

## Narrativas midiáticas: sons e imagens do cotidiano

Gildésio Bomfim de Oliveira<sup>1</sup>  
Márcio Venício Nunes<sup>2</sup>

### Resumo:

O objetivo deste trabalho é desvelar as características de linguagens e discursos que se entrecruzam no âmbito de meios de expressão como o rádio, a televisão e o cinema documental. Nesse sentido, buscamos discutir a partir de sons, ruídos e imagens produzidos por esses meios de comunicação pontos de convergências, ou até mesmo rupturas que ocorrem no campo específico do jornalismo, enquanto forma social de conhecimento e reconhecimento, através do qual o cotidiano é colocado em cena. Essa discussão se dá na dimensão da narrativa, entendendo-a como instrumento da linguagem e do discurso, ao qual o indivíduo recorre para demarcar posições de sujeitos, atribuir sentidos e significados às suas práticas evidenciadas a partir do ser histórico e sócio-cultural, entremeado de subjetividades.

**Palavras-chave:** Rádio, televisão, documentário, narrativa, cotidiano.

### Introdução

Assentados no chão da sala de aula, com as mãos impregnadas de giz branco e tendo ao fundo o quadro cinza, empreendemos a missão desafiadora e ao mesmo tempo instigante, de promover uma discussão em torno das conexões de saberes e aprendizagens que se estabelecem no âmbito das disciplinas de Radiojornalismo, e Telejornalismo, do curso de graduação em Jornalismo, da Faculdade Araguaia, em Goiânia, articulando-as à concepção do estilo e da voz do documentário, como instrumento de registro do mundo histórico. Buscamos, sobretudo, perceber as convergências e entrelaçamentos existentes nestes campos tão específicos das mídias, o que nos leva ao mesmo tempo, a compreender a linguagem e discursos de meios de expressão e comunicação como o rádio, a televisão e o cinema, mais especificamente o cinema documental. Ao tomar as narrativas audiovisuais como expressões singulares dessas mídias, procuramos entendê-las enquanto intervenções que cristalizam pontos de coesão, mas também como possibilidades de rupturas significativas que ora se diferem, ora se justapõem, numa dicotomia que ao se afastar, se cruza permanentemente.

A perspectiva aqui adotada busca de maneira analítica, mas sem se render a determinismos ou ao ceticismo exacerbado, sobre o qual escreve Martín Barbero (2002), para quem os meios de comunicação e, sobretudo a TV sofrem de um pertinaz “mal olhado” dos intelectuais, descrever um mundo no qual as manifestações dos discursos midiáticos passaram a atravessar a textura da experiência humana e do mundo social. É sob esse olhar questionador, mas não inquiridor que trazemos à tona a ideia de narrativas, ou mais particularmente narrativas midiáticas para compreensão de uma

---

<sup>1</sup> Mestre em Cultura Visual, pela Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás; Graduado em Radialismo e Jornalismo, pela UFG. Analista de comunicação na Agência Goiana de Comunicação; Professor de Radiojornalismo I e II, na Faculdade Araguaia, em Goiânia.

<sup>2</sup> Especialista em cinema; Graduado em Sociologia e Jornalismo, pela Universidade Federal de Goiás; Repórter da Televisão Anhanguera, em Goiânia. Professor de telejornalismo, na Faculdade Araguaia.

práxis ou de um modelo de jornalismo capaz de ultrapassar as esferas da impessoalidade e do objetivismo, que tanto demarcam as técnicas das produções em rádio, televisão ou cinema. Isso implica em reconhecer a força criadora dos homens e o poder instaurador das narrativas e das imagens, que pessoas inventam e experimentam para contar histórias.

Impregnadas de subjetividades, a narrativa constitui “pontos de fuga através do qual torna-se possível apreender o cotidiano, as múltiplas transformações que o atravessam e o retiram dos campos endurecidos do conhecimento” (GUIMARÃES, 2006, p.8). O foco no cotidiano permite-nos olhar, inclusive, para nós mesmos ativando nossa identidade e nossa memória, tendo em vista o uso recorrente do modo próprio da instância individual: “De fato, a narrativa propriamente dita (ou código do narrador) só conhece, como também a língua, dois sistemas de signos: pessoal e apessoal (...) e cuja instância verdadeira é, entretanto, a primeira pessoa” (BARTHES, 1971, p.23). As narrativas, conforme Barthes (1971) demarcam posições de sujeito, entrelaçam afetividades e subjetividades em que os indivíduos se olham, se observam como um reflexo de um eu/outro e como artífices de sua própria história, memória e cultura.

### **Relato ou narrativa? A construção da reportagem no radiojornalismo**

No rádio, a voz instaura uma relação muito particular entre a mídia – lugar de produção da informação – e o ouvinte, receptor. Essa relação se aproxima da intimidade, à medida que a voz proporciona à audiência, atenta ou inconsciente, movimentos de afetividade, frieza ou paixões, vibrações do espírito, sinceridade ou mentira. Conforme pontua Charaudeau (2006), essa singularidade inscreve o rádio numa tradição oral, que propicia trocas simbólicas, suscitando diálogos, conversação:

Ao jogar com as características próprias à oralidade, à sonoridade e à transmissão direta, cria duas cenas de fala: uma de descrição e de explicação dos acontecimentos do mundo, outra de troca de intervenções, de opiniões, de pontos de vista. No que concerne à descrição dos acontecimentos, o ouvinte, que não dispõe de imagens, as reconstitui graças a seu poder de sugestão, de evocação, favorecendo uma reconstrução imaginada livre (...) (p.108).

No rádio, o enunciado que melhor abarca a descrição e explicação dos acontecimentos do mundo é a reportagem. Trata-se do gênero informativo midiático que melhor se relaciona à narrativa. É onde o fato aparece mais explicitamente, apresentando o conteúdo mais amplo da notícia, com a presença de um repórter no local do acontecimento e com vozes de testemunhas implicadas no evento, “É por isso que recorre a diversos tipos de roteirizações (...) para por um lado satisfazer às condições de credibilidade da finalidade de informação, por outro, satisfazer às condições de sedução da finalidade de captação” (CHARAUDEAU, 2006, pp221-222). Eis, portanto, o desafio da reportagem: informar e ao mesmo tempo, entreter.

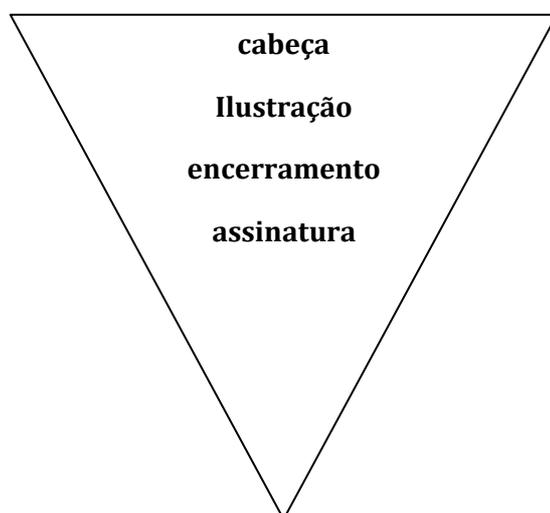
O desafio da qualidade da reportagem no rádio passa por questões de linguagem que dizem respeito à simplicidade, coloquialidade, frases curtas, voz ativa e direta (sujeito + verbo + predicado), e também pela nossa capacidade de apreender e compreender o fato, com habilidade para contar uma história ao mesmo tempo convincente e atraente.

Para Adelmo Genro Filho (1996), “Jornalismo é uma forma social de conhecimento que se cristaliza no singular” (p. 75). Isso quer dizer que sua configuração vai além da objetividade e passa pela porção mágica do particular, por nosso próprio olhar, modos de ver e pelas relações que mantemos com o mundo. Nesse aspecto ao trazer à tona entrevistas sobre um fato o que demarca coerência e coesão é uma conversa, a interpretação daquilo que revela o personagem, buscando uma verdade até então, oculta, afinal: “O jornalista é um contador de histórias reais” (TRAQUINA, 2005, p.38). Logo, o uso do gancho proporciona sentido à narrativa e estabelece o significado do fato ao funcionar como “*link*” e com o objetivo de eliminar a dissonância entre a voz do repórter e a voz dos entrevistados.

Ao invés de dizer simplesmente que fulano de tal comentou o assunto, ou falou sobre o assunto pode ser mais interessante decodificar a fala, interpretá-la como quem constrói uma narrativa “ao escrever para o rádio você deve sentir que está contando uma história e não fazendo um pronunciamento” (CHANTLER e HARRIS, 2001, p.50). A ideia é a de que o contar história vai além de um relato do acontecimento.

Para tentar compreender o fato, a novidade, faça a pergunta: “Essa notícia é sobre o que mesmo”? Esse quê deve levar em conta, principalmente, o interesse do ouvinte. Em que esse fato modifica a estrutura de conhecimento do ouvinte? Sobre o quê o ouvinte passará, a saber, já que “informação é a transmissão de um saber de alguém que o possui para alguém que se presume não possuí-lo” (CHARAUDEAU, 2006, p.114). Isso implica em perceber que ao construir uma reportagem sobre um seminário, o que interessa não é o evento em si, mas o que ele proporciona; as discussões levantadas e as ideias propostas. A percepção desse critério de notícia pode nos ajudar a identificar que o pronunciamento de uma ministra ao anunciar uma linha de crédito para mulheres, ou, que Goiás ocupa o sexto lugar do País, no “ranking” da violência contra as mulheres é o que salta aos olhos, durante a visita dela ao Estado: “Não há razão para reduzir as notícias a um simples relato dos acontecimentos” (CHANTLER E HARRIS, 2001, p.50). Perceber os detalhes que dão vida à história é compreender-se como parte da própria história.

Como a linguagem radiofônica aproxima-se de uma conversa, no dia-a-dia do radiojornalismo “não há lugar para complexidade, divagação ou obscuridade. É preciso saber o que se quer dizer e isso deve ser dito de forma direta, simples e precisa”. (CHANTLER e HARRIS, 2001, p. 54). Isso pode ser alcançado, se pensarmos no modelo da pirâmide invertida, sugerido por Ferrareto (2001) para a reportagem radiofônica.



A primeira linha da notícia deve ser curta, forte e prender a atenção do ouvinte fazendo-o aumentar o volume do rádio. Não conte toda a história no lide como ocorre nos jornais impressos, uma dose de suspense e expectativa pode prender a atenção do ouvinte. Lembre-se tem que ser ao mesmo tempo convincente e atraente, “Conduza o ouvinte através da notícia, passo a passo, de pensamento em pensamento, encadeando os parágrafos” (CHANTLER e HARRIS, 2001, p.51). Aqui os períodos devem ser curtos “escreva apenas uma ideia em cada sentença e evite usar longas citações no meio delas. Sem esse cuidado, quando você acabar de ler a sentença o ouvinte já terá esquecido o começo” (*IDEM*).

As sonoras – entrevistas – devem ser apenas complementares à informação do gancho e o encerramento, em geral, é acompanhado da identificação do entrevistado: “Conseguir um bom encerramento é mais difícil que uma boa entrada, já que não dispomos do interesse pelo desconhecido” (PRADO, 1989, p.63). O encerramento é um rabicho, um arremate, um acabamento, sobretudo, para orientar o ouvinte, por exemplo, sobre prazo de inscrição em concurso, telefone para mais informações, onde o seminário é realizado e quem pode participar do evento.

### **Dicas preciosas**

O rádio é o veículo do tempo presente. Escreva como se o fato estivesse ocorrendo naquele momento: “O uso do verbo no presente do indicativo, mantem a atualidade da notícia” (CHANTLER e HARRIS, 2001, p.53). Ao invés de: Médicos têm atendido apenas casos de emergência... Prefira: Os médicos atendem apenas casos de emergência. Por outro lado, “O uso do ontem no lead envelhece a notícia no rádio. Explique ao ouvinte quando o fato ocorreu em outro período do texto” ( BARBEIRO E LIMA, 2003, p.73).

Se não conseguir escrever o verbo no presente do indicativo escreva na voz ativa em vez de na voz passiva... É melhor: O bandido acertou um tiro no policial... Do que: Um policial foi atingido por um tiro disparado por um bandido. Evite adjetivos. Eles cansam o ouvinte. Se não sabemos que um incêndio “devorou” o prédio, então não devemos dizer isso. Use chuva, neblina ao invés de mau tempo. Não tente sofisticar a informação com palavras dramáticas ou emocionais como “chocante”, “espantoso” ou “sensacional”. Alguns adjetivos vêm à mente quando um substantivo é mencionado, no entanto, não acrescentam nada para a compreensão do texto como: acontecimento memorável, sério perigo, crise aguda, êxodo em massa, assassinato brutal, fuga rápida, vítima fatal.

Mais do que relatar, a reportagem radiofônica procura explicar um acontecimento social, sendo conforme pontua Prado (1989), uma agrupação de fragmentos que representa dando uma ideia global sobre determinado tema. A ideia de agrupação de fragmentos da realidade permeia grande parte dos processos comunicativos das mídias, principalmente na televisão, com o telejornal e no cinema, com o documentário. Cabe-nos organizar esse aparente caos utilizando para isso, a noção de narrativa.

### **O cinema documental e a narrativa da verdade**

O espaço que destinamos ao cinema documental, num artigo focado no processo de comunicação midiático, é uma forma de entender a própria narrativa que tem marcado meios de expressões como o telejornalismo e o radiojornalismo contemporâneos. Nos últimos anos os profissionais destes veículos buscaram variedades

linguísticas e novas formas de expressões audiovisuais com o propósito de conquistar audiência. No Brasil o crescimento da chamada “classe C”, é um exemplo dessa tendência dos comunicadores de mexer no padrão da narrativa dos veículos de comunicação. Atingir, falar a mesma língua, dessa parcela da classe média significa aproximar-se de um texto mais coloquial, ou mais especificamente, do cotidiano das pessoas.

As mudanças têm feito, na redação, muitos jornalistas deslocarem na gramática da terceira para a primeira pessoa. É o jornalista “participando” do fato que está sendo narrado. A valorização dos cenários é outro exemplo de busca, onde o diretor (no cinema documental) ou o repórter (no telejornal) procuram interagir com o ambiente. Com isso é maior o número de “passagens interativas” – quando o jornalista aparece no local do crime, da festa, da procissão ou do protesto. Os antigos entrevistados estão ganhando características de personagens e ocupando espaços que antes eram destinados aos “offs” (voz do locutor coberta por imagens). Em parte, estas transformações são influenciadas pelo desenvolvimento tecnológico, com surgimento de novos veículos de comunicação como a internet e os aparelhos portáteis de telefonia, provocando nos profissionais da imprensa uma abertura conceitual de “objetividade”, considerando inclusive, a sua relação com o fato e com os próprios personagens implicados no acontecimento. É a partir dessa relação de cumplicidade que se questiona os modelos cartesianos e seus cânones no processo da construção da narrativa jornalística:

O árbitro da objetividade jornalística torna-se sem dúvida o cidadão, capaz de ter acesso a distintos relatos, privilegiando aquele que considera mais correto, mas tendo a possibilidade de comparar, confrontar, para aferir a veracidade, a exatidão e a credibilidade manejadas pelos jornalistas (MELO, 2006, p. 50).

Desta forma a “voz”, a forma narrativa do jornalista, ganha característica “autoral”, semelhante ao do cinema. São mudanças que influenciam até mesmo o rádio. Aos poucos temos visto a “voz radiofônica”, aquela voz grave tradicional, ser substituída por uma fala normal, inclusive no ritmo da narração, mais próxima da realidade do ouvinte. A tendência pode ser atual, mas a fórmula como podemos constatar, faz parte de uma busca que está nos primórdios da história do cinema, usar a câmera para registrar a “verdade”, ou o cotidiano, ainda que essa “verdade” seja ambígua e contraditória, produzindo uma espécie de ilusão realista, que consiste “em reduzir a realidade a suas aparências sem fim” (DA-RIN, 2006, p.145). Ao mesmo tempo em que se busca captar o real, com nenhuma intervenção, mascara-se os processos que dão sentido ao audiovisual: a edição no telejornal e a montagem no cinema. O debate sobre ficção e documentário está no cerne dessa discussão.

