

O telejornal em tempo de guerra

ARLINDO MACHADO

ARLINDO MACHADO é professor responsável pelo Programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP e autor de *A Ilusão Especular* e *A Arte do Vídeo* (ambos editados pela Brasiliense).

Problemas bastante particulares de escassez de informações que marcaram essa guerra, decorrentes, em parte, do fulminante aparato de censura montado por todas as forças envolvidas e, de outra, do processo generalizado de capitulação dos jornalistas, fizeram com que a CNN ficasse praticamente reduzida à única fonte pública de informações presente em (quase) todas as frentes de combate. Uma vez que o mundo acompanhou a guerra pelo viés da CNN, era natural, portanto, que essa mediação insistente e incômoda fosse colocada em questão maciçamente, pelas mais diferentes correntes de opinião. Acusou-se a rede americana ora de fazer propaganda das forças aliadas, ora de dar a Hussein acesso à opinião pública mundial. Peter Arnett, correspondente da CNN que permaneceu em Bagdá durante os bombardeios, foi denunciado em movimentos de rua ou em debates nos senados ora como um testa-de-ferro de George Bush, ora por seguir uma orientação pró-Iraque. Hoje, passado o calor dos acontecimentos e assentada a poeira das paixões, talvez possamos ter algum distanciamento para tentar aferir com mais precisão o poder dessa mediação.

Salta à vista, antes de mais nada, que muito do que se disse à época da guerra já não se sustenta com o mesmo vigor. Falou-se muito da cobertura da Guerra do Golfo como um momento de afirmação da supremacia do espetáculo televisual: a guerra como superprodução para a televisão, a guerra como *videogame* ou espetáculo de entretenimento e coerção. Uma comentarista do *New York Times* (Rivers, 1991; p. 29) chegou a confessar que assistiu à cobertura da CNN, de controle remoto à mão, saltando o tempo todo para um outro canal, que exibia as imagens míticas de *Top Gun (Ases Indomáveis, 1986)* e não conseguia distinguir entre o filme de Hollywood e o telejornal. Claro, uma afirmação desse tipo não passa de jogo de retórica, evidentemente reforçado pelo abuso que faz a CNN dos *spots* de



■
■
■

O Pentágono parece ter aprendido bem a lição inglesa (das Malvinas), quando a colocou em prática nos episódios da invasão de Granada, 1983, e durante o ataque ao Panamá, para depor o general

Noriega, em 1990.

O método foi também fielmente aplicado por Bush à Guerra do Golfo e por todos os implicados, inclusive Saddam Hussein

computação gráfica e das imagens cedidas pelo Pentágono mostrando o ponto de vista dos pilotos e a "eficiência" dos dispositivos eletrônicos de mira. Mas a verdade é que, afora esses efeitos de *glamour*, todavia marginais, a Guerra do Golfo, ou pelo menos a sua abordagem televisual, resultou tão pouco espetacular, que, passados os primeiros dias de espanto, logo sobreveio às dezenas de milhões de telespectadores de todo o mundo a frustração e o fastio. Talvez até fosse mais correto dizer que a cobertura da CNN coincidiu de ser a antítese mesma do espetáculo, um processo implacável de esvaziamento do olhar que, nos momentos mais cruciais do conflito, chegou ao limite de reduzir toda a abordagem da guerra ao ruído mirrado e distante dos bombardeios aéreos sobre Bagdá, tomados pelos microfones de Bernard Shaw e John Holliman da janela do Hotel Al Rachid. As transmissões ao vivo eram interrompidas por cortes de energia elétrica, outras vezes ficavam sem som ou sem imagem, outras ainda eram afetadas por tal sorte de ruídos que a comunicação resultava seriamente comprometida. A única verdadeira imagem dessa guerra que a televisão nos mostrou foi a tela negra — supostamente os céus de Bagdá — e alguns minúsculos pontinhos luminosos representando os bombardeios distantes. Se recordarmos as representações aparatosas que usualmente o cinema faz da guerra, estamos aqui diante de um verdadeiro processo de corrosão do espetáculo bélico, uma operação de esvaziamento dos códigos televisuais, a ponto, muitas vezes, de reduzir a cobertura a uma voz sem imagem, a voz vacilante e monótona de Peter Arnett, transmitida de Bagdá via telefone.

