

---

## A Teatralidade dos Âncoras: um olhar cênico sobre o Jornal Nacional <sup>1</sup>

Pedro de Albuquerque OLIVEIRA<sup>2</sup>  
Eliana Cristina Paula Tenório de ALBUQUERQUE<sup>3</sup>  
Universidade Federal do Sul da Bahia, Itabuna, Bahia  
e Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus, Bahia

### RESUMO

Este artigo discute o desempenho cênico dos apresentadores do Jornal Nacional da Rede Globo de Televisão, sob a ótica das teorias do teatro e da semiótica. Percebe-se que os âncoras fazem uso de técnicas frequentes da dramatização, o que contribui para tornar os telejornais não apenas um local para transmissão das notícias, mas também um espaço de convencimento. Além de informar, busca-se entreter o público receptor, o que nos permite discutir o telejornal como um espetáculo teatral. O objetivo deste artigo é pontuar de que maneira isso ocorre e como pode influenciar na compreensão do público e na formação da sua opinião. Tomamos como referências teóricas conceitos definidores das artes cênicas e do telejornalismo observando de que maneira eles se entrelaçam e auxiliam para garantir a audiência.

**PALAVRAS-CHAVE:** televisão; teatro; telejornalismo.

A cena se repete todos os dias: milhões de brasileiros ligam seus aparelhos de televisão e aguardam pelas notícias, que chegam acompanhadas pelo desempenho cênico dos apresentadores. Seja pela força das imagens utilizadas na edição ou pelo modo da apresentação dos telejornais, busca-se impactar o telespectador e garantir sua audiência. O público atento acompanha os apresentadores dizerem “boa noite” e anunciarem as manchetes do dia. Corrupções, mortes, guerras, crises econômicas, pandemia... até que, repentinamente, se desfaz o semblante frio e taciturno das notícias anteriores e, sorrindo, um dos apresentadores menciona o tema do próximo bloco: “futebol!” Como em um passe de mágica as notícias anteriores parecem deixar de existir para dar lugar a um noticiário leve que prepara o telespectador para próxima atração da emissora.

Essa abrupta transformação das notícias é acompanhada por uma significativa

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Estudos de Televisão e Televisualidades, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Mestrando pelo Programa de Pós Graduação em Ensino e Relações Étnico Raciais da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB). E-mail: [pedroalbuquerque.ubanto@gmail.com](mailto:pedroalbuquerque.ubanto@gmail.com)

<sup>3</sup> Professora do Curso de Comunicação – Rádio e TV da Universidade Estadual de Santa Cruz; Coordenadora do Grupo de Estudos e Pesquisas Observatório da Comunicação e das Culturas Contemporâneas (GOCC). E-mail: [nanealbuquerque@hotmail.com](mailto:nanealbuquerque@hotmail.com)

---

transformação no desempenho dos apresentadores, que aqui chamaremos de performance. De sérios e taciturnos para leves e cordiais. Esta maneira de informar é o que faz o jogo cênico no telejornalismo brasileiro, que aqui discutimos.

## **O Telejornal e o Jornal Nacional**

O telejornal faz parte da programação da TV brasileira cumprindo a determinação legal do decreto lei 52.795, de 1963, onde está estipulado que as emissoras devem dedicar no mínimo cinco por cento da sua programação diária às notícias (CURADO, 2002). Única referência para grande parte da população, que se atualiza pelos seus noticiários, a televisão, assim, tem como missão oferecer esclarecimentos sobre os fatos. É um veículo que oferece infinitas oportunidades e possibilidades para o exercício do jornalismo e da criação. Mas, como diz Nepomuceno (1991, p.212) “é um veículo perigoso como um Porsche quando posto em mãos mal-intencionadas”. O autor também acha que, na televisão brasileira, “a notícia é construída com habilidade quase sempre malvada” (idem).

Essa visão da construção da notícia é muito recorrente. Dentre os gêneros televisuais mais conhecidos, o telejornal, segundo Machado (2003, p.99), talvez seja o tópico mais difícil de abordar porque o jornalismo é uma “instituição de mediação simbólica entre determinados eventos e um público de leitores ou espectadores para quem esses eventos podem ser considerados relevantes”.

O gênero telejornal pode ser classificado como um programa que apresenta características próprias e evidentes, “com apresentador em estúdio chamando matérias e reportagens sobre os fatos mais recentes” (ARONCHI, 2004, p.149). Começou de modo improvisado, amador e, inicialmente, não possuía a expressão que tem hoje. Maurício Loureiro Gama<sup>4</sup> conta que, naquela época, os jornalistas convidados para trabalhar na emissora procuravam por literaturas sobre o assunto (que no período não existiam). O jeito foi aprender fazendo.

