



**GRAFISMOS DO REAL:**  
reflexões sobre o papel das imagens gráficas no telejornalismo

Flavio Pinto Valle<sup>1</sup>  
Bruno Henrique Barros Fonseca<sup>2</sup>

**Resumo**

Este artigo propõe tecer uma reflexão inicial sobre os papéis que as imagens, em particular as imagens gráficas, desempenham no telejornalismo brasileiro contemporâneo. Para isso, promove, num primeiro momento, uma breve discussão a respeito do lugar ocupado pelo telejornalismo no contexto da neotelevisão. Discussão que irá orientar as reflexões acerca das relações que os grafismos estabelecem com o texto verbal e da inserção dos mesmos nos esquemas narrativos dos telejornais. Estas reflexões se apoiarão em pequenas análises das imagens exibidas durante a matéria “Dólar aumenta e complica quem comprou no cartão” exibida pelo “Jornal Nacional” na edição do dia 15 de setembro de 2008.

**Palavras-chave:** Televisão; Telejornalismo; Imagens Gráficas.

---

1 Flávio Valle é mestrando junto ao PPGCOM/UFMG e participa da pesquisa “Narrativas do Real: o Realismo na Tevê”, coordenada pelo Prof. Dr. Bruno Souza Leal. E-mail: [flaviovalle@ufmg.br](mailto:flaviovalle@ufmg.br)

2 Bruno Fonseca é voluntário de Iniciação Científica na pesquisa “Narrativas do Real: o Realismo na Tevê”, coordenada pelo Prof. Dr. Bruno Souza Leal. E-mail: [obruno10@gmail.com](mailto:obruno10@gmail.com)

## I. Introdução

De acordo com uma certa cultura dos profissionais do telejornalismo, as imagens seriam capazes de mostrar os fatos do mundo aos telespectadores. É sobre o desempenho eficaz desta aptidão das imagens que o telejornalismo apoiaria sua reivindicação de falar do real. Neste sentido, as jornalistas Luciane Bacellar e Luciana Bistane afirmam que a “imagem é uma representação do real” (BACELLAR; BISTANE, 2005, p.84). Tal concepção parece se fundar sobre uma visão do processo de produção da notícia como uma operação que pressupõe a existência de um real dado, passível de ser capturado e transmitido sem que o dispositivo telejornalístico opere qualquer tipo de influência em seu sentido. Nesta perspectiva, ao exibir as imagens do mundo, o telejornalismo faria de seu telespectador uma testemunha dos fatos.

Contudo, tal compreensão pode ser problematizada quando se percebe que nem todas as imagens telejornalísticas são capturadas desse real dado. Basta um rápido correr de olhos sobre os telejornais brasileiros para perceber a proliferação de grafismos exibidos em uma ampla diversidade de formas. Para citar apenas as manifestações mais comuns, observa-se desde logotipos, vinhetas, legendas, infográficos, reconstituições, simulações e até cenários e atores elaborados digitalmente<sup>3</sup>. No caso específico do “Jornal Nacional” – programa sobre o qual as reflexões tecidas neste artigo se apoiarão – não existem nem edições nem blocos que não fazem uso desta categoria de imagens. Na verdade são poucos os planos que não são marcados pela presença de um ou outro tipo de grafismo.

As imagens gráficas, ao contrário das imagens capturadas, não são retiradas de um exterior televisivo, mas elaboradas artificialmente e inscritas na tela ao final de um processo de criação. Em outras palavras, os grafismos não são nem capturados por

---

3 O revista eletrônica “Fantástico”, exibida aos domingos pela Rede Globo de Televisão, chegou a desenvolver uma apresentadora digitalmente construída, chamada de Eva Byte.

dispositivos filmicos, nem inscritos, num primeiro instante, em um filme fotográfico, uma fita magnética ou um arquivo digital. É somente num momento posterior da produção audiovisual que estas imagens são incorporadas ao filme: durante a etapa de montagem do material captado, isto é, durante a fase de organização dos elementos filmicos visuais e sonoros da notícia de modo a promover efeitos de sentido que cada um destes elementos, tomados isoladamente, não seriam capazes de produzir.

O processo de produção de um telejornal é composto de cinco fases: a primeira é a reunião de pauta, na qual são decididas quais serão as reportagens que irão compor o telejornal; na etapa seguinte, repórteres e cinegrafistas saem às ruas para colher as informações e capturar as imagens indicadas na pauta; a terceira fase é a elaboração do espelho, do roteiro do programa, com a ordem e as durações de cada matéria; a próxima fase é a edição, quando de posse do material obtido pelos repórteres e cinegrafistas e a partir das indicações contidas na pauta e no espelho, os editores montam as matérias que serão exibidas no telejornal; a última etapa é a exibição “ao vivo” do programa, quando os apresentadores, a partir de um roteiro previamente elaborado, anunciam as matérias e convocam os repórteres a narrá-las. Observa-se, neste sentido, que a narrativa telejornalística pode ser descrita como resultado de um processo unificação discursiva no qual diversos elementos são articulados uns aos outros de maneira a criar um todo coerente. Desta maneira, o telejornalismo pode ser tratado como um dispositivo produtor de realidades discursivas.

O caminho percorrido neste artigo propõe tecer uma reflexão inicial sobre os papéis que as imagens, em particular as gráficas, desempenham no telejornalismo brasileiro contemporâneo. Para isso, promove-se, num primeiro momento, uma breve discussão a respeito do lugar ocupado pelo telejornalismo no contexto da neotelevisão. Discussão esta que irá orientar as reflexões acerca das relações que os grafismos estabelecem com o texto verbal e da inserção desses grafismos nos esquemas narrativos dos telejornais. Estas reflexões se apoiarão em pequenas análises

das imagens exibidas durante a matéria “Dólar aumenta e complica quem comprou no cartão” exibida pelo “Jornal Nacional” na edição do dia 15 de setembro de 2008.

## **II. Uma realidade voltada para o telespectador**

Com o propósito de identificar uma estética da televisão fundada na maneira como esta elabora suas imagens, Oliver Fahle (2006) recupera as concepções de imagem e visível, desenvolvidas por Merleau-Ponty. As imagens são entendidas como manifestações do visível, na medida em que o dão conhecer por meio da condensação de seus fragmentos. Neste sentido, as imagens são eventos que encerram um visível que é tanto interior, como exterior a elas, pois este se encontra na origem, na manifestação e no destino das imagens. Nas palavras do autor alemão:

Uma imagem é uma formação visual emoldurada e composta; ela tem um lugar histórico e medial determinável; é um documento e uma representação; pode ser determinada por conceitos de espaço e tempo; é uma condensação do visível; emerge a uma correlação estreita com o dizível.

O visível, ao contrário, é múltiplo e variável; é um campo do possível e do simultâneo; é o campo do qual se originam as imagens e para o qual, talvez, voltarão. É o exterior da imagem moderna. (FAHLE, 2006, p. 197)

A revelação de qualquer imagem é, portanto, resultado da extração e condensação de fragmentos do visível. Tais fragmentos se manifestam em unidades significativas presas a uma tela que se constitui como um obstáculo, promovendo em reposta a visualização de uma imagem. Desta maneira uma imagem se constitui como evento que emerge em uma tela a partir da interrupção que esta provoca no fluxo contínuo que constitui o visível. Sendo assim, imagem, tela e visível se encontram em uma estreita inter-relação na qual um não pode ser concebido sem que os outros também o sejam simultaneamente.

Toda imagem pressupõe um enquadramento que delimite um campo e um fora de campo. Contudo, na televisão, a distinção entre estes espaços tem se tornado cada vez mais frágil. Ao tematizar as relações que mantém com seus telespectadores, a tv acolhe em seu interior seu próprio exterior. Na televisão e, conseqüentemente, no telejornalismo, este processo que tem levado ao apagamento das fronteiras entre o campo e o fora de campo das imagens coincide com a transição da paleo para a neotevê (FAHLE, 2006).

A consolidação da neotelevisão promoveu uma reestruturação do fluxo televisivo que resultou numa certa dissolução dos limites entre uma emissão televisiva e outra (CASETTI; ODIN, 1990). Ao longo dos dias, os programas se ligam um aos outros por meio de um jogo de anúncios e comentários que ampliam e dissolvem seus limites, em uma estrutura sintagmática que tende ao fluxo contínuo. De acordo com Francesco Casetti e Roger Odin (1990), a neotevê fez do sincretismo o seu princípio organizador. A multiplicação de emissões cujos limites não podem ser facilmente identificados e cujos formatos se parecem um com os outros não chega a constituir uma seqüência de programas: em seu lugar, o que se tem é um programa global que esvazia a totalidade da programação televisiva a medida em que esmaece as diferenças que existiam entre as unidades que a constituíam.

Nesta perspectiva, considerados neles mesmos, os programas da neotelevisão se apresentam sob a forma de segmentos do fluxo. A prática que institui esta fragmentação do fluxo televisivo é a inserção:

inserções temporais que dividem o fluxo em micro-segmentos, inserções espaciais (incrustações) que dão à tela uma estrutura tabular; inserções ligadas às emissões em que elas aparecem [...] e, também, inserções totalmente independentes da emissão que as acolhe. (CASETTI; ODIN, 1990, p. 18, no original em francês)

As inserções aparecem, nos demais dispositivos filmicos, como elementos que se inserem no interior de uma construção sintagmática, não chegando elas mesmas a se constituírem como tais. Contudo, na neotevê, esta situação se inverte, as inserções se transformam na figura sintagmática dominante da televisão, assumindo um papel central: elas “estabelecem a estrutura enunciativa e regulam a segmentação do fluxo; enfim e sobretudo, porque são as inserções que, pelo seu tratamento, possuem no interior do fluxo a maior dinâmica visual e a maior força atrativa” (CASETTI; ODIN, 1990, p. 19, no original em francês).

A substituição da paleo pela neotevê foi marcada pelo abandono de uma relação entre telespectador e televisão fundada sobre os termos de um contrato comunicativo e a adoção de uma relação fundada no contato, de maneira que o telespectador é convidado a habitar o mundo da televisão e a experimentar o fluxo televisivo. Esta passagem abole a separação que havia entre o espaço de produção e o da recepção: na neotelevisão, tudo se passa no interior de um mesmo espaço televisivo que se confunde ele mesmo com o espaço cotidiano. O que está em jogo é o contato entre os telespectadores e a própria tevê. Segundo Francesco Casetti e Roger Odin (1990) o telespectador se tornou o eixo ao redor do qual a televisão passou a se organizar, considerado em sua dupla identidade: como sujeito que se coloca diante do aparelho televisor e como sujeito que é convidado a ocupar uma posição no interior do espaço televisivo. Neste sentido, retomando as discussões a respeito das relações estabelecidas entre imagem e visível, a televisão acolhe seu exterior em seu interior à medida em que convida seu telespectador a habitar as imagens que constrói. Trata-se de uma formatação do olhar (SOULAGES, 2002), que acrescenta a inscrição do telespectador às manifestações do visível.

## **II. Inversão indicial**

A passagem da paleo para a neotelevisão colocaria em xeque as pretensões do discurso telejornalístico de colocar o telespectador em contato com os fatos do mundo por meio de uma linguagem isenta de qualquer intenção interpretativa. A imagem é

encarregada de trazer a dimensão do real para o interior do discurso, com o objetivo de dotá-lo de uma transparência que o apague da percepção do telespectador. Em suas discussões a respeito da construção da referência no telejornalismo, Beat Münch afirma que esta concepção do discurso telejornalístico se apóia sobre uma “teoria implícita que serve de base a uma atividade discursiva que considera a imagem, em razão da força de suas características analógicas, como uma espécie de substituto capaz de ancorar a fala do telejornal no real” (MÜNCH, 1992, p. 79, no original em francês).

O telejornalismo procura fazer com que seu telespectador acredite que as imagens que exibe são significantes que promovem um reenvio a um referente sem passar por um significado, isto é, que elas são representações de uma realidade dada. Esta relação se apóia sobre a semelhança das imagens com as coisas do mundo. É por meio das imagens capturadas que o telejornalismo revela toda sua potência realista. Segundo Münch esta ambição é dupla:

de um lado, ela concerne ao plano de expressão sobre o qual as imagens sugerem uma fidelidade quase total à coisa mostrada; do outro, o naturalismo da imagem é, ao mesmo tempo, considerado como um meio de aproximar o conteúdo da espessura do real. (MÜNCH, 1992, p. 89, no original em francês)

Neste sentido, o realismo das imagens capturadas pode ser entendido como um efeito de preenchimento do hiato característico da mediação televisiva. Partindo do pressuposto de que, ao menos segundo o discurso jornalístico hegemônico, esse estreitamento da relação com o mundo é crucial aos ritos de objetividade, subentende-se que as imagens capturadas são elementos fundamentais ao que se poderia chamar de narrativa telejornalística.

Para além de uma função icônica pressuposta pela semelhança das imagens capturadas com as coisas mostradas, o seu naturalismo faz ver que nelas também se encontra em funcionamento uma função indicial que opera segundo um vínculo existencial entre as imagens e as coisas do mundo que estas exibem. Neste sentido, as

imagens capturadas e as imagens gráficas se distinguem em razão da natureza indicial de cada uma. As imagens capturadas pressupõem a existência de um exterior televisivo, existente *a priori* e independente da intervenção do dispositivo, que, em algum momento, se colocou na frente da câmera que o capturou. É sobre esta crença que se apóia, em grande parte, a força naturalista de suas construções. As imagens gráficas, por sua vez, pressupõem não depender de um exterior televisivo para serem construídas: são produto de elaborações digitais responsáveis por criar os objetos exibidos na tela. Deste modo, a ambição realista do telejornal descrita por Münch estaria, a princípio, unicamente relacionada às imagens capturadas.

Entretanto, essa concepção mais ou menos realista das imagens, apoiada sobre as funções icônica e indicial das mesmas, negligencia o caráter híbrido do discurso telejornalístico. Nele, a imagem é revestida por uma função simbólica, caracterizada pela força conformadora da palavra, sendo destituída de um estatuto autônomo. “A imagem no telejornalismo depende de uma enunciação que a coloque sem cessar sob a tutela de uma fala onipresente que controle com rigor toda produção de sentido” (MÜNCH, 1992, p. 79, no original em francês). Dizer e mostrar se articulam na construção da narrativa telejornalística: os dêiticos presentes no dito promovem reenvios tanto em direção ao enunciado, em particular à imagem, quanto em direção à enunciação. Neste sentido, é pela enunciação que se constrói um espaço televisivo bem como se propõe um lugar no mundo da televisão a ser ocupado pelo telespectador.

Temos assim, uma inversão da função indicial das imagens: esta não é mais julgada em razão do vínculo existencial mantido com um mundo exterior à televisão, de onde as imagens seriam capturadas, mas, sim, pelo vínculo estabelecido com o telespectador a cada enunciação. Esta inversão indicial é o que caracteriza a ordem do contato na qual o “corpo se constitui como uma configuração complexa de reenvios metonímicos, tornando-se, por isso, o operador fundamental de apropriação do espaço” (VERÓN, 2001, p. 18, no original em espanhol). Neste sentido, o realismo do telejornal deixa de ser avaliado em função de seu enunciado e do reenvio que se

acreditava ocorrer em direção às coisas do mundo, mas, sim, em função de sua enunciação e do reenvio que esta faz ao próprio espaço que constrói à medida que convida seu telespectador a habitá-lo.

