: atores costumam fazer isso melhor.

## O texto na Internet

Não há ainda – se é que vai haver – uma estrutura padrão para textos na Internet, até porque a difusão dessa rede, iniciada em meados da década de 1990, estão ainda em curso. Entre as dificuldades que o profissional encontra, figuram a heterogeneidade dos equipamentos disponíveis pelo público – e que geralmente são superados ainda no curso de sua vida útil; a falta de placas específicas em certas estações de trabalho – por exemplo, a placa de som nas máquinas instaladas em escritórios; a escolha nem sempre fácil entre *softwares* concorrentes para dadas finalidades e que geralmente têm custo elevado; e a pluralidade de competências exigidas por uma *media* que inclui texto, fotos, vídeos, infográficos animados, acesso a documentos extensos.

No início do século XXI, no entanto, a tendência dominante era a de adotar um procedimento em três passos:

- (a) produzir, na página de abertura (do portal ou do segmento – esportes, cidades, economia etc.) textos em forma gráfica mas parecidos com os que vão ser lidos na televisão – breves, coloquiais, diretos,  *enxutos*;
- (b) no segundo passo, acessível por hipertexto, oferecer matérias mais completas, infográficos com ou sem animação, fotos isoladas ou seqüências, gravações sonoras ou em vídeo;
- (c) na terceira etapa, documentos guardados no servidor ou acessados por enlaces (*links*). Entre esses documentos, que pretendem atender a um público mais especializado ou interessado na matéria, figuram tabelas numéricas e gráficos disponíveis nas fontes de informação, vídeos documentais, séries fotográficas à semelhança de audiovisuais projetados, seqüências em diapositivos (*power point* ou *flash*), testemunhos sonoros e (o que raramente é feito) alguns endereços – de na Internet que permitirão alargar o conhecimento do tema.

A natureza diversificada de competências exigidas do jornalista atinge aí a máxima pluralidade, até porque ele deverá conhecer o bastante de Internet para selecionar suas ferramentas e acompanhar sua evolução..

Não apenas para quem trabalha na rede (*web*), mas para todos os profissionais, é importante o acesso a corretores ortográficos universais, corretores sintáticos (os disponíveis em 2006 tinham pouca utilidade porque foram desenvolvidos para idiomas estruturalmente diferentes do português), dicionários, enciclopédias, bancos de dados (de preferência, espe-

cíficos de cada profissional ou editoria) e um bom repertório de endereços (favoritos, *bookmarks*).

### 3

## Vocabulário crítico

*Abertura*: início de programas ou da programação de uma emissora de rádio ou TV..

*Abrir*: aumentar espaços, colocar claros, entrelinhar.

*Alinhar*: fazer com que as letras da coluna fiquem em disposição perfeita no sentido vertical, à esquerda e/ou à direita; *justificar*.

*Anacoluto*: intercalação de pensamento alheio à lógica da frase, do período ou do discurso.

*Anchorman*: apresentador de programa noticioso que interpreta as informações veiculadas, com base em conhecimento supostamente dele próprio..

*Antetítulo*: palavra ou frase que antecede o título. Ajuda a indicar o assunto, o local ou complementar informações do título. É mais comum em revistas ou em manchetes de jornal, quando o título é necessariamente breve.

*Antítese*: contraposição de palavras ou expressões de significado ou conotação contraditórios no mesmo contexto. Ressalta um paradoxo expressivo.

*Ao vivo*: transmissão direta, do estúdio ou externa.

*Apuração*: levantamento e verificação de dados para produção de uma notícia ou reportagem.

*Arte-final*: trabalho desenhado ou montado, pronto para ser reproduzido.

*Artigo*: texto jornalístico interpretativo ou opinativo, geralmente assinado e com fundamentação explícita.

*Background (BG)*: som ou cenário de fundo, que acompanha em segundo plano cometimento audível ou visual.

*Blue box*: cenário azul para realização de *chroma key*.

*Boneca*: esquema geral de paginação de uma publicação. Antigamente, diagrama precário em que não se considerava o tamanho das matérias e ilustrações.

*Box*: espaço delimitado, junto a uma matéria jornalística, para informações adicionais, de um detalhe ou de pesquisa.

*Branco*: claro maior do que o comum, num trabalho impresso, importante para o estabelecimento do equilíbrio estético.

*Break*: intervalo em programas de televisão.

*Broadcast, broadcasting*: programação. Em rádio, diz-se do estilo radiofônico de produção, ao vivo ou gravada, com *script*, sonoplastia, músicas executadas especialmente, efeitos musicais etc.

*Cabeça*: início de matéria gráfica, incluindo título, antetítulo e subtítulo. Parte de reportagem em TV na qual o repórter aparece em primeiro plano dizendo um texto.

*Cabeçalho*: título de periódico, contendo, além do nome, data e dados suplementares.