Muito se falou também da inexistência de verdadeiras imagens da guerra, imagens da destruição e dos mortos, que constituem a realidade inevitável de toda guerra. Trata-se, de fato, de uma abordagem asséptica do conflito, ou mais precisamente de uma abordagem "cirúrgica", feita de imagens que estão ali "apenas para distrair com relação às outras imagens, menos *clean*, imagens estas cujos direitos encontram-se reservados" (Daney, 1991, p. 10). Mas não se pode extrair do fato da "invisibilidade" do conflito a conclusão absurda de que a guerra, na realidade, não existiu, como o faz, por exemplo, Jean Baudrillard (1991), para quem tudo não passou de um fenômeno de mídia, de um evento "virtual" ou "hiper-real", de um "simulacro", resultado de uma intoxicação televisual. Bem sabemos que não é preciso ver sangue, nem contar os mortos para saber que eles existiram. A guerra pode ter sido "virtual" para o telespectador francês, que acompanhou tudo de seu gabinete, mas para os iraquianos (e para os kwaitianos, jordanianos, sauditas e israelenses) ela foi bem real.



O primeiro anúncio de guerra foi dado por telefone de Bagdá pelo repórter John Holliman. Sem energia elétrica para tomar e enviar imagens, ele só pôde colocar no ar os ruídos dos bombardeios



É bom lembrar, na verdade, que a ausência de imagens representativas na abordagem televisual da Guerra do Golfo teve uma razão bem determinada: a censura militar. Depois do Vietnã, ficou bastante claro às potências internacionais que uma guerra pode ser decidida mais na televisão do que nos campos de batalha. O ministro da defesa britânico foi o primeiro a lançar as bases de um novo contrato com a televisão, quando, por ocasião da Guerra das Malvinas, determinou que apenas jornalistas britânicos e credenciados estavam autorizados a acompanhar as suas forças de combate, desde que aceitassem submeter todos os seus materiais a uma censura implacável. O Pentágono parece ter aprendido bem a lição inglesa, quando a colocou em prática nos episódios da invasão de Granada, em 1983, e depois durante o ataque ao Panamá, para depor o general Antonio Noriega, em 1990. O método foi também aplicado fielmente à Guerra do Golfo e por todos os implicados. Bush proibiu que se mostrassem imagens de corpos de soldados americanos mortos, ou que se divulgassem informações sobre o número de combatentes, navios, aviões e armamentos mobilizados. Na Europa, a televisão foi proibida de entrevistar soldados ou de gravar imagens de instalações militares sem autorização e acompanhamento de autoridade militar. Todo o material iconográfico gravado em Israel tinha de ser submetido à censura antes da remessa ao exterior e, em grande parte dos casos, os censores militares editavam eles mesmos as fitas, para evitar versões indesejáveis. Os setecentos jornalistas registrados junto ao comando americano em Dahrã, na Arábia Saudita, só estavam autorizados a transmitir em *pools*, uma forma de nivelamento da produção, que tornava mais fácil o controle do que era produzido. Vale recordar que a influente agência europeia France Press foi excluída dos *pools* de imprensa. De sua parte, Hussein impediu que se mostrassem na televisão imagens das baixas civis ou militares e costumava utilizar o recurso do corte de energia elétrica para evitar que as imagens obtidas por jornalistas em Bagdá fossem transmitidas ao exterior. Ao fato em si da censura militar, deve-se acrescentar ainda o exercício corrente da autocensura: na França, Inglaterra e Estados Unidos, militares foram utilizados por redes de televisão como comentaristas; na Arábia Saudita, conforme

denúncia de Robert Fisk (1991, p. 26), jornalistas foram cooptados pelos comandantes militares até mesmo com o artifício dos "presentinhos".