Percebe-se que, num primeiro momento, a presença das imagens gráficas, em razão de seu menor grau de indicialidade, poderia comprometer o realismo buscado pelo discurso telejornalístico, um discurso que legitimaria sua verdade na existência e na captura de uma realidade que serviria de modelo e, também, de escudo para as práticas jornalísticas. Nesta perspectiva, poder-se-ia observar, não sem certo grau de estranhamento, que num telejornal concorrem, por vezes simultaneamente, toda sorte de imagens daquilo que é caracterizado como a realidade mais factual, com cenários digitalmente construídos e mesmo simulações e reconstituições similares a jogos eletrônicos. Contudo, o processo que determinou a substituição da paleo pela neotevê e que levou à inversão indicial, faz ver que o realismo das imagens telejornalísticas não mais se apóia sobre o reenvio que realiza a uma realidade exterior à televisão, mas, sim, sobre o reenvio que faz ao telespectador. Neste sentido, observa-se que o realismo das imagens telejornalísticas deixa de se apoiar sobre uma fidelidade exclusiva aos fatos exibidos.

### **III. Imagens grafadas numa tela**

No telejornalismo, as imagens não obedecem a um certo mimetismo do real, mas a uma esquematização abstrata capaz de revelar que estas podem apresentar diferentes tipos de funcionamento. As notícias reconstróem os acontecimentos transformando-os em narrativas. Como estas são incapazes de capturá-los em toda a sua complexidade, faz-se necessário a fragmentação dos mesmos em cenas pontuais e a articulação destas em seqüências. Para isso, é mobilizada uma retórica que estabelece relações lógicas entre causas e conseqüências, de modo a construir um todo consistente. São estes planos lógicos de reconstrução dos acontecimentos que Beat Münch (1992) chama de esquematizações e ressalta que estas não respondem

necessariamente à realidade intrínseca dos acontecimentos, mas à verossimilhança do relato.

O telejornalismo é, assim, convertido num dispositivo produtor de realidades discursivas que embora não sejam ficções, também não são a “pura realidade”. São, antes de tudo, narrativas cujo real é da ordem do efeito, isto é, que dependem da validação, por parte do telespectador. Neste sentido, o real produzido pelas notícias telejornalísticas não depende de sua adequação ao acontecimento que lhe serviu de modelo, mas da adesão do telespectador, garantida pelo uso de estratégias discursivas de produção do real como um efeito de sentido. Nesta perspectiva, a unidade das notícias telejornalísticas é garantida pela presença nelas do telespectador. Em sua discussão a respeito da televisão, Jean-Claude Soulages (2002) afirma que esta investe numa mudança com relação à imagem que se apóia sobre uma enunciação que acentua a relação discursiva entre os parceiros e funda e individualiza seu destinatário.

Esta narrativa telejornalística pode ser entendida como devedora de uma estética televisiva que se renova frente ao avanço de novas tecnologias e mesmo de mudanças culturais na contemporaneidade. Desta forma, a compreensão de que o telejornalismo busca sim o contato com o telespectador e, para tanto, empreende alterações e inovações que negociam, a todo instante, novas promessas de visões do mundo. As imagens televisivas, sejam elas capturadas ou gráficas, são construídas no sentido de propor um posicionamento do telespectador em relação ao universo que exibem, se apóiam sobre uma permanente formatação do olhar (SOULAGES, 2002) que acrescenta aos estratos do visível a inscrição de seu telespectador. Neste sentido, a tela da tevê é tanto uma fronteira, quanto um meio de acesso, o que faz dela um agente ativo no processo de produção de imagens. Soulages afirma que a tela tevê se metamorfoseia:

ora em janela, ora em tribuna, ora em veículo, ora em lupa, ora em mensagem escritural para seu destinatário distante, como uma associação de empatia entre esse quadro instrumentalizado e seu contracampo situado fora-do-quadro, o olho do telespectador.

(SOULAGES, 2002, p. 274)

Esta diversidade de formas assumidas pela tela da tevê não apresenta relações da ordem da presença ou ausência, de maneira que estas podem fundir-se umas às outras e empilhar-se umas sobre as outras, propondo uma ampla variedade de configurações. As imagens gráficas constituem uma das figuras dominantes nestas configurações que a tela da tevê pode assumir. Elas conferem uma dimensão opaca, estritamente tabular, à tela, promovendo, assim, um bloqueio do olhar do telespectador. Nestas imagens a informação se concentra na superfície da tela, de maneira que é sua organização interna que se revela determinante, possibilitando que efeitos de realce e de hierarquização sejam propostos por meio do agenciamento das formas que nela são inscritas. Algumas destas imagens são construídas exclusivamente para serem lidas, enquanto outras para serem contempladas. Mas também podem ser dotadas de certas intenções referencias que conferem a elas um traço revelatório que as torna aptas a mostrar aquilo que as outras imagens não foram capazes de capturar.