Afinal, o que nasceu primeiro na história do cinema, a ficção ou o documentário? A primeira exibição pública e paga de um filme, em 1895, praticamente responde a essa indagação. Nasceram juntos. E, até hoje, filosoficamente é difícil de separá-los. Num cinematógrafo, no subsolo do Grand Café, em Paris, a reação das pessoas que estavam lá foi de espanto com a chegada de um trem numa estação. O trem, em movimento, aos poucos crescia na tela, assustando os espectadores. Na época, nada criado pelo homem representava tanto o “real”, ao ponto de mexer com o emocional da humanidade.

Assim, os irmãos Lumière, os fundadores do cinema, se encantam primeiro com o registro do mundo, começando pela própria família e o ambiente de trabalho. Um aparelho a partir deste instante seria capaz de eternizar um momento. Não demorou muito para os cineastas entenderem que era possível manipular essas imagens na montagem gerando o ilusionismo. George Méliès ( *Le Voyage La lune* – viagem à lua – de 1902), foi um dos primeiros a fazer isso. Para transformar estas imagens em algo parecido com o teatro, com a ficção na literatura, apareceu na história do cinema D. W. Griffith (*Intolerance*, 1916). Com ele surge a “indústria do cinema”, que conhecemos hoje. Enquanto um grupo de cineastas caminhava rumo à ficção, neste mesmo período, outros apaixonados pelo cinema, investiram na busca do registro do “real”, ainda que a linha que divide uma e outra forma de construção da narrativa seja bastante tênue, “A transparência da realidade no cinema é uma falácia. A imagem cinematográfica é essencialmente trucada, um artefato por natureza, nunca o reflexo transparente do real (DA-RÍN, 2006, p.145). Conforme que o pensa Da-Rín (Idem), isso implica em reconhecer que a própria estrutura da imagem cinematográfica supõe fatores irreduzíveis, como a organização daquilo que é mostrado, a sua duração e ordenação dos planos entre si. A dificuldade em estabelecer relações entre a realidade e sua representação domina o espaço midiático como. O cinema, a televisão e o rádio são a síntese de uma mídia que parece, às vezes, querer ocupar o lugar da própria democracia, do próprio espaço público. No entanto, como nos informa Charaudeau (2006), as mídias devem aceitar que não podem pretender a tanto, visto que o próprio acontecimento é resultado de uma construção.

### **A relação entre o homem, a câmera e a realidade...**

Quando se trata do registro da “verdade”, um dos principais nomes da história do cinema é o do soviético Dziga Vertov, influenciado pelo pensamento socialista durante a revolução russa. Preocupado com os efeitos da ficção na cabeça de um espectador, a intenção deste diretor foi de mostrar na montagem a câmera e os outros recursos fílmicos utilizados na produção, afim de quebrar a ideia de ilusão, de fantasia.

Vertov, defendeu que o filme revelasse a realidade e era contra a encenação. Ele produziu: “O Homem com uma câmera” – filmado em 1929, em Stalingrado, mostrando o cotidiano das pessoas e da cidade. Uma das primeiras produções do cinema documental e dentro do que o próprio diretor chama de “Kino-pravda” ou “Cinema-verdade”, proposta que sofreu uma forte influência do pensamento de Karl Marx e dos ideais comunistas da época.

Foi com uma proposta também ideológica que o documentário passou a ser usado na propaganda política. Serviu, nas décadas de trinta e quarenta, como base de sustentação dos ideais nazistas, resultando na liderança de Adolf Hitler, com consequências trágicas como o Holocausto e a Segunda Guerra Mundial. “O Triunfo da Vontade”, de 1934, produzido pela cineasta alemã, Leni Riefenstahl, revela o caráter sociológico e o poder de influência do cinema documental. Três décadas após a invenção do cinema a forma narrativa do documentário já poderia ser considerada uma “arma” poderosa na comunicação.

Anos após o surgimento do cinema, o documentário fílmico ganhou características próprias com o aparecimento de personagens “reais” e uma narração em “*off*” conhecida como “voz over”, ou a “VOZ DE DEUS”. Isso acontece quando o narrador está distante do fato, “fora-de-campo”. Um estilo que, em alguns casos, se

confunde com a locução em “*off*” da reportagem de TV, principalmente quando ela está na terceira pessoa, sem o comprometimento do narrador.