A função técnica da televisão não é, como costumam dizer os analistas, produzir um efeito de "janela", pois a janela se abre para o terreno vizinho, para o que está próximo, enquanto a televisão busca mais propriamente aproximar o que está distante, produzir um efeito de "telescópio". O próprio nome do veículo, agregando o prefixo grego *tele* (distante), já implica uma mudança qualitativa do olhar. "Nós estamos em algum lugar, em geral em casa, assistindo a alguma coisa que ocorre em outro lugar, a distâncias variáveis que, entretanto, não importam muito, pois a tecnologia comprime essas distâncias a uma conexão familiar" (Williams, 1989, p.14). "Distância" é um termo genérico, que abrange hoje um leque bastante amplo de sentidos. A Guerra do Golfo foi uma campanha naval e aérea de longa distância, envolvendo países de várias partes do mundo e demandando soluções logísticas específicas. Praticamente não houve confrontos corpo-a-corpo; toda a atividade bélica se resumiu numa destruição de objetivos através de mísseis dirigidos eletronicamente, para fora do alcance da visão humana. Daí a sua aparência asséptica e sua suposta "invisibilidade": à longa distância, não se pode ver corpos ou ruínas, mas apenas objetivos de mira genéricos, numa paisagem aérea que lembra mais propriamente um mapa. Num certo sentido, a guerra é realizada invocando uma tecnologia bastante parecida à da televisão: os objetivos são visados de longe, através de câmeras e sensores informatizados, mas, ao mesmo tempo, buscando o estreitamento máximo da dimensão temporal, tirando todo o proveito possível da instantaneidade proporcionada pelos dispositivos eletrônicos de mira.

No entanto, é preciso observar que grande parte dos recursos logísticos mobilizados na Guerra do Golfo estiveram destinados a inviabilizar as comunicações, sobretudo as comunicações da mídia, seja através do cerceamento direto do acesso às antenas transmissoras, seja através da "queima" das faixas de onda com interferências eletromagnéticas poderosíssimas. Por essa razão, a abordagem televisual da guerra esteve marcada por um hiato brutal, separando, de um lado, a tecnologia da televisão com sua instantaneidade e suas potencialidades telescópicas e, de outro, o espaço político extremamente restrito em que ela esteve fadada a operar. Também na Guerra das Malvinas, os repórteres que acompanhavam as forças britânicas não tiveram acesso à transmissão via satélite. Conseqüentemente, suas matérias chegavam às torres de emissão com dias, semanas, ou até mesmo meses de atraso, o que constitui um golpe mortal para a abordagem televisual. Se a televisão é privada de sua característica de *atualidade*, ela se torna completamente obsoleta. Na Guerra do Golfo, não se chegou a esse requinte de cerceamento, malgrado a censura tenha criado sérios embaraços à transmissão direta, mas a militarização do espaço (inclusive do espaço aéreo e inclusive também do espaço eletromagnético) impediu que a televisão pudesse lançar mão de sua "tele-visão", de sua visão à longa distância, para aproximar o evento.

É muito curioso que um dos mais argutos comentaristas da Guerra do Golfo, Paul Virilio, tenha fundado toda a sua crítica à abordagem televisual do conflito no fato de uma suposta instantaneidade e de uma suposta ubiqüidade da televisão (leia-se: da CNN), ignorando, contudo, o gigantesco aparato de censura e os dispositivos de interferência eletromagnética montados pelos militares. Para Virilio (1991), a televisão é nociva, de um lado, porque executa uma espécie de vigilância universal (ela está presente em todos os *fronts* ao mesmo tempo e sua característica de onividência lhe permite saltar continuamente de Washington a Bagdá e de Bagdá a Tel Aviv, como se não houvesse limites à mobilidade desse olhar divino) e, de outro, porque, operando fundamentalmente "ao vivo", ela não permite recuo algum, nenhuma distância crítica e, por conseqüência, nenhuma reflexão. Na verdade, Virilio vê a intervenção televisual no conflito do Golfo Pérsico como algo já inscrito na própria estratégia militar dos lados em conflito, cabendo à CNN operar como uma espécie de arma secreta do Pentágono ("A rede de Ted Turner assumiu o controle integral, ou quase integral, desse conflito, com o aval do Pentágono", p. 176). Paranóia intelectual? Sem dúvida, mas com uma agravante: nessa insistência de encarar os fenômenos de nosso tempo como manifestações de uma racionalidade *tout court*, analistas como Paul Virilio acabam por eliminar da cena política as suas contradições e as brechas que tornam os eventos permeáveis à intervenção. Se a CNN monopolizou as informações e a opinião pública com seu dispositivo transnacional, se nós fomos, durante esse tempo todo, vítimas passivas da "tirania do tempo real", in-

capazes portanto de formar opinião sobre o que as ondas transmitiam (ou deixavam de transmitir), como explicar, entretanto, os grandes movimentos de massa que diariamente assaltaram as ruas das metrópoles na Europa, nos Estados Unidos e nos países diretamente implicados no conflito, pedindo o fim da guerra?

Tudo se fez, nessa guerra, para eliminar as transmissões em tempo real e é preciso entender essa obsessão militar contra a televisão ao vivo. Se a transmissão é simultânea ao evento, não há, a rigor, condições de um controle efetivo do que se transmite, nem da parte dos envolvidos no conflito, nem tampouco dos jornalistas ou da rede emissora que o cobre. Boa parte do material chega "bruto" ao espectador e o controle só pode ser exercido à vista de todos, já com o programa no ar. Não por acaso, a maioria das lideranças políticas e comandantes militares (inclusive Saddam Hussein) evitou dar depoimentos ao vivo, preferindo o conforto do material pré-gravado (e, evidentemente, censurado). Do fato de não haver tempo para a filtragem do material, da parte dos agentes enunciativos, não se pode concluir, todavia, que também não há tempo para a reflexão, da parte dos espectadores. A televisão não se resume a uma emissão: ela consiste num fluxo ininterrupto de imagens e sons, que progride diariamente diante de nossos olhos e ouvidos, perfazendo portanto um *processo*, ao longo do qual o espectador pode, se quiser (mas diante de um fato de tal gravidade é impossível que ele não queira), formar uma opinião. A diferença, em relação a outros meios, é que a reflexão do telespectador, por se dar "ao vivo", ou seja, num processo que ainda está em andamento, pode tomar a forma de ação política e, em alguns (mas não poucos) casos, resultar em mobilização. A transmissão ao vivo não faz a guerra chegar às nossas casas "*trop tard*", como afirma Virilio, mas em condições tais de atualidade que torna ainda possível a intervenção. Se a diferença parecer pouca, basta imaginar os rumos que poderiam ter tomado essa guerra, caso a pressão da opinião pública mundial não tivesse desempenhado um papel na evolução do conflito e caso o olhar atento de milhões de telespectadores sintonizados na CNN ou em outras redes não tivesse mostrado o seu peso.

EMARANHADO DE VOZES

Mas se a televisão não pôde mostrar as imagens da guerra, ela logrou veicular uma outra coisa, mais precisamente as *vozes* implicadas na guerra. Assim como o Vietnã se fixou no imaginário de nosso tempo pelas suas *imagens* perturbadoras, a Guerra do Golfo chegou até nós quase que exclusivamente pelas *vozes* que a reportaram. Isso tem conseqüências inumeráveis na abordagem do conflito. De um lado, a televisão conseguiu provar que uma guerra sem imagens não implica necessariamente uma guerra controlada, de significados congelados e rigidamente estabelecidos. Colocando em circulação as vozes do conflito, o telejornal não apenas redescobriu o seu próprio sistema significante, como também, num certo sentido, contribuiu para desconstruir os discursos da guerra, colocando-os em confronto abertamente. De outro lado, as condições de extrema restrição vividas pelo telejornalismo serviram, pelo menos, para tornar sensível uma contradição brutal da mídia eletrônica, de que só agora estamos realmente em condições de nos dar conta. Uma rede telejornalística como a CNN, fazendo despejar um fluxo de notícias 24 horas por dia, com correspondentes espalhados por todo o mundo, com capacidade de enviar homens rapidamente a qualquer local de conflito, apoiada na mais sofisticada tecnologