

• LÍNGUA E
LINGUÍSTICA

MONTAGEM, GÊNERO E DISCURSO EM UM TELEJORNAL INFANTOJUVENIL

André Luiz Silva*

Flávia Pereira Dias Menezes**

Resumo: Sabendo que os telejornais contêm determinados elementos que os caracterizam como um gênero do discurso de informação midiático, neste artigo buscamos investigar uma emissão televisiva que se autointitula um “telejornal infantojuvenil”, o *Repórter Rá Teen Bum*. A partir da noção de montagem/edição, processo contínuo e onipresente, e na teoria semiolinguística, analisamos três edições desse telejornal, a fim de evidenciar não o que é prototípico (ou relativamente estável) nele, mas aquilo que lhe é peculiar em relação a um “telejornal adulto”.

Palavras-chave: Montagem. Discurso. *Repórter Rá Teen Bum*.

INTRODUÇÃO

■ Considerando que a montagem/edição, em todas e quaisquer audivisualidades, não pressupõe somente “cortar e juntar partes”, a fim de propor determinados efeitos de sentido, pretendemos neste artigo analisar um gênero¹ de informação midiático que se autointitula um “telejornal infantojuvenil”, o *Repórter Rá Teen Bum*. Nesse sentido, avaliamos a montagem/edição como um processo contínuo e onipresente em um enunciado televisual, seja na enunciação enunciativa de uma emissão, seja no modo como ela se estrutura.

Sendo assim, buscamos aqui analisar alguns dos elementos que compõem a montagem/edição do *Repórter Rá Teen Bum*, de maneira a perceber não o que é

* Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), Belo Horizonte, MG, Brasil. E-mail: andre.alvaresesilva@gmail.com

** Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), Belo Horizonte, MG, Brasil. E-mail: flaviapdmenezes@gmail.com

1 Na concepção bakhtiniana.

prototípico (ou relativamente estável) nesse gênero de informação midiático, mas aquilo que marca uma singularidade deste “telejornal infantojuvenil” em relação a um “telejornal adulto”.

Como pressuposto teórico-metodológico, a proposta é utilizar a análise do discurso de linha francesa, especificamente a teoria semiolinguística, concebida por Patrick Charaudeau a partir de 1978 e materializada em 1983 com a publicação de *Langage et discours*, livro oriundo de sua tese. Assim, tomamos o *Repórter Rá Teen Bum* como um produto televisual de caráter político, com intenções, objetivos e estratégias discursivas visando a algum fim². Além disso, ao optarmos por essa perspectiva discursiva, consideramos que o conteúdo transmitido pelo telejornal que escolhemos como *corpus* é constituído a partir de um processo de transformação e de transação, em que há uma instância de produção e uma instância de recepção, conceitos sobre os quais iremos discorrer mais adiante.

Acreditamos que a pesquisa aqui proposta é pertinente, primeiro, porque a televisão ocupa lugar privilegiado nos lares brasileiros – como eletrodoméstico e meio de informação, entretenimento e educação – e na sociedade – ditando regras, mudando costumes e criando gostos³. Segundo, em razão da importância do telejornal como meio de comunicação e sua influência na maneira de pensar e de agir, pois, na maioria das vezes, temos conhecimento de determinado acontecimento por meio dele; do contrário, tal fato seria ignorado.

ALGUMAS CONCEPÇÕES

Montagem: mais que técnica... O todo

Montagem alternada, montagem de atrações, montagem harmônica, montagem intelectual, montagem paralela, montagem “proibida”, entre outros tipos. Se buscarmos, em dicionários de definição ou dicionários de/sobre cinema, o significado para o termo “montagem”, na maioria das vezes, encontraremos acepções que descrevem o processo técnico de juntar fragmentos filmicos deliberadamente, como em Aumont e Marie (2003, p. 195-196): “A definição técnica de montagem é simples: trata-se de colar uns após os outros, em uma ordem determinada, fragmentos de filme, os planos, cujo comprimento foi igualmente determinado de antemão”.

Mais do que a prática em relação ao processo técnico, o que nos interessa neste artigo é considerar a montagem um processo onipresente em qualquer audiovisualidade, desde a ideia até o “produto acabado”⁴. Nesse sentido, a proposta é fazermos uma breve reflexão sobre os escritos de Sergei Eisenstein (1898-1948) e Andrei Tarkovski (1932-1986), que, embora divergissem sobre o processo técnico da montagem – enquanto Eisenstein adotou uma montagem calcada na oposição, choque de planos, e Tarkovski optou por sequências “naturais”, de longa duração –, em menor ou maior grau, discutiram a montagem

2 No entanto, não afirmamos com isso que a produção de sentido proposta neste ou em quaisquer produtos audiovisuais se dê de maneira puramente intencional e racional.