As funções que as imagens gráficas podem desempenhar dependem das relações que o dizer e o mostrar estabelecem um com o outro no interior da narrativa telejornalística e que se definem sobre um eixo triplo, formado respectivamente pelas esquematizações das palavras, das imagens e do esquema global que emerge da combinação destas. Münch (1992) reconhece três maneiras de como o dizer e o mostrar podem se articular:

a) complementaridade: dizer e mostrar se completam. As esquematizações do verbal não dispensam as imagens, assim como as esquematizações do visual não dispensam os textos verbais. Elas formam um conjunto no qual a visualização da ação é completada por sua ancoragem espaço-temporal e sua conceitualização pela fala;

b) independência: o dizer e o mostrar assumem papéis independentes um do outro, mas coordenados entre si;

c) dominância do dito: a força do plano verbal reduz as imagens à simples ilustrações.

Tendo em vista estas articulações entre o verbal e o icônico no telejornalismo e a descrição das imagens gráficas como responsáveis por conferir uma dimensão opaca à tela da tevê, é possível identificar, na matéria “Dólar aumenta e complica quem comprou no cartão”, três funções que as imagens gráficas se mostram aptas a desempenhar<sup>4</sup>:

*Reiteração:* as imagens gráficas freqüentemente aparecem sob a forma de incrustações verbais responsáveis por aumentar a taxa de redundância do conteúdo verbal e assegurar a identificação e a ancoragem espaço-temporal do conteúdo icônico. Os grafismos que desempenham esta função constituem claras estratégias enunciativas que visam despertar no telespectador uma leitura preferencial que assegure que este associe corretamente o elemento exibido ao seu referente. Nesta categoria, encontra-se toda sorte de vinhetas e legendas utilizadas para identificar e localizar espacial e temporalmente os elementos contidos na tela.

*Demarcação:* as imagens gráficas que desempenham esta função se constituem como elementos estruturadores da narrativa telejornalística. Estas segmentam o fluxo televisivo em unidades e constroem uma topologia que as transformam em marcas de identificação para facilitar as transições entre os planos nas matérias, os temas no telejornal ou mesmo entre os programas telejornalísticos e o restante da programação. São exemplos típicos os grafismos identificadores dos temas abordados ou mesmo as seqüências gráficas de abertura, caracterizados por uma certa independência em relação ao texto verbal.

*Revelação:* freqüentemente, diante da impossibilidade ou da incapacidade de capturar imagens do acontecimento noticiado, os telejornais se vêm forçados a eles mesmos produzirem as imagens que irão exibir. Estas são, em geral, marcadas por uma estreita relação mantida com o texto verbal que as acompanham, desempenhando, muitas vezes, o papel de concretizar o conteúdo verbal expresso. São

---

<sup>4</sup> Esta categorização deriva das classificações de Münch acerca das imagens fixas: o autor as divide em funções de balizagem, ancoragem e redundância. Para este trabalho, considerou-se proveitoso que tais categorias fossem extrapoladas.

os casos das reconstituições e simulações que além de reforçar determinada informação narrativa, buscam tornar visíveis ou esclarecer eventos ou temas de difícil compreensão apenas pela locução verbal.

A matéria, exibida no dia 15 de setembro de 2008, inicia-se com uma cabeça<sup>5</sup> realizada pela apresentadora Fátima Bernardes. Ela se encontra a frente de um cenário elaborado digitalmente que emerge em um movimento do fundo da tela em direção à sua superfície, através de uma dinâmica que parece quase romper o quadro e invadir o espaço em que se encontra o telespectador. O cenário é composto por notas de Real de diferentes valores e por um gráfico. Estas imagens cumprem função de demarcar o fluxo do telejornal, indicando o tema da notícia: neste caso trata-se de uma notícia de economia, informação que é confirmada pela locução da apresentadora: “Para muitos brasileiros que pagaram despesas de viagens internacionais com cartão de crédito, o aumento do dólar estragou gostinho das férias” (JORNAL NACIONAL, 15/09/2008).