O primeiro telejornal brasileiro estreou em 19 de setembro de 1950 e durou três anos (o *Imagens do Dia*). Não tinha tempo de duração fixo e as imagens eram exibidas de forma bruta, sem edição e geralmente ao vivo. Algumas notas tinham imagens feitas em filme

---

<sup>4</sup> Maurício L. Gama foi o primeiro jornalista a falar na TV Tupi/SP, comandando o primeiro telejornal do Brasil, o “Imagens do Dia”. Disponível em:  
<<http://www.epoint.com.br/portal/noticias/default.asp?cod=87>>. Acesso em: jun. 2011.

---

preto e branco e sem som. Também a linguagem e a apresentação eram muito diferentes de hoje: as notícias eram lidas pelo locutor, como no rádio, em geral longas, detalhadas e sem juízos de valor.

Outra característica desse período é que os telejornais, geralmente, eram elaborados por produtoras e agências publicitárias, como foi o caso do Repórter Esso, que estreou em abril de 1952, no horário nobre da TV Tupi, permanecendo até dezembro de 1970 (REIMÃO, 2006). Era uma adaptação da fórmula da Rádio Nacional (apresentada por Heron Domingues) para a voz televisiva de Gontijo Teodoro. Logo, ele tornou-se sucesso absoluto e sinônimo de credibilidade. Com uma expressiva sonoplastia, quando o apresentador anunciava: “Aqui fala o seu Repórter Esso, testemunha ocular da história”, ninguém duvidava disso (idem). A partir daí, aos poucos, o formato foi consolidado, copiando o estilo americano de telejornalismo (com a bancada de apresentadores chamando as reportagens). Neste período era comum que os âncoras fossem conhecidos locutores do rádio.

Em 1º setembro de 1969, em pleno regime autoritário, estreou o Jornal Nacional da Rede Globo de Televisão (JN). Criado por Armando Nogueira, então diretor da Central Globo de Jornalismo. O primeiro grande concorrente do Repórter Esso tinha como apresentadores Cid Moreira e Hilton Gomes e logo se tornou referência no país. Foi o primeiro a mostrar reportagens em cores e internacionais ao vivo, além de impor um padrão de qualidade que se tornou expressão maior da hegemonia da Rede Globo.

Não há como negar o papel da Rede Globo na formação da linguagem televisiva no Brasil. Com uma estrutura técnica e mercadológica que a coloca como uma das maiores empresas de comunicação do mundo, a casa do JN detém o poder de legitimar qualquer notícia divulgada em seus meios. Como diz o sociólogo Jesse de Souza (2019, p.230) “a Globo assume um papel central e muito mais importante que todos os outros veículos e mídias de comunicação somados”, gostemos ou não.

Líder de audiência absoluta há mais de meio século no Brasil, a TV Globo é a emissora com melhor sinal de transmissão, abrangência em todo território nacional e sempre manteve relação com o poder público. É um empreendimento da família Marinho, em parceria com o grupo estadunidense *Time-Life*, o que é considerado “um flagrante desrespeito à legislação brasileira” (PORCELLO, 2008, p.53) já que o Decreto 21.776, de 14/07/34, proíbe a participação de estrangeiros como proprietários, diretores ou acionistas de empresas jornalísticas. O acordo com a empresa norte-americana

---

proporcionou aos Marinho o acesso a um capital de “5 milhões de dólares para a compra dos sofisticados equipamentos que possibilitaram a implantação do primeiro telejornal em rede do país” (PENA 2002, p.51). Em troca, a *Time-Life* teria participação nos lucros auferidos pelo funcionamento da TV Globo.

Considerada “a roupagem perfeita para um capitalismo selvagem e predatório”, a Globo, “opera como uma TV falsamente pública, da ditadura até hoje, sem qualquer mudança” (SOUZA, 2019, p.229). Muito por conta da sua linguagem telejornalística.

O telejornalismo está presente na programação da emissora desde sua inauguração, em 26 de abril de 1965. O primeiro programa desse gênero foi o *Tele Globo*, exibido em duas edições: uma às 12h e outra às 19h. Depois surgiu o *Ultranotícias*, patrocinado pelas empresas Ultragaz e Ultralar, produzido pela mesma agência de publicidade do programa *Repórter Esso*, da então concorrente TV Tupi (JNNH, 2004, p.18).