A partir dos anos sessenta com a fabricação de câmeras mais leves e com o som direto, foi possível inovar com formas narrativas. Surge então o chamado “Cinema-direto” com a proposta de registrar o fato – a realidade – com o mínimo possível de interferência do diretor e sua equipe. A câmera tem a função de uma “mosca na parede”, aquela que tudo vê, mas não interfere nos fatos, como em “Gimme Shelter” (1970), um documentário feito sobre um show dos Rolling Stones. A história é narrada com a valorização de sons e imagens e tem seu ponto alto ao flagrar um assassinato no meio da plateia. A câmera, neste caso, funciona apenas como observadora, testemunha do que aconteceu.

Oposição ao estilo de “Cinema-direto”, mais observacional, nasce o “Cinema-verdade”, considerado interativo. Ao contrário do “Direto”, o estilo “Verdade”, tinha como proposta a interação da equipe de filmagem com os personagens e o ambiente registrado. O engenheiro e etnógrafo, Jean Rouch, é tido como criador desta forma de fazer documentário, com o filme “Chronique d’um Étè”, sobre o comportamento dos moradores de Paris, produzido em parceria com o sociólogo, Edgar Morin. A ideia da presença de um autor na construção desse tipo de narrativa surge aqui:

Com o aparecimento da estilística do cinema direto/verdade, o documentário mais autoral passa a enunciar por asserções dialógicas. Assemelha-se, então, ao modo dramático, com argumentos sendo expostos na forma de diálogos. O mundo parece poder falar por si, e a fala do mundo, a fala das pessoas, é predominantemente dialógica” (RAMOS, 2005, p.23).

Ao mesmo tempo em que as novas formas narrativas do documentário tendem ao dramático da ficção, o documentarista atual se vê mais comprometido com o mundo histórico. Nichols (2008), entende esse envolvimento do autor (diretor) com o objeto como uma distinção importante entre o documentário e a ficção:

No documentário, o estilo deriva parcialmente da tentativa do diretor de traduzir seu ponto de vista sobre o mundo histórico em termos visuais, e também de seu envolvimento direto com o tema do filme. Ou seja, o estilo da ficção transmite um mundo imaginário e distinto, ao passo que o estilo ou a voz do documentário revelam uma forma distinta de envolvimento no mundo histórico (NICHOLS, 2008, p.74).

Neste caso, ao comunicar, cabe o papel de conhecer e dominar estas novas formas de linguagem. O texto tem a sua importância, mas precisa estar sintonizado com as inovações tecnológicas. No caso da imagem é preciso entendê-la tecnicamente e, mais do que isso, interpretar a sua função filosófica. Um profissional não pode se iludir com a imagem técnica ao ponto de perder sua visão crítica ao lidar com essas novas ferramentas: “As imagens técnicas longe de serem janelas, são imagens, superfícies que transcodificam processos”(FLUSSER, 2002, p.14). Flusser, alerta que as imagens técnicas são mais que elementos visuais importantes no complemento de um texto, da escrita. A imagem tem vida própria, linguagem própria e cabe ao profissional o papel de conhecer os seus significados. “Vivemos, cada vez mais obviamente, em função de tal magia imagética: vivemos, conhecemos, valorizamos e agimos cada vez mais em

função de tais imagens” (FLUSSER, 2002, p.14). Imagens são mediações entre homem e mundo. Tanto as imagens do cinema, do telejornal, ou mesmo as mentais e imaginárias do rádio expõem um cotidiano que é ao mesmo tempo fragmentado, complexo e contraditório.

## **O telejornal e o cinema verdade**

O telejornal surge na década de 50, nos Estados Unidos, poucos anos depois do desenvolvimento da própria televisão. Primeiramente, o cinema de longa-metragem de ficção foi a grande referência e contribuiu, sobremaneira, para a linguagem do telejornal: “Para a captação de imagens em exteriores, a única tecnologia de que a televisão dispunha, nos seus primeiros anos, era a ‘artilharia pesada’ do cinema” (DARIN, 2006, p.102). A linguagem do telejornal relaciona-se, contudo, ao cinema documentário, na medida em que este tipo de filme representa questões e problemas encontrados no mundo histórico e essa representação significa uma visão particular do mundo: “Os documentários mostram aspectos ou representações auditivas e visuais de uma parte do mundo histórico. Eles significam ou representam os pontos de vista de indivíduos, grupos e instituições” (NICHOLS, 2005, p.30). Em certa medida isso ocorre também na televisão e no telejornal, em particular.