*Caderno*: conjunto de páginas de um jornal dobradas umas sobre as outras,

*Caixa-alta*: o mesmo que versal. *Caixa-baixa*: letra minúscula. Na caixa-alta-e-baixa (CAB), maiúsculas e minúsculas, obedecendo a regras e normas do idioma.

*Capitular*: letra de corpo maior, que se usa para marcar o princípio de um capítulo ou se distribui em parágrafos ocasionais, com intenção estética.

*Cassete*: tipo de chassi que contém filme ou fita magnética, de áudio ou áudio-e-vídeo, este nas bitolas 1/2, 3/4 ou uma polegada.

*Chicote*: panorâmica muito rápida, de uso hoje excepcional.

*Chroma key*: inserção de imagem nas áreas azuis da imagem em tevê, permitindo *janelas e fundos* panorâmicos. Obtém efeito similar à retroprojeção. O azul é escolhido por ser a cor que menos participa da composição cromática da pele humana.

*Cícero*: unidade gráfica equivalente a 4,512 mm. É a unidade básica do sistema Didot, dividida em 12 *pontos*.

*Código*: conjunto de signos e regras combinatórias que permitem a transmissão de informação.

*Coluna*: divisão vertical das páginas de jornal, revista ou livro. Seção editorial de jornal ou revista, publicada com regularidade e, em geral, ocupando o mesmo espaço.

*Composição*: ato ou efeito de compor texto para impressão; *-a quente*: realizada com linhas de chumbo; *-a frio*: feita em filme ou papel fotossensível; *-americana*: com a margem direita irregular.

*Copidesque*(*copy desk*): seção que faz a revisão de originais. No Brasil, corpo de redatores reescrevedores, composto de pessoal com funções de subeditoria; cada um desses redatores.

*Corpo*: altura do tipo, medida em pontos.

*Corte*: mudança instantânea de uma imagem para outra.

*Cue*: deixa para uma operação de corte, fusão etc., ou para o início de qualquer ação em cena. . *Cursiva*: tipo que imita os manuscritos.

*Dados*: formalização de fatos, conceitos ou instruções. Informação básica para a produção de notícias e reportagens.

*Defesa*: claro colocado à esquerda ou à direita da coluna impressa.

*Destaque gráfico*: utilização de variedades (negrito, claro, grifo) para destacar uma palavra ou expressão na composição.

*Diagramar*: distribuir graficamente material (composição, ilustrações, títulos etc.) nas páginas de uma publicação.

*Dialeto*: falar regional distinto do padrão de um idioma tido por nacional.

*Diretor de tevê*: profissional (da categoria dos radialistas) que comanda e orienta a equipe técnica operacional durante a realização de um programa de tevê.

*Documentação*: conjunto de técnicas para processamento de documentos. Complementação de tópico frasal na estrutura de textos expositivos.

*Edição*: conjunto de técnicas relacionadas à publicação de produtos gráficos ou audiovisuais. Conjunto de exemplares de uma ou mais tiragens, reproduzidos sem alterações.

*Editor*: chefe de equipe de jornalistas que produz um veículo ou parte diferenciada dele. A palavra em português recobre o sentido das palavras inglesas *editor* e *publisher*, este o responsável pelo lançamento, distribuição e venda de uma publicação. –de imagem: em televisão, profissional que segmenta, monta e sincroniza imagens e som em programa.

*Editoração*: conjunto de atividades relacionadas com a publicação de livros, discos e produtos similares.

*Empastelar*: misturar tipos na composição, ou partes de originais. Depredar uma oficina gráfica.

*Enlace (link)*; recurso que permite acessar ponto definido de uma página ou documento a partir de ponto definido de outra página ou documento.

*Entrelinha*: espaço entre duas linhas de um texto.

*Entretítulo*: cada título inserido em texto de notícia, reportagem etc. O mesmo que *intertítulo*.

*Estereótipo*: chapa inteiriça usada antigamente na etapa final da produção tipográfica, antes da impressão. Por extensão, imagem ou situação padronizada cuja reprodução é reconhecida pelo público.

*Fade*: aparecimento ou desaparecimento gradual de imagem e/ou som (*fade-in*: aparecimento; *fade-out*: desaparecimento).

*Família*: conjunto de tipos que apresentam as mesmas características fundamentais.

*Fantasia*: nome de tipos estilizados – alegóricos, figurativos, sombreados etc. – que não se enquadram na classificação usual das famílias.

*Feedback*: informação de retomo, pela qual se controla o desempenho de um sistema. ~ imediata, clara, em diálogos; retardada, estatística, nos meios de comunicação de massa.

*Filme*: película em que se registram fotogramas, os quais, projetados, dão ilusão de continuidade do movimento. Há filmes sonoros e mudos. Produto dramático ou documental registrado em filme.