A entrada de Armando Nogueira como diretor de jornalismo na emissora, em 1967, trouxe uma nova visão para o telejornalismo. Uma de suas primeiras medidas foi substituir o *Ultranotícias* pelo *Jornal da Globo*, que ficou o ar até 1969, quando o JN estreou, inaugurando as transmissões em rede da Globo e fortalecendo a perspectiva de integração nacional e instaurando no campo das telecomunicações a ideologia de segurança nacional, como regava o regime ditatorial em vigor.

A década de 1970 caracterizou-se pelo desenvolvimento técnico da TV brasileira e quem mais lucrou com isso foi a Rede Globo, que aperfeiçoou a qualidade de suas produções. Câmeras portáteis de videoteipe, substituindo as câmeras cinematográficas, deram grande mobilidade e beleza à programação da emissora. “Porém, o cuidado com a forma de apresentação das notícias – visível na escolha dos cenários, dos locutores, na qualidade das imagens e na edição das matérias” sempre foi o carro chefe da Globo.

Dialogar com um povo aficionado por imagens sempre foi o objetivo do jornalismo da Rede Globo. Por isso a preocupação com o visual. “A interação cenário-locutor sempre merecia uma atenção especial dos produtores” (REZENDE, 2000, p.114). Na mesma década, verifica-se também uma expansão no número de programas do gênero na emissora. O *Jornal Hoje* estreou em 1971 e o *Jornal Internacional*, em 1972. “No ano seguinte, apareciam dois importantes programas jornalísticos na emissora, até hoje destaques da sua programação: o *Globo Repórter* e o *Fantástico*”. E, na segunda metade dos anos 1970, surgem outros telejornais, como o *Jornal da Globo*, entre outros. Já os anos 80 “se iniciam o *Jornal das Dez* (depois, *Jornal Nacional 2ª Edição*), o *Bom Dia*

---

*Brasil e o Globo Rural*” (BARBOSA; RIBEIRO, 2005, p.214).

O *teleprompter* foi outra novidade importante da década de 1970. Aparelho situado logo abaixo da câmera mostra o texto para o locutor e dá mais naturalidade à leitura das notícias, reforçando o clima coloquial que é reforçado com a introdução de novas tecnologias e as primeiras imagens coloridas, após 1972.

Em 1976 a emissora volta a ser pioneira nos avanços mundiais.

suas equipes de jornalismo passaram a utilizar pequenas unidades portáteis (*eletronic News gathering* - ENG), que permitiam o envio de imagem e som do local do acontecimento para a emissora, eliminando a necessidade da revelação dos filmes. Com isso, diminuiu-se o espaço entre a coberturas dos fatos sua transmissão, reforçando a ideia central do telejornalismo de que o acontecimento é produzido no momento mesmo em que é noticiado. [...] Além disso, permitiu ao jornalista da Globo consolidar um formato narrativo baseado na *performance* dos repórteres. Com a nova tecnologia, os jornalistas passaram a ir ao local do acontecimento não apenas para apurar as informações, mas também para gravar sua ‘passagem’, acumulando as funções de produtores e apresentadores de suas matérias. Começava, assim, a era dos chamados ‘repórteres de vídeo’ (BARBOSA e RIBEIRO, 2005, p.216-2170).

Em 1982, a Globo já tinha escritórios instalados em Nova York, Londres, Paris e Colônia, Buenos Aires e Washington. O repórter presente na cena do acontecimento dava aos noticiários da emissora um caráter testemunhal e, mais uma vez, “imprimia credibilidade à narrativa do telejornal” (idem). A ideia de onipresença criada pela TV Globo, foi acentuada a partir de 1977, com as transmissões via satélite.

A partir de 1985 todos os telejornais da rede passaram a utilizar comentaristas nas suas transmissões. Atualmente é possível perceber repórteres conversando entre si, ao vivo, de diferentes regiões do mundo, sem a necessidade de intermediação do apresentador. Transmissões são realizadas pela Internet. As informações e canais da notícia são interligados. Evidentemente isso já ocorre em muitas transmissões de diferentes emissoras. O que é indiscutível é o pioneirismo da Rede Globo nessas transformações tecnológicas.

### **A teatralidade e a arte de comunicar**

A infinita riqueza das formas e tradições teatrais, ao longo da história, torna impossível uma definição específica da arte teatral. Pavis (2005, p.25) explica que “a etimologia da

---

palavra grega *theatron*, que designava o lugar onde ficavam os espectadores para ver a representação, dá conta apenas parcialmente de um componente desta arte”. Segundo o autor, além disso, “o teatro foi ‘reduzido’ com muita frequência a um gênero literário” e a arte dramática como “acessória e [...] submissa ao texto”.