O que difere a reportagem televisual do estilo de cinema direto é a presença explícita de um orador – narrador – que conduz o relato. O (a) repórter interfere de forma sutil e subjetiva na descrição do fato, principalmente, porque utiliza a entrevista, um jogo de perguntas e respostas, além do próprio corpo. A voz que relata o acontecimento, embora não seja a única que fala, está sempre atada ao corpo do repórter e faz parte da estética de sedução, que busca captar a atenção do espectador, também por meio de uma empatia. A forma de organização do relato televisual funda-se na tradição do discurso retórico, semelhante ao que ocorre no documentário. A tradição retórica, afirma Nichols (2005) “consegue abarcar razão e narrativa, evocação e poesia, mas faz isso com o objetivo de inspirar confiança ou instilar convicção no mérito de determinado ponto de vista sobre uma questão controversa” (p.80).

A retórica dá indícios da história que se narra através de provas não artísticas como testemunhas, tais como documentos, confissões, análise científica de amostras de impressões digitais, ou artificiais, que são produto da criatividade de quem narra ou conta uma história. De acordo com o discurso retórico, as provas artísticas são divididas em três tipos: ético – que dá a impressão de bom caráter moral; emocional – que apela para as emoções do público para produzir o humor desejado; demonstrativo – que usa raciocínio ou demonstração real ou aparente, que comprova ou dá a impressão de comprovar a questão. As junções e imbricações entre provas artísticas e não artísticas suscitam questões de compreensão, interpretação, valor e julgamento de determinado aspecto do mundo histórico, o que demonstra que a retórica não depende de uma questão lógica ou matemática e conforme pensamento de Nichols (2005), a mistura de partes de raciocínio real com porções veladas de raciocínio aparente, imperfeito ou enganador caracteriza o discurso retórico. Essas estratégias convidam o orador – narrador e o cineasta a honrar os princípios do discurso retórico, que são verossímeis, convincentes e comoventes.

Aqui, retomamos a ideia da construção da reportagem no rádio que simultaneamente deve atender às finalidades de captação e de informação, sendo ao

mesmo tempo convincente e atraente o que demarca confluências, convergências e imbricações no discurso midiático, mais especificamente no audiovisual. Assim, entendemos que a narrativa no audiovisual depende dessa apropriação do conhecimento técnico sobre o “aparelho”, da compreensão de sua linguagem e seu discurso, incluindo a desconstrução das intenções de seus criadores e finalmente, das suas limitações técnicas.

## Referências

BARBEIRO, Heródoto & LIMA, Paulo Rodolfo. Manual de Radiojornalismo/ produção, ética internet. Rio de Janeiro: Campus, 2003.

BARBERO, Martín e REY, Germán. **Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva.** Tradução Jacob Gorender. São Paulo: Editora SENAC, 2002.

CHANTLER, Paul e HARRIS, Sim. **Radiojornalismo.** Tradução Laurindo Lalo Leal Filho. São Paulo: Summus, 2001.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias.** Tradução Ângela Corrêa. São Paulo: Contexto, 2006.

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido: Tradição e transformação do documentário.** Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

FERRARETO, Luiz Artur. **Rádio: o veículo, a história e a técnica.** Porto Alegre: SagraLuzzato, 2001.

GENRO FILHO, Adelmo. **O segredo da pirâmide: Para uma teoria marxista do jornalismo.** In: Revista da Fenaj. Brasília, Fenaj. Ano I, n.1. mai.1996.

GUIMARÃES, César. O ordinário e o extraordinário das narrativas. In: **Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano.** Orgs: GUIMARÃES, César e FRANÇA, Vera. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

MELO, J.M. **Teoria do jornalismo: identidades brasileiras.** São Paulo: Paulus, 2006.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** Tradução Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

PRADO, Emílio. **Estrutura da Informação Radiofônica.** São Paulo, Summus, 1989.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac, 2008.

ROLAND, Barthes. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: **Análise Estrutural da Narrativa,** tradução: M. Z. Barboza Pinto, Vozes, Petrópolis, 1971, pp. 19-60.

TRAQUINA, Nelson (org). **Jornalismo: questões, teorias e história.** Lisboa: Vega, 2005.