Durante o primeiro *off* da repórter Graziela Azevedo, são exibidas duas legendas. A primeira indica a cotação do dólar no período em que a empresária Patrícia Messer viajou para os Estados Unidos, R\$1,55, e a segunda com a cotação atual, R\$1,80. Estas legendas constroem uma pequena superfície enunciativa que se apresenta como leitura preferencial e reitera uma informação já dada pela locução da repórter. Em seguida, durante a entrevista da empresária, é exibida uma vinheta de

---

5 Uma notícia de televisão se divide em cabeça, *off*, entrevista, passagem e fechamento, podendo ou não apresentar todas estas partes.

identificação, composta pelo nome da empresária, a profissão que ela exerce e o logotipo do “Jornal Nacional”, informações das quais o telespectador já tem conhecimento. O mesmo se repete com as vinhetas utilizadas para identificar a repórter, o presidente do Sindicato das Empresas de Turismo de São Paulo, Eduardo Nascimento, e o economista Irineu.



O último tipo de grafismo apresentado na matéria é uma simulação da diferença entre os valores pagos por quatro diárias em um hotel de Nova York em agosto de 2008 e outras quatro diárias no mesmo hotel no dia em que a matéria foi exibida. A simulação se inicia com a animação de um pequeno avião iniciando vôo. Em seguida, abre uma pequena tela na qual vão sendo inscritos os valores pagos à medida em que são enunciados pela locução da repórter. Frente à incapacidade do telejornal fazer ver as abstrações que constituem a variação cambial da moeda americana, o telejornal opta por exibir uma simulação, elaborada a partir de uma situação concreta. Contudo,



esta demonstra ser apenas uma tradução em imagens do conteúdo verbal, revestida por uma função de revelação.



As diversas funções desempenhadas pelas imagens gráficas se manifestam através de um predomínio relativo, no qual, enquanto uma função se manifesta, as outras permanecem latentes. É importante frisar que as categorias de reiteração, revelação e demarcação podem ocorrer conjuntamente, dificultando a dissociação. As três funções promovem, ao realizar inserções temporais e, principalmente, espaciais, recortes na cadeia sintagmática da narrativa telejornalística que instituem uma série de facilitadores da apreensão do narrado. Neste sentido, é possível afirmar que as imagens gráficas, além de não serem retiradas de um real pressuposto, são concebidas com o objetivo de reforçar a relação estabelecida entre o telespectador e o telejornal. Assim, cumprem o papel de construir a identidade do telejornal e de propor um lugar ideal a ser ocupado pelo telespectador, na medida em que instituem superfícies enunciativas preferenciais marcadas por uma organização tal a fim de concentrar a informação.

## Referências Bibliográficas

BISTANE, Luciana; BACELLAR, Luciane. *Jornalismo de TV*. São Paulo: Contexto, 2005.

CASSETI, Francesco; ODIN, Roger. "De la paléo- à la néo-télévision. Approche sémio-pragmatique". In: *Communications*, n 51. 9-26, 1990.

FAHLE, Oliver. "Estética da televisão: passos rumo a uma teoria da imagem da televisão". In: GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargos (organizadores) *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 190-208;

MÜNCH, Beat. *Les constructions référentielles dans les actualités télévisées*. Berne: Peter Lang, 1992.

SOULAGES, Jean-Claude. "A formatação do olhar". In: MACHADO, Ida Lúcia; MARI, Hugo; MELLO, Renato (organizadores). *Ensaio em análise do discurso*. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso FALE/UFMG, 2002, p. 267-281.

VERÓN, Eliseo. "El living y sus dobles. Arquitecturas de la Pantalla Chica". In: VERÓN, Eliseo. *El cuerpo de las imágenes*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2001