O teatro “é tão antigo quanto a humanidade”, diz Carvalho (1989, p.13). Com origens na África, na Ásia e na Europa, não pertence a uma etnia, época ou cultura.

O teatro como fenômeno social está sujeito às leis e dialética históricas; e, dentro dele, o ator, seu veículo mais importante, conforme também afirma Constantin Stanislavski, há de ter sua evolução histórica profundamente polêmica, guardando, contudo, alguns elementos próprios e fundamentais. [...] Para uns o teatro tem a idade do homem, para outros nasceu com a dança, para quase todos resulta dos cerimoniais religiosos (CARVALHO, 1989, p.13).

É na Grécia que o teatro torna-se atividade autônoma e começa a ter história própria, separada da religiosidade. Dai desenvolve-se pelo mundo afora.

O fazer teatral, do qual o ser humano sente necessidade de participar, seja como ator ou espectador é a expressão da teatralidade. Do francês *théâtralité*, “a teatralidade seria aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral (ou cênico)”, explica Pavis (2005, p.372). Assim, a forma específica da enunciação e circulação da fala, o desdobramento visual da enunciação, a artificialidade da representação, tudo isso caracteriza a teatralidade.

O conceito diz respeito às características teatrais presentes nas ações humanas, cotidianas ou não, inclusive no meio artístico cultural. Está presente no *como fazer* e é onde reside a arte (BURNIER, 2001, p.18). Esse *como* é que traz a arte ao cotidiano do cidadão comum, ocorrendo em uma conversa calorosa entre amigos, em um discurso político ou uma discussão em reunião de trabalho e, claro, na mídia. Como defendia o ator Marlon Brando, todos nós lançamos mão de técnicas de representação teatral para alcançar nossas finalidades, seja uma criança fazendo beicinho por um sorvete ou um político em abraçado crianças em uma favela a fim de se mostrar popular e alcançar votos (ADLER, 2008). Desse modo, comportamentos teatralizados estão presentes em toda a sociedade e, portanto, também na mídia televisiva.

A relação da teatralidade com a TV brasileira vem desde o início de sua formação e “aparece em primeiro lugar como uma justaposição ou imbricação de elementos autônomos: cenário e figurinos, iluminação e música, trabalho de ator etc” (ROUBINE,

1998, p.42). Távola (1996) explica que, no início da televisão, quando não se sabia ao certo o que fazer do novo meio, os produtores televisivos resolveram se aproveitar do teatro para conquistar um público fixo, dando origem à teledramaturgia brasileira. Com o passar do tempo, outros programas passaram a utilizar técnicas teatrais em seus formatos. O principal objetivo era cativar um público ávido por entretenimento, mesmo em situações onde a informação deveria estar em primeiro plano. É o que explica Aronchi (2004, p.39) quando diz que “qualquer que seja a categoria de um programa de televisão, ele deve sempre entreter e pode também informar. Pode ser informativo, mas deve também ser de entretenimento”. Esse pensamento é comum e quase unânime no meio televisivo. O hibridismo, também por conta disso, passou a ser a palavra de ordem na linguagem televisiva brasileira.

A teatralidade, portanto, configura na formação da linguagem televisiva praticamente desde a formação da TV no Brasil e se constitui em engrenagem de uma imensa máquina cujo objetivo é tornar manifesta a verdade (BORNHEIM, 1991), com realidade e ficção se confundindo, inclusive nas notícias.

Assim como os atores, os jornalistas precisam do público porque é a audiência quem dita a programação. O telejornalismo precisa disputar a atenção dos telespectadores (ansiosos por entretenimento) com programas de todos os gêneros. E a captura do público se dá pela emoção também nos noticiários. Por isso não há texto que se transforme em leitura sem um toque de interpretação e é a partir do momento que se torna som que o texto ganha forma e matéria, ganha vida.

No telejornalismo também há um texto em que as palavras saltam de sua convenção e arbitrariedade: é o *script* (BARBEIRO E LIMA, 2005). Quando leem o script – ou roteiro, os apresentadores utilizam técnicas vocais e expressões faciais para transmitirem a informação (bem como fazem os atores quando interpretam ou leem em cena para determinado público). Tal como o artista, o jornalista entra em cena incorporado de seu personagem. Assume o papel de quem conhece o código, a origem da fonte, a informação necessária etc. Assim, torna-se testemunha e autor da realidade.

Adler (2008, p.23), explica que encenar é estar em cena, ou seja, em um espaço real onde evoluem os atores. A autora diz que o “domínio da fala é um elemento de tamanha importância que chega a ser comparável aos controles para o corpo”. Desse modo, quando os apresentadores leem um texto jornalístico, eles estão encenando, mesmo que não percebam. E, mesmo conhecendo a função social dos jornalistas, é a teatralidade

que esta presente no sorriso das reportagens alegres; na expressão taciturna nos momentos mais dramáticos do telejornal; a serenidade no close do “boa noite” e assim por diante. Como reconhecem Barbeiro e Lima (2005, p.83), “é indiscutível que recursos próprios da arte cênica são usados no telejornalismo; alguns jornalistas chegam a fazer cursos de teatro, inclusive para perder a timidez”. Para os autores, o “uso de maquiagem, roupas especiais, o jeito de olhar para a câmera muitas vezes dão ao telespectador a sensação de que a notícia está sendo apresentada por um ator”. No entanto, ressaltam, reconhecer o desempenho teatral no vídeo não significa admitir que os conteúdos fizessem parte de uma farsa.

Mas, a performance não se trata de uma representação? O jogo das emoções faciais está dentro dos parâmetros da isenção jornalística? Se o que dizem mexe com as emoções das pessoas e o entorno teatralizado da notícia influencia na recepção da mesma, será que o entretenimento não traz possibilidades de leitura deturpada (ou direcionada) para o entendimento da notícia? Ficam as questões para reflexão.

### **O protagonista, a análise e as conclusões**

No teatro dá-se ao personagem principal o nome de *protagonista*. Num telejornal, a partir de uma analogia possível, esse papel é desempenhado pelo âncora<sup>5</sup>, que se torna uma espécie de celebridade, de estrela do telejornalismo. Para Hagen (2008, p.30), uma vez “alçados à categoria de estrelas, esses jornalistas têm a vida devassada em revistas e jornais [...] assim como artistas e celebridades [...]”. Uma consequência direta disso, ainda conforme o autor, é que estes passam de “[...] produtores da informação para ser a notícia”. Este grupo, atualmente composto quase exclusivamente por jornalistas, encena para uma plateia virtual, através do palco televisivo e estabelece uma relação direta com os telespectadores que são os agentes da construção social (PEIXOTO, 2003).

Observamos os apresentadores do *Jornal Nacional* ao longo de dois anos, com intervalos variados entre as datas de observação. Embora o trabalho que origina este artigo seja mais extenso e complexo, pela limitação de número de páginas, aqui escolhemos analisar apenas a atuação de Wiliam Bonner, que é o mais antigo âncora do JN, escolhendo programas esporádicos até 2019, antes, portanto, da pandemia do

---

<sup>5</sup> Âncora – apresentador de telejornal. Emite comentários e/ou faz análise dos assuntos abordados nas reportagens. Também pode ser o editor-chefe. (BISTANE e BACELLAR, 2005, p. 131).



---

Covid-19.

Analizamos a presença da teatralidade na performance, a partir da proposta de Roubine (1998;1990): *voz, gesto, corpo, rosto e o papel*. E da percepção semiótica dos programas, a partir dos estudos de Peirce (1999). Entende-se que, como em toda análise, há a possibilidade de outras descobertas além das que sugerimos aqui.

### **A voz**

No *JN*, foi possível encontrar um bom trabalho vocal. Nos dias pesquisados apenas um não contou com o apresentador oficial, William Bonner, que foi substituído na bancada por Márcio Gomes. Apesar disso, o programa mostrou características idênticas aos outros avaliados no decorrer da semana. Isso aponta para um padrão de apresentação. O modelo parece oferecer “o maior número de notícias no menor tempo possível” para “não perder o vínculo com o telespectador” como lembra Rezende (2000, p.173).

O chamado *padrão global* percorre um caminho semiótico, que vai da relação mais icônica à relação mais simbólica. Em primeiro lugar, quando apresentadores *outros* procuram manter a mesma dicção do principal âncora, o que se pretende é reproduzir as *qualidades* sonoras, criando o menor estranhamento possível para o telespectador. Essa reprodução de qualidades, para Peirce (1999), é o que configura um ícone, isto é, um signo que representa o seu objeto por semelhança. Mas essas relações icônicas suscitam do telespectador uma interpretação indicial. Tal como ocorre com uma fotografia – que se parece com o objeto fotografado e, por isso, nos leva a uma associação direta com ele – também aqui as *vozes que falam* nos dias de folgas de Bonner nos convocam à associação direta entre este e seus substitutos. Finalmente, se correta nossa compreensão, essas relações também se configuram pela convenção: é preciso minimizar ao máximo as situações de estranhamento para o telespectador, uma vez que a redundância é um dos elementos-chave desse padrão global, como em qualquer padrão. Sendo convenção, as semelhanças no padrão vocal também se configuram como relações simbólicas.