3 “[...] os mentores da nova conduta são os filmes, a televisão, a publicidade, [...] transformando os modos de vestir e [...] provocando uma metamorfose dos aspectos morais mais profundos” (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001, p. 70, grifo nosso).

4 Em consonância com Tarkovski (1998, p. 109), porém, acreditamos que tal realização (da ideia ao “produto acabado”) não se dá de maneira pura, linear e regular. “O processo de produção de qualquer obra consiste em lutar com o material, em esforçar-se para dominá-lo para obter a concretização plena e perfeita daquela ideia que continua viva para o artista em seu primeiro e imediato impacto”.

cinematográfica a partir de uma perspectiva mais ampliada que só o fazer técnico de colar planos.

Criador da chamada “montagem intelectual”⁵, Eisenstein definiu a montagem como um elemento eficaz do cinema, nem mais, nem menos importante que outros. Embora relativizasse a montagem como componente filmico, Eisenstein (2002a) foi categórico ao demonstrar que a montagem extrapola a junção de dois fragmentos cinematográficos, ao percebê-la na interpretação do ator⁶ ou mesmo na escrita do roteiro⁷.

Além disso, o cineasta russo ressalta dois aspectos que perpassam o que ele chama de princípio da montagem: o primeiro diz respeito ao caráter integrador que a montagem deve ter, de modo que “[...] cada fragmento de montagem já não existe mais como algo não-relacionado, mas como uma dada *representação particular* do tema geral, que penetra igualmente todos os fotogramas” (EISENSTEIN, 2002a, p. 18, grifo do autor); o segundo remete a uma concepção aberta de montagem, de maneira a criar um estímulo criativo no espectador: “A força da montagem reside nisto, no fato de incluir no processo criativo a razão e o sentimento do espectador. O espectador é compelido a passar pela mesma entrada criativa trilhada pelo autor para criar a imagem” (EISENSTEIN, 2002a, p. 29).

Tarkovski, por sua vez, era crítico às noções de montagem (métrica, tonal, atonal e rítmica) propostas por Eisenstein – a quem ele enquadrou no que chamou de “cinema de montagem”. Ele estava mais interessado em refletir a passagem do tempo na poética cinematográfica. Apesar disso, assim como Eisenstein, Tarkovski (1998, p. 141, grifo nosso) definiu a montagem para além da união dos planos:

A montagem existe, por certo, em todas as formas de arte, uma vez que é sempre necessário escolher e combinar os materiais com que se trabalha. A diferença é que a montagem cinematográfica junta pedaços de tempo, que estão impressos nos segmentos da película. Montar consiste em combinar peças maiores e menores, cada uma das quais é portadora de um tempo diverso. A união dessas peças gera uma nova consciência da existência desse tempo, emergindo em decorrência dos intervalos, daquilo que é cortado, arrancado ao longo do processo; contudo, como dissemos anteriormente, o caráter distintivo da união que se realiza durante a montagem já está presente nos segmentos. A montagem não gera nem recria uma nova qualidade; o que ela faz é evidenciar uma qualidade já inerente aos quadros que ela une. A montagem é prevista durante a filmagem, é pressuposta no caráter daquilo que se filma, está programada desde o início.

Acreditamos que essa concepção mais alargada de montagem marque presença na filmografia e nas teorias de outros cineastas – por exemplo, Rocha, Bergman, Godard, Kurosawa e Antonioni –, contudo, pensamos que as ideias e

5 Assim como outros tipos de montagens (métrica, tonal, atonal e rítmica) que se baseiam na composição musical para suscitar ideias abstratas. Ver Eisenstein (2002b).

6 “O princípio da montagem é muito mais amplo do que a pergunta como esta supõe. É totalmente errado supor que se um ator atua num único e longo pedaço de filme, não cortado pelo diretor e cinegrafista em diferentes ângulos de câmera, esta construção é intoxicada pela montagem! De modo algum! [...] Neste caso, tudo o que temos a fazer é procurar pela montagem em outro lugar, na realidade, na *interpretação do ator*” (EISENSTEIN, 2002a, p. 24, grifo do autor).

7 “Sem analisar em detalhe a estrutura desse extraordinário ‘roteiro de filmagem’, devemos salientar porém o fato de que a descrição segue um *movimento* bastante definido. Além disso, o *curso deste movimento* de modo algum é fortuito. O movimento segue uma ordem definida, e depois, na correspondente *ordem inversa*, volta aos fenômenos do início. [...] Com absoluta nitidez emergem os elementos típicos de uma composição de montagem” (EISENSTEIN, 2002a, p. 27, grifos do autor).

as audiovisuais de Eisenstein e Tarkovski – expostas aqui brevemente –, embora sejam divergentes na maioria dos aspectos, em um, no mínimo, se não se converge, ao menos dialoga proximamente, a saber: a montagem numa perspectiva macro.

Em se tratando de televisão, a montagem (ou edição), de acordo com Machado (1995), ocorre em três âmbitos, sendo dois deles ligados à instância de produção e um ligado à instância de recepção:

- 1) montagem interna: refere-se à edição de um programa, a junção dos planos;
- 2) macromontagem: diz respeito à programação de uma emissora, com seus programas, intervalos, chamadas etc.;
- 3) montagem do telespectador: tem relação com o movimento de *zapping* (isto é, constante troca de canais) que o telespectador realiza ao assistir à TV.

Já a presença da montagem na história do telejornalismo brasileiro deu-se antes mesmo do advento do videoteipe – recurso que possibilitou, por exemplo, a técnica de corte –, já que mesmo nos primeiros “telejornais”⁸ (*Imagens do Dia* e *Telenotícias Panair*) havia um olhar/pensar onipresente sobre a emissão, ainda que ocorressem problemas de instabilidade técnica e situações de improviso. Na verdade, o videoteipe possibilitou mais qualidade técnica, ao “[...] imprimir nos produtos finais recursos gráficos, voz em *off* e um ritmo mais acelerado e dinâmico, assim como também era possível suprimir equívocos e imperfeições” (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, p. 119).

Telejornal: um gênero e seu discurso

De acordo com a clássica definição sobre gênero, cunhada ainda no início do século XX, cada campo de utilização da língua “elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados” (BAKHTIN, 2000, p. 279), isto é, os gêneros do discurso. No jornalismo, há editorial, nota e crônica; na academia, tese, artigo e resenha; na literatura, romance, poesia, conto etc. Tais gêneros estão divididos em primários, ou simples (bate-papo, carta etc.), e secundários, ou complexos (romances, pesquisas científicas etc.).

Ainda de acordo com Bakhtin (2000), há um sem-número de gêneros do discurso, considerando-se a quantidade infinita de esferas da atividade humana. Apesar disso, podemos definir um enunciado como gênero do discurso com base em três elementos, quais sejam: composição (modo de organização do enunciado); estilo (seleção léxico-gramatical) e conteúdo temático.

Nesse sentido, o estudo da diversidade de formas de gêneros nos diversos campos da atividade humana é de enorme importância, uma vez que todo trabalho de investigação de um material linguístico opera com enunciados concretos (escritos e orais). O desconhecimento da natureza do enunciado e da relação

8 Propusemos as aspas em adesão à ideia de que esses primeiros telejornais, embora exibidos na TV, tinham todas as características dos jornais do rádio. “Contando com raras reportagens externas, praticamente se limitavam à narração de notícias dentro de um estúdio por um apresentador. Esses profissionais eram conhecidos como ‘locutores’, o que demonstra a forte ligação do jornalismo televisivo com o radiofônico” (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, p. 113).

9 “Enunciado” será considerado produto de um ato de comunicação.

com outros gêneros dos discursos redundam em equívocos e deformação na investigação.

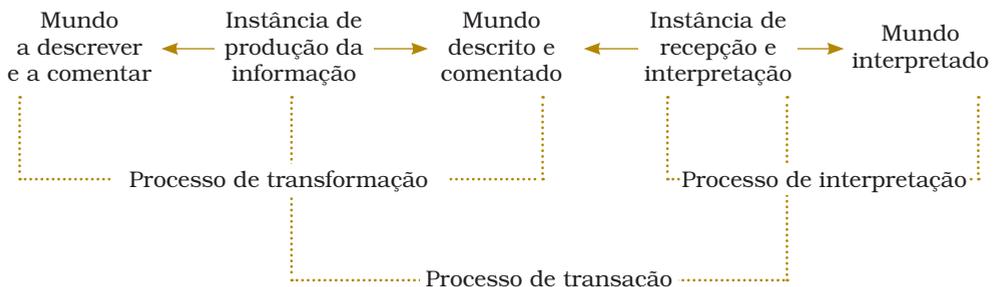
Querendo justamente compreender a natureza dos enunciados que emergem do *Repórter Rá Teen Bum* e perceber a relação desse “telejornal infantojuvenil” com outros gêneros do discurso – aqui, especificamente, os “telejornais adultos” –, é que nos lançamos daqui por diante ao encontro da teoria semiolinguística, buscando possíveis interpretantes para um gênero de não ficção para crianças e adolescentes.

Em se tratando do discurso de informação midiático, é importante ressaltar a proposição de Charaudeau (2010) em relação à ideia de notícia; para ele, independentemente do suporte (impresso, rádio, TV etc.), a notícia é construída com base em um processo de transformação e de transação. “O processo de transformação consiste em transformar o ‘mundo a significar’ em ‘mundo significado’, estruturando-o segundo certo número de categorias que são, elas próprias, expressas por formas” (CHARAUDEAU, 2010, p. 41). E essa transformação do acontecimento bruto em notícia se dá por meio dos modos de organização (enunciativo, descritivo, narrativo e argumentativo). Nesse sentido, informar um acontecimento passa por descrever, contar e explicar.

O processo de transação, por sua vez, diz respeito a uma gama de suposições da instância midiática em relação à instância de recepção, a saber: quem é esse público (sociopsicológico), o que lhe interessa saber, como lhe deve ser dito etc. Ademais, a transação pressupõe o saber de um e a ignorância do outro, isto é, “[...] um deles [está] encarregado de transmitir e o outro de receber, compreender, interpretar, sofrendo ao mesmo tempo uma modificação com relação ao seu estado inicial de conhecimento” (CHARAUDEAU, 2010, p. 41).

Sobre essa diade transformação-transação, acreditamos, então, que a transação molda a transformação, pois, definido o público-alvo, o compósito midiático vai tratar um acontecimento desta ou daquela maneira. O *Repórter Rá Teen Bum*, por exemplo, que é direcionado a uma instância de recepção infantojuvenil, transforma determinados acontecimentos em notícia tendo em perspectiva, é claro, esse público-alvo. Isso já é um primeiro aspecto relativo à noção de montagem que expusemos anteriormente. Essa duplicidade (transformação-transação) no âmbito do discurso de informação midiático pode ser vista na Figura 1.

Figura 1 – Discurso de informação midiático



Fonte: Charaudeau (2010, p. 42).

Falando especificamente do telejornal como gênero do discurso midiático, trata-se de uma emissão televisiva extremamente heterogênea, em razão da presença de outros subgêneros, a saber: reportagens, debates, entrevistas etc. Em comparação com outros gêneros (televisivos), o telejornal, segundo Charaudeau (2010), distingue-se, sobretudo, pelo propósito e pela identidade dos parceiros. O primeiro ponto diz respeito ao caráter de atualidade e de fragmentação do telejornal, para o telespectador ter acesso às “últimas e mais importantes notícias”, divididas em editorias (ou seções, de acordo com o autor). O segundo refere-se ao papel dos sujeitos da instância midiática; ressalta-se:

[...] o apresentador constitui o pivô da encenação do telejornal, exercendo uma dupla função de interface, por um lado entre o mundo referencial e o telespectador, por outro entre o estúdio – materialização do mundo midiático – e o telespectador [...] (CHARAUDEAU, 2010, p. 229).

No caso do *Repórter Rá Teen Bum*, percebemos significativas diferenças em relação ao propósito, ou esse caráter de atualidade. Isso porque o “telejornal infantojuvenil”, embora aborde questões que perpassam certa atualidade, não necessariamente são assuntos que estão na ordem do dia, até porque o *Repórter Rá Teen Bum* é gravado e exibido somente aos sábados, o que impossibilita tratar das “últimas e mais importantes notícias” – esse, obviamente, nem é o objetivo desse telejornal. Um exemplo disso é a reportagem que foi exibida no primeiro programa sobre dois irmãos (um de 13 e outro de 10 anos de idade) que, por conta da guerra civil na Síria, se refugiaram com a família em São Paulo. A matéria expõe como tem sido a adaptação deles no país, sobretudo em relação à língua e à escola. Nesses termos, vemos uma temática atual (guerra na Síria e a questão dos refugiados), mas não especificamente sobre um atentado que ocorreu no dia anterior, ou acerca de um navio de refugiados sírios que chegou ao Brasil.

No que tange ao papel dos sujeitos da instância midiática, especificamente do apresentador ou âncora do telejornal, como descreve Charaudeau (2010), o *Repórter Rá Teen Bum* traz consideráveis semelhanças quando comparado com os “telejornais adultos”, como mostraremos mais adiante na análise.

QUE TELEJORNAL É ESTE?

O *Repórter Rá Teen Bum*, exibido na *TV Rá Tim Bum* (desde abril de 2016) e na *TV Cultura* (desde julho de 2016) – canais que integram a Fundação Padre Anchieta –, estreou no dia 16 de abril de 2016 (sábado), às 20h30, na *TV Rá Tim Bum*. O programa, que é semanal, é fruto de uma parceria entre a *TV Cultura* e a organização não governamental *Free Press Unlimited*, da Holanda, e integra a franquia *WaDaDa – Kids for News*, uma rede de conteúdo de não ficção para crianças e adolescentes que é produzida¹⁰ e exibida em 26 países da África, das Américas do Sul e Central, da Ásia e da Europa.

Com duração de, aproximadamente, 12 minutos, sem intervalo, o *Repórter Rá Teen Bum* autodenomina-se o primeiro programa de notícias brasileiro feito para crianças e adolescentes.

¹⁰ Vale ressaltar que o telejornal exibido em cada um dos países que integram a rede conta com um espaço midiático próprio, isto é, a estratégia de construção de sentido da apresentação (vinhetas, escalada, âncora e cenário) tem uma peculiaridade local, embora a estrutura de organização (entradas das matérias, temáticas, tempo, organização, hierarquia, tipo de emissão e tensão) se assemelhe em todos esses países.

Primeiro telejornal brasileiro, especialmente desenvolvido para crianças e adolescentes [...], desenvolvido por uma equipe de profissionais especializados em programação infantojuvenil e com o apoio do jornalismo da premiada TV Cultura e de suas afiliadas distribuídas por todo o Brasil, o Repórter Rá Teen Bum vai trazer, de forma leve e dinâmica, os principais acontecimentos de diferentes lugares do mundo (BRAZIL..., 2016).

Nesse sentido, o telejornal, conforme o texto de apresentação divulgado à imprensa pela *TV Rá Tim Bum*, traz uma narrativa que difere da dos “telejornais adultos”, já que “[...] ao invés de especialistas e fontes oficiais, o que se vê na tela são crianças e adolescentes contando suas experiências, algo que facilita o entendimento e garante a identificação” (RECREIO, 2016).

Em cada edição do *Repórter Rá Teen Bum*, são exibidas matérias que se referem ao Brasil (estas produzidas pela *TV Cultura*) e a outros países que integram a rede da *WaDaDa*¹¹. Além disso, o programa é dividido em quadros:

- 1) *Matéria de destaque*: reportagem principal do telejornal, geralmente com assuntos relativos ao Brasil;
- 2) *Gira girou*: matérias sobre acontecimentos dos outros países que integram a rede *WaDaDa*;
- 3) *Você viu?*: novidades e curiosidades que dizem respeito ao Brasil;
- 4) *É nós*: reportagem produzida e apresentada pelos próprios adolescentes/crianças a partir do ponto de vista deles.

Para delimitar a abrangência deste artigo, analisaremos, mais detidamente, dois aspectos que compõem o *Repórter Rá Teen Bum*, quais sejam: a apresentadora ou âncora da emissão, já que nos parece um elemento-chave da encenação dos telejornais; e o quadro *É nós*, por pressupor uma produção feita pelos próprios adolescentes/crianças. Outrossim, sublinhamos que como *corpus* de análise selecionamos as três primeiras edições do *Repórter Rá Teen Bum*.

Nem ventríloquo, nem vedete... Só Nathália

Segundo Ignacio Ramonet (1995¹², p. 171), a segunda fase do telejornalismo¹³, iniciada após o surgimento dos satélites e do videoteipe, tornou os noticiários mais dinâmicos e ágeis. Esse modelo, para o autor, criou o “âncora-vedete”: “[...] ele [...] confere unidade ao programa, pela sua presença constante e familiar, e credibiliza a informação, pois parece sentado ao mesmo nível do telespectador e olha-o nos olhos”.

11 As matérias de outros países (pelo menos as que aparecem nos três programas analisados aqui) são exibidas com o recurso de voz *over*, ou seja, há uma voz sobreposta à voz do personagem, que traduz o que é dito.

12 Seminário lecionado em 1995, em Santiago de Compostela, Espanha, aos alunos de doutorado em Ciências da Informação e relatado por Sousa (2006).

13 Segundo este autor, o telejornalismo passou por três fases desde o seu surgimento, na década de 1940, nos Estados Unidos. Num primeiro momento, consistia na leitura de notícias, sobretudo de política e economia. Quase não havia imagens nesse período, quando muito de eventos já passados ou de gráficos, mapas e fotografias. A década de 1960 inaugura a segunda fase dos telejornais, com o advento do videoteipe e dos satélites. O telejornalismo tornou-se dinâmico, ágil e ganhou em mobilidade. A terceira e presente fase do telejornalismo iniciou-se com o surgimento da *Cable News Network* (CNN) e de outras emissoras *all news*. Esse telejornalismo teria como característica a informação onipresente e contínua, mostrando acontecimentos de diferentes pontos da Terra, bem como a sua repercussão.

Em contrapartida, Verón (1983, p. 96) propõe outra divisão para se pensar o âncora. Segundo o autor, até a década de 1960, houve o chamado “apresentador-ventríloquo”: “[...] o corpo do apresentador está lá, mas a dimensão do contato é reduzida ao olhar. A gestualidade é anulada, postura rígida do corpo, feição em ‘grau zero’”. Já o âncora moderno estabelece um elo com o telespectador; ele se coloca em uma relação de olhos nos olhos, dando credibilidade à notícia.

Para Charaudeau (2010, p. 229), por sua vez, dentro do conjunto de encenação dos telejornais, o “[...] papel principal é desempenhado pelo âncora, embora com uma importância variável”. Essa variação se dá em função da própria emissão televisiva e as estratégias utilizadas por ela para informar/captar seu telespectador. Sobre a função do âncora nos telejornais, o autor ainda destaca a noção de “contato”:

O contato entre o estúdio e o telespectador se estabelece desde a abertura do jornal, por saudações do apresentador [...] instalado em seu lugar [...] em posição frontal, e anuncia o sumário. Depois, durante todo o desenrolar do jornal, ele [...] [aparecerá como] enunciatador personalizado (um eu) [...] como se estivesse falando diretamente a cada indivíduo da coletividade dos telespectadores: ora participando sua própria emoção com relação aos acontecimentos dramáticos do mundo (enunciação “elocutiva”), ora solicitando sua atenção ou seu interesse, e mesmo interpelando-o (enunciação “alocutiva”), tudo isso com auxílio de movimentos do rosto (mesmo os mais discretos), de certos tons de voz, da escolha de determinadas palavras. [...] o discurso personalizado é um dos traços desse gênero (CHARAUDEAU, 2010, p. 229, grifos do autor).

Quem apresenta/âncora o *Repórter Rá Teen Bum* é Nathália Falcão, de 19 anos na época, que é atriz desde os 7 anos de idade, trabalhando em propaganda, séries e curtas-metragens, mas que nunca havia trabalhado em nenhum gênero de informação midiático (RECREIO, 2016). Com base nas três primeiras edições do *Repórter Rá Teen Bum* a que assistimos, foi possível perceber que Nathália, como apresentadora/âncora do “telejornal infantojuvenil”, busca uma identificação com o telespectador, criando um espaço intimista, mantendo-se de pé e sempre sorrindo.

É interessante observar que, ao enunciar as atrações do telejornal, Nathália, embora seja contida ao gesticular – semelhante à maioria dos apresentadores/âncoras dos “telejornais adultos” – usa expressões pouco comuns para o gênero de informação midiático, como diminutivos (“[...] hora de saber um *pouquinho* do que está acontecendo aqui no Brasil e pelo mundo afora”), adjetivações (“[...] notícias, informações, dicas e histórias *incríveis* [...]”), entre outros recursos linguístico-discursivos. Isso, não obstante seja pouco comum no estilo (na concepção bakhtiniana) de um telejornal, não faz que o *Repórter Rá Teen Bum* esteja à margem de programas correspondentes do mesmo gênero, em nossa opinião. Apenas marca uma singularidade que, em razão do propósito, ou da montagem proposta para este telejornal, o difere dos demais.

Vale ressaltar ainda que, nas três edições analisadas, Nathália usa roupas que remetem ao universo mais infantil, com cores fortes e pouca formalidade, contrastando com o fundo monocromático, como pode se ver nas figuras 2, 3 e 4, a seguir.

Figura 2 – Nathália Falcão apresentando o *Repórter Rá Teen Bum* (programa 1)

Fonte: REPÓRTER... (2016a).

Figura 3 – Nathália Falcão apresentando o *Repórter Rá Teen Bum* (programa 2)

Fonte: REPÓRTER... (2016b).

Figura 4 – Nathália Falcão apresentando o *Repórter Rá Teen Bum* (programa 3)

Fonte: REPÓRTER... (2016c).

Sobre o tipo de apresentador/âncora em que Nathália se enquadra, percebemos que ela, de maneira geral, está além do “apresentador-ventríloquo”, já que se mostra muito mais engajada e menos neutra do que pressupõe essa definição, e aquém do “âncora-vedete”, uma vez que a figura principal do “telejornal infantojuvenil” é o próprio conteúdo temático.

É nós, ou sobre nós

Após assistirmos ao quadro *É nós*, observamos que a narrativa proposta se assemelha a de uma reportagem por conter elementos prototípicos desse gênero, como nomeação, localização, qualificação, desenvolvimento de ação e sequência etc. Alguns componentes que marcam presença no quadro, porém, diferem do que normalmente é estável em uma reportagem, por exemplo, aceleração da imagem filmada, recurso de câmera lenta, cortes sucessivos (quase como um clipe musical), voz *over*, uso de plano-sequência etc.

O *É nós* analisado da primeira edição do *Repórter Rá Teen Bum* teve duração de 2 minutos e 10 segundos e é sobre o dia a dia de um jovem aprendiz na *TV Cultura*. Por se tratar de uma matéria gravada por um adolescente que parece dominar a tecnologia e está inserido em um meio de comunicação, percebemos que de fato ele apresenta a reportagem gravando o material por meio de um celular. Com base na reportagem, não é possível saber se o jovem é responsável por sua produção e edição, mas identificamos elementos que a diferem de uma narrativa tradicional de um gênero midiático, como o não uso de microfone e a filmagem de si próprio.

Figura 5 – Cena do quadro *É nós* do *Repórter Rá Teen Bum* (programa 1)



Fonte: REPÓRTER... (2016a).

Nas outras duas edições do quadro *É nós* analisadas, relativas aos programas 2 e 3 do *Repórter Rá Teen Bum*, percebemos que a ideia de ter uma reportagem produzida e apresentada pelos próprios adolescentes/crianças do ponto de vista deles não se efetiva – pelo menos, não como na primeira edição do *É nós* analisado anteriormente. Tanto no *É nós* do programa 2, quanto no do programa 3, o que se sobressai é um material documental, baseado no depoimento de crianças de cotidianos específicos, que diferem do imaginário do que seria um cotidiano de uma criança ou um adolescente comum.

O quadro *É nós* exibido no segundo *Repórter Rá Teen Bum* teve duração de 4 minutos e 44 segundos e conta a história de duas irmãs que cultivam e vendem hortaliças orgânicas na Nicarágua, a fim de obter dinheiro para participar de uma excursão com um grupo de escoteiros do qual participam. Ao longo da narrativa, o recurso mais marcante é o depoimento das meninas, de maneira que não percebemos a participação delas na elaboração do conteúdo. Vale ressaltar a presença de música e cortes sucessivos de planos filmicos, como se fosse um clipe musical durante a narrativa.

Figura 6 – Cena do quadro *É nós* do *Repórter Rá Teen Bum* (programa 2)



Fonte: REPÓRTER... (2016b).

O quadro *É nós* exibido no terceiro *Repórter Rá Teen Bum* é sobre dois irmãos que moram na Ilha de Búzios (litoral de São Paulo), onde não há ruas, nem comércio, somente a ilha. Entre os elementos de montagem que percebemos nesta edição estão a câmera lenta, a presença de música e o uso de plano-sequência quando os irmãos estão indo para a escola, saltando por cima de pedras e andando no chão de terra batida. Aqui, como no segundo *É nós*, não conseguimos perceber a participação das crianças na produção e elaboração da reportagem.

Figura 7 – Cena do quadro *É nós* do *Repórter Rá Teen Bum* (programa 3)



Fonte: REPÓRTER... (2016c).

Não que esperássemos um conteúdo independente, com produção, execução e edição das crianças e dos adolescentes que participaram do quadro, mas acreditamos que, em relação ao objetivo a que ele se propõe, pouco se explora das possibilidades do vídeo com as/os crianças/adolescentes. Talvez fosse interessante, por exemplo, explorar a subjetividade dessas crianças, imersas em contextos específicos. Há de ressaltar, todavia, que o quadro, diferentemente da prototípica reportagem do gênero de informação midiático, em certos momentos, evidencia as cotidianidades das personagens que retrata.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando o *Repórter Rá Teen Bum* estreou, a apresentadora/âncora Nathália Falcão disse que o programa era “[...] tudo feito pra vocês, sobre vocês e com vocês” (REPÓRTER, 2016a), referindo-se à instância de recepção, no caso, as crianças e os adolescentes. Se, após realizar esta pesquisa, não podemos afirmar a efetividade do “com vocês”, por não identificar a participação das crianças e dos adolescentes, sobretudo no quadro *É nós*, o “pra vocês” e o “sobre vocês” nos parecem justificados.

Conforme propusemos no início desta pesquisa, tomamos o *Repórter Rá Teen Bum* como um produto televisual de caráter político, com intenções, objetivos e estratégias discursivas visando a algum fim, pois percebemos nele, sobretudo após trilhar o percurso analítico, aquela concepção de montagem/edição a que referimos na seção “Montagem: mais que técnica... O todo”, isto é, um processo contínuo e onipresente em uma dada emissão televisual.

O conteúdo temático (na concepção bakhtiniana) do *Repórter Rá Teen Bum* trata de questões atuais, como guerra, falta d’água, lixo produzido etc., mas de uma perspectiva que evidencia possíveis alternativas e soluções a esses problemas, especialmente aquelas que envolvem crianças e adolescentes: adaptação de crianças refugiadas em um novo país, opções para economizar e bem utilizar a água, reutilização e reciclagem etc. Dessa maneira, afirmamos que o *Repórter Rá Teen Bum* é, de fato, um “telejornal infantojuvenil”, ou um “telejornal teen”.

MOUNTING, GENRE AND SPEECH IN AN YOUTH TELEVISION NEWS

Abstract: Knowing that television news contains certain elements that characterize them as a genre of media information discourse, in this article we seek to investigate a television broadcast that calls itself an “youth television news”, *Repórter Rá Teen Bum*. From the notion of assembly/editing, a continuous process and omnipresent, and from the semiolinguistic theory, we analyze three editions of this television news, in order to show not what is prototypical (or relatively stable) in it, but what is peculiar to it an “adult newsreel”.

Keywords: Assembly. Speech. *Repórter Rá Teen Bum*.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, J.; MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 3. ed. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BRAZIL promo Repórter Rá Teen Bum. Direção e produção: WADADA News for Kids. 2016. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BNHncT-txIM>. Acesso em: 3 abr. 2019.
- CHARAUDEAU, P. *Discurso das mídias*. 2. ed. Tradução Angela S. M. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2010.
- EISENSTEIN, S. *O sentido do filme*. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002a.
- EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002b.
- MACHADO, A. *A arte do vídeo*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- MARTÍN-BARBERO, J.; REY, G. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. Tradução Jacob Gorender. São Paulo: Editora Senac, 2001.
- RECREIO. Não perca Repórter Rá Teen Bum. *UOL*, 12 de abril de 2016. Disponível em: <http://recreio.uol.com.br/noticias/noticias/nao-perca-reporter-ra-teen-bum.phtml#.WBnmcdIrLIV>. Acesso em: 3 abr. 2019.
- REPÓRTER Rá Teen Bum – PGM 1. Direção e produção: TV Rá Tim Bum. 2016a. YouTube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=y6Y_aMKsj9U. Acesso em: 3 abr. 2019.
- REPÓRTER Rá Teen Bum – PGM 2. Direção e produção: TV Rá Tim Bum. 2016b. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ih7VR-8nBiDE>. Acesso em: 3 abr. 2019.
- REPÓRTER Rá Teen Bum – PGM 3. Direção e produção: TV Rá Tim Bum. 2016c. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xDG00tMABX8>. Acesso em: 3 abr. 2019.
- RIBEIRO, A. P. G.; SACRAMENTO, I. A renovação estética da TV. In: RIBEIRO, A. P. G.; SACRAMENTO, I.; ROXO, M. (org.). *História da televisão no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2010. p. 109-136.
- SOUSA, J. P. *Elementos de teoria e pesquisa da comunicação e dos media*. 2. ed. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2006.
- TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. 2. ed. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- VERÓN, E. Il est là, je le vois, il me parle. *Communications*, Paris, n. 38, 1983.

Recebido em 14 de abril de 2018.

Aprovado em 10 de setembro de 2018.