*Fio*: traços lisos ou de fantasia usados para separar colunas, sublinhar ou delimitar espaços na página.

*Fita*: designação abrangente dos filmes, teipes e fitas de gravador..

*Fusão*: desaparecimento gradual de uma imagem com simultâneo aparecimento de outra. Efeito de superposição de duas tomadas. O mesmo que *dissolve* ou *crossfade*.

*Gerador de caracteres*: dispositivo eletrônico para superposição de títulos, legendas ou créditos sobre a imagem de televisão.

*Haste*: traço vertical, oblíquo ou curvo no desenho de uma letra.

*Hipertexto*: Sistema informatizado de recuperação de texto que permite ao usuário acessar pontos definidos de uma página na *web* ou outro documento eletrônico clicando em enlaces (*links*) de outras páginas ou documentos.

*Imprensa amarela ou imprensa marrom*: jornalismo sensacionalista.

*Infográfico*: Apresentação do binômio imagem + texto em qualquer suporte de comunicação (gráfico informativo); gráfico + texto, dotado ou não de movimento e som, produzido em computadores, conforme as características do suporte (gráfico informatizado).

*ISBN, ISSN*: registro legal de publicações em livro (ISBN) ou periódicos (ISSN).

*Lead*: abertura da notícia. Primeiro parágrafo da notícia em jornalismo impresso. Relato do fato mais importante de uma notícia. Na forma clássica, esse relato começa pelo aspecto mais importante.

*Legenda*: texto breve que acompanha uma ilustração.

*Língua*: instituição social e sistema de valores que se traduz num código diferenciado de comunicação oral, sobre semântica baseada em convenções arbitrárias e sintaxe complexa.

*Linguagem*: sistema de signos capaz de servir à comunicação entre indivíduos. Compreende a fala, a escrita, sons, gestos, imagens, formas etc.

*Locução*: conjunto de palavras que, juntas, adquirem novo significado referencial.

*Matéria*: o que é publicado ou se destina a ser publicado em veículo de comunicação.

*Mídia*: volume socialmente distribuído de veiculação da mensagem. Conjunto dos meios de comunicação. Do latim *media* (plural de *medium*), através do inglês, que emprestou à palavra sua pronúncia; - *eletrônica*: veículos eletrônicos (rádio e televisão); - *impressa*: veículos impressos.

*Paginar*: executar o diagrama. Reunir e dispor, conforme o projeto gráfico, elementos como texto, ilustrações, brancos, fotos, títulos etc.

*Pica*: unidade do sistema gráfico anglo-americano correspondente a 4,218 mm.

*Panorâmica*: movimento giratório da câmara sobre seu eixo, horizontal ou verticalmente, com lentidão.

*Plano*: unidade dramática de filme ou produção em teipe. Angulação de câmara: *Grande Plano Geral* ou *Extreme Long Shot*; *Plano Geral* ou *Long Shot*; *Plano Médio* ou *Medium Shot*; *Plano Americano* ou *Medium Close Shot*; *Primeiro Plano*, *Close Shot* ou *Close Up*; *Primeiríssimo Plano* ou *Big Close*.

*Plano-seqüência*: plano longo, que abrange toda a seqüência.

*Pontuação*: marcação de paradas ou transições no desenrolar nas imagens: corte, *fade*, *fu-são* etc.

*Profundidade de campo*: faixa de nitidez além e aquém do objeto focalizado. Aumenta na razão inversa da abertura do diafragma.

*Profundidade, efeito de*: destaque do cenário com o uso de *back light*, luz situada por detrás do objeto focalizado.

*Redação*: conjunto de pessoas que redigem regularmente determinado periódico. Lugar onde eles trabalham. Maneira pela qual um pensamento está redigido.

*Redator*: aquele que redige. Legalmente, o jornalista que produz textos informativos, editoriais, crônicas ou comentários. A designação compreende desde o redator do *copy desk* até o cronista, o comentarista e o editorialista.

*Redondo*: tipo comum de letra em forma de círculo, por oposição ao negrito, de hastes grossas, e ao grifo ou itálico, que se inclina para a direita.

*Referente*: aquilo a que o signo lingüístico se refere. Objeto de que se tem um conceito.

*Repórter*: jornalista que apura e redige informações., - *cinematográfico*: cinegrafista ou operador de câmara eletrônica que trabalha em equipes de jornalismo e obedece a critérios específicos para seleção e enquadramento de imagens; - *fotográfico*: jornalista que documenta aconteci- mentos através de fotografias.

*Retranca*: marcação de originais para recuperação em memória eletrônica; antetítulo breve que identifica o assunto de que trata uma página (*cartola*).

*Revisão*: leitura atenta do texto composto, buscando erros de sintaxe, morfologia, pontuação, composição etc. Nos sistemas não inteiramente computadorizados, pressupõe o con-

fronto de provas com o original. Os erros são indicados através de símbolos convencionais;  
- *de originais*: revisão prévia dos originais antes da composição.

*Revista*: publicação periódica, em formato menor do que o do jornal, grampeada em canoa ou com lombada. Compreende *magazines*, ou publicações de variedades, e *reviews (journals)*, ou publicações técnicas, semitécnicas e científicas, impressas ou disponíveis na Internet..

*Sangrar*: fazer com que a mancha gráfica ultrapasse a margem superior, inferior ou lateral da página.

*Seção*: parte de uma publicação ou programa, geralmente organizada segundo o tema. Parte da redação de um veículo.

*Semiologia*: ciência geral dos signos, em que a lingüística ocupa papel privilegiado mas não exclusivo. Estudo das linguagens de sons, cores, gestos, formas, objetos, vestuários etc. O conceito provém de Saussure. Os americanos, a partir de outro autor, Pierce, propõem disciplina similar, a *Semiótica*.

*Serifa*: acabamento nas extremidades das hastes das letras. *Telecine*: aparelho que converte a imagem ótica (filme, *slide*) em gravação magnética. *Travelling*: deslocamento da câmara para acompanhar o objeto ou captar detalhes de um painel, uma paisagem. Pode ser feita sobre tripés móveis (*dolly*, grua) ou no ombro.

*Varredura*: percurso do feixe eletrônico na tela do cines- cópio, equivalente a meio quadro. Em inglês, *scanning*.

*Versal*: maiúscula, caixa-alta.

*Versalete*: tipo com formato maiúsculo e tamanho da letra minúscula do mesmo corpo.

# 4

## Bibliografia comentada

### Linguagens não-digitais

ANDREW, J. Dudley. *The major film theories*. New York, Oxford University Press, 1976. O livro resenha e compara teorias de cinema que se confrontam na atualidade.

BITTENCOURT, L. C. *Manual de Telejornalismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993. 108 p. Embora antigo, é um texto que contém informações básicas e circula nos cursos de jornalismo, com uma presença singular.

BRAJNOVIC, Luka. *Tecnoilogía de la información*. Pamplona, Universidad de Navarra, 1974. Texto básico sobre tecnologia dos meios de comunicação relacionada ao uso. Apesar dos avanços tecnológicos das últimas décadas (ou por causa deles), a obra é insubstituível a quem pretende recuperação histórica.

CRAIG, James. *Produção gráfica*. São Paulo, Edusp/Mosaico, 1980.

HURBULT, A. *Layout*. São Paulo, Mosaico, 1981. Formam o par de livros básicos mais utilizado para o ensino de fundamentos e técnicas usuais em artes gráficas.

JEHOVAH, F. *Fundamentos do jornalismo fotográfico*. São Paulo, Iris, 1965. Uma obra clássica dentre a enxurrada de livros que tratam de fotografia do ponto de vista técnico.

MATTOS, Manuel José de. Percepção visual e diagramação criadora. *Comum*, 1(3):5-60. Rio de Janeiro, Facha, jul. - set. 1978. A monografia contém um estudo semiológico e dados históricos sobre a evolução do projeto gráfico no jornalismo brasileiro.

SOUSA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Chapecó (SC), Grifos, 2000. Proporciona visão bastante completa da matéria.. Jorge Pedro é professor na Universidade Fernando Pessoa, Porto, Portugal.

YORKE, Ivor. *The technique of television news*. London, Focal Press, 1978. Texto clássico, que vem sendo atualizado à medida que a tecnologia progride,.

### **Textos jornalísticos**

BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo, Difel, 1978. -.Structure du fait diverso In: -.*Essais critiques*. Paris, Seuil, 1975. p. 188-97. O Autor é um pensador brilhante que se aplicou, com o mínimo de preconceitos, ao estudo da linguagem jornalística. Poderiam ser também indicados os seus *Elementos de semiologia e O grau zero da escrita*.

GARCIA, Othon Moacir. *Comunicação em prosa moderna*. Rio, FGV, 1979. O livro não trata especificamente de jornalismo, mas é leitura obrigatória para quem se inicia na produção de textos.

HOHENBERG, John. *Manual de jornalismo*. Rio de Janeiro, Fundo de Cultura, s.d. Manual clássico, contém, na edição do Fundo de Cultura, em anexo, os *style-books* pioneiros do *Diário Carioca* e da *Tribuna da Imprensa*.

LAGE, Nilson. *Ideologia e técnica da notícia*. Petrópolis, Vozes, 1979. O livro trata não só da estrutura da notícia como da linguagem e de suas implicações ideológicas.

\_\_\_\_\_. *Teoria e técnica do texto jornalístico*. Rio de Janeiro, Elzevier, 2005. Um estudo do texto jornalístico a partir de uma abordagem cognitiva, com ênfase os aspectos semânticos e pragmáticos.