Com técnicas vocais semelhantes às técnicas utilizadas nas artes cênicas os apresentadores tornam a informação mais atrativa. A entonação<sup>6</sup> e o ritmo<sup>7</sup>, aliados à

---

<sup>6</sup> A entonação regula a altura da voz e os acentos da frase. A entonação indica de imediato (antes mesmo que o sentido intervenha) a atitude do locutor (PAVIS, 2005, p. 432).

---

pausa bem colocada, dão um toque teatral à apresentação da notícia. Comparando a função de âncora com o papel de um ator percebemos uma particularidade em *como* falar ao público, algo que é quase sempre improvisado na leitura do *teleprompter*.

William Bonner utilizou a variação de ritmo vocal em diferentes momentos nos dias pesquisados. Em setembro de 2019, por exemplo, ao anunciar o risco de erupção de um vulcão no México, ele utilizou técnicas vocais, através de intenções cênicas, pausas e impostação, o que transmitiu seriedade e atenção semelhante ao clima de suspense e perigo iminente, configurando uma relação icônica com o fato noticiado. O detalhe é que o vulcão fica no México, bem distante do Brasil. Vale lembrar que esse tom mais grave também tem um caráter simbólico, já que, convencionalmente, notícias dessa natureza geram consternação. A questão que se coloca aqui é a da hiperrepresentação, dada a distância entre o signo (a impostação da voz) e seu objeto-referente (um fato ocorrido no México).

As pausas também são recorrentes no programa. Em agosto de 2019, Bonner utiliza-se dela para falar sobre a mudança do clima, que tem deixado mais secas algumas cidades do sudeste e centro oeste do Brasil. As pausas dão a sensação de que está acontecendo uma calamidade natural, mas em nenhum momento fala-se das queimadas provocadas pela ação humana ou da falta de prevenção dos governos para combater os incêndios que estão por vir.

A voz e a palavra “bem combinadas com a respiração, levam à emoção”, conta Quinteiro (1989, p. 89). Para a autora, “estes três elementos devem estar dentro de um domínio técnico total, para que o ator possa trabalhar com segurança”. Esse domínio é perceptível na performance do profissional analisado, como vimos ao anunciar um erro cometido na informação de uma reportagem. Segurança e um tom de seriedade na voz garantiram a credibilidade frente ao erro, o que nos leva a concluir que, assim como atores, âncoras também se utilizam vários elementos vocais para convencer o público. E, para isso usa-se a impostação da voz e uso de máscaras faciais; a transformação do tom vocal ou a própria estética (figurino, cenário etc.), entre outros elementos que contribuem para tornar os telejornais repletos de aspectos teatrais que ecoam na notícia. Outra característica marcante na locução desse apresentador é o tom professoral, como uma marca simbólica que remete a uma convenção pedagógica, como se a voz que

---

<sup>7</sup> Movimento ou som que se repete a intervalos regulares, com alternância de acentos fortes e fracos (XIMENES, 2000, p.824).

---

noticiasse fosse uma voz que ensinasse. Távola (1984), ao falar sobre o profissional das artes cênicas no palco televisivo, diz que “comunicação é uma técnica interdisciplinar. Ela reúne, condensa, amalgama, funde, mistura, imbrica variáveis oriundas de setores diversos do conhecimento humano” (p.49). Sendo assim, o apresentador/ator acaba ganhando ares de pedagogo ou um educador social, o que às vezes beira o pedantismo.

## **O gesto**

Assim como a voz, o gesto é muito utilizado na apresentação do *JN*. Para Roubine (1990, p. 34), sob a ótica do espectador, “um gesto exprime alguma coisa (um sentimento, uma paixão, uma relação de forças etc.). O gesto seria então um complemento. Mas a experiência do ator testemunha um funcionamento inverso: é o gesto que precede o sentimento e que lhe dá forma”.

Roubine explica ainda que é imprescindível “que o ator tenha uma clara consciência das formas de relação possíveis entre gesto e palavra” porque a linguagem cinematográfica, presente na televisão, “fragmenta o real e dirige o olhar. Ao fazê-lo, ela é capaz de aumentar a menor parte do corpo, multiplicando assim as suas potencialidades expressivas” (p 42). Ele demonstra que “o movimento dos cílios, o crisar da mão não podem ser usados da mesma forma” e que esses gestos são trabalhados, transformados pelas opções do diretor e intervenções da técnica.

Por conta desse poder em multiplicar expressões, os gestos dos âncoras precisam ser muito reduzidos para que não sejam exagerados. No *JN* os mais recorrentes são as movimentações com as mãos e as expressões faciais, apontadas melhor na análise do rosto. Bonner parece pontuar a fala da sua apresentação com a movimentação da mão. Este movimento solidifica a seriedade do assunto e a necessidade de que atenção seja dada à notícia. Apesar da gestualidade reduzida, é possível perceber uma forte comunicação através do gesto.

No dia 5 de setembro, ele foi além do habitual. Abrindo os braços e inclinando-se para frente, desenvolveu-se na cena de tal forma espetacular que muito se assemelhou a um ator em cena. Vale salientar que, semioticamente, um gesto pode expandir a significação do signo que ele acompanha (um som, palavras etc.). Daí porque é usado em aulas, palestras e situações em geral, em que se demanda da audiência uma percepção multissensorial, a fim de que possamos associar adequadamente o gesto aos

---

demais signos que compõem a mensagem.

### **O corpo**

Antes mesmo que qualquer trabalho interpretativo comece, “o corpo, tanto em cena como na tela, é o mediador de uma ‘presença’. Um personagem entra em cena. Conforme o ‘corpo’ de que ele é dotado, antes mesmo de ter aberto a boca, este personagem tem ou não tem ‘presença’” (ROUBINE, 1990, p. 44). Assim, o movimento do corpo do ator no espaço da representação é “produto da partitura global de seu trabalho” e “um dos elementos importantes para a compreensão da estrutura estética da obra como um todo” (AZEVEDO, 2004, p. 234).

O apresentador de telejornal, dentro da analogia aqui proposta, também possui “partituras globais” e algumas limitações corporais, como estar sentado numa bancada. Mas, se o âncora do telejornal não usa a expressão corporal possível em outras linguagens, como as ficcionais, ele desenvolve outros mecanismos empáticos. Bonner, por exemplo, utiliza-se de diferentes movimentações em cena. Desde se consertar na cadeira, mudando a atmosfera do enunciado, como faz ao anunciar os números da bolsa de valores, até mover a cabeça para diferentes direções, como que conduzindo o texto. Os outros apresentadores não se distanciam do editor-chefe do Jornal Nacional.

### **O rosto**

A familiaridade com a televisão deixou o espectador mais atento e exigente no que diz respeito à expressividade do rosto. No *JN*, essa expressividade é o que mais chama atenção na análise da teatralidade presente no programa. Os âncoras preparam todo um discurso, à parte, apenas com suas expressões faciais que funcionam como índices, que devem fixar o sentido do texto falado. Em todos os dias pesquisados Bonner utilizou técnicas parecidas quanto à expressividade do rosto. Desde levantar e franzir das sobrancelhas até mesmo sorrisos e expressões de chateação com algum assunto.

### **O papel**

A técnica de representação, para Burnier (2001, p.176), significa “algo que pode ser

---

repetido, representado”. Ora, o modelo entre os âncoras do *JN* é totalmente equivalente, se não padronizado. A postura, o desenho vocal e expressão facial de William Bonner, assim como de outros que passaram pela bancada do *JN*, são quase idênticas.

Ao analisarmos edições do período de setembro de 2019, por exemplo, quando o *JN* fez aniversário, conseguimos perceber uma construção sólida de personagem. Se tomarmos a figura do âncora como uma “persona”<sup>8</sup> do profissional ali colocado, podemos notar semelhança muito grande com a técnica teatral empregada para manter uma personagem em cena, entre a performance de um ator de telenovelas com a partitura cênica de um âncora. O âncora é esse ator que deve criar um personagem e mantê-lo frente aos telespectadores como uma figura que transmite confiança e sinceridade. No *JN*, assim como em qualquer telenovela da Rede Globo, “o narrador assume postura onisciente, incorporado ao apresentador/ repórter, que direciona a edição” (TORRES, 2008, p.66).

De fato, na análise, notamos uma coerência no padrão de “interpretação” dos âncoras. Com uma imagem imponente, aparentado saber sobre todos os assuntos que transmite, esse profissional passa confiança no modo de “contracenar”. Sempre dividindo a bancada com outro(a) apresentador(a), ele mantém a postura ereta, centrada no eixo e inabalável atrás da bancada do telejornal. É a imagem da própria Globo que parece se entalhar ali, demandando do telespectador o imediato reconhecimento.

Nos dias pesquisados pudemos notar uma espécie de contracena entre os apresentadores. Quando os dois aparecem no quadro da imagem, é possível notar a atenção dada ao sujeito da ação, no caso, aquele(a) âncora que está com a fala. Isso se repete em todos os dias, inclusive quando outros apresentadores estão à frente do programa, já que, pela força do ícone, eles reproduzem, por semelhança, o mesmo padrão estabelecido por Bonner.

Os elementos que foram convencionalmente estabelecidos, como entonação da voz, gestual, expressões faciais etc., remetem ao padrão global de qualidade, como índices que apontassem diretamente para a emissora e, em nossa formação cultural, acabam por fingir que estes elementos são a coisa em si, numa relação icônica forjada pelo tempo. A teatralização da notícia, assim, ganha contornos mais sutis, à medida que a aceitamos como naturalmente dada, como algo que sempre esteve ali. Como se o signo e a coisa representada fossem uma só entidade significativa.

Concluimos, finalmente, que a teatralidade no telejornalismo está muito mais presente

---

<sup>8</sup> Do grego – Máscara (Pavis, 2005, p.285)

do que se percebe a primeira vista, o que justifica a necessidade demais estudos sobre o tema.

## Referências

ADLER, Stella. **Técnica de representação teatral**. Trad. Marcelo Mello. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

ARONCHI de Souza, José Carlos. **Gêneros e formatos na televisão brasileira**. São Paulo: Summus, 2004. 197p.

AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2004. 326p.

BARBEIRO, Heródoto ; LIMA, Paulo Rodolfo de. **Manual de telejornalismo: os segredos da notícia na TV**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005. 238p.

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

BORNHEIM, Gerd. Racionalidade e acaso. In. **Rede Imaginária: televisão e democracia**. Org. Adauto Novais. São Paulo: Cia. das Letras, Secretaria Municipal da Cultura, 1991.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator; da técnica à representação**. Campinas: Ed. Unicamp, 2001.

CARVALHO, Enio. **História e formação do ator**. São Paulo. Ed. Ática, 1989.

CURADO, Olga. **A notícia na TV: O dia-a-dia de quem faz telejornalismo**. São Paulo: Alegro, 2002. p.15.

FANUCCHI, Mário. **Nossa próxima atração**. O interprograma do Canal 3. São Paulo: EDUSP, 1996.

HAGEN, Sean. Jornalismo, mito e linguagem: uma abordagem teórica dos apresentadores-estrela. In: VIZEU, Alfredo. **A sociedade do telejornalismo**. Petrópolis: Vozes, 2008.

MACHADO, Arlindo. **A Televisão levada a sério**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003. 245p.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

JORNAL NACIONAL: a notícia faz história. Memória Globo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2004.

NEPOMUCENO, Eric. A construção da notícia (1). In: NOVAIS, Adauto (Org.). **Rede Imaginária: televisão e democracia**. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal da Cultura, 1991.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

---

PEIXOTO, Nelson B. **As imagens de Tv têm tempo?** In: NOVAIS, Adauto (Org.). **Rede Imaginária: televisão e democracia.** São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal da Cultura, 2003.

PENA, Felipe. **Televisão e Sociedade: do Big Brother à TV universitária.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.

PORCELLO, Flávio. **Mídia e Poder; os dois lados de uma mesma moeda – A influência política da TV no Brasil.** In: VIZEU, Alfredo. **A sociedade do telejornalismo.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

REIMÃO, Sandra (Org.). **Em Instantes – notas sobre programas na TV brasileira.** São Paulo: UESP, 2006.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Arte do Ator.** Trad. Yan Michalski e Rosyane Trotta. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1990.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral.** Trad. e Apresent. Yan Michalski. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

SOUZA, Jessé. **A elite do atraso.** Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019. 272p.

TÁVOLA, Artur da. **A telenovela brasileira: história, análise e conteúdo.** São Paulo: Globo, 1996. 119p.

TÁVOLA, Artur da. **O ator.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

TORRES, Carla Simone Doyle. **Telejornal: efeitos da ação enunciativa.** – In.: HINERASKY, Daniela A. [et al.] **Estudos das Mídias: da produção ao consumo.** Santa Maria: Centro Universitário Franciscano, 2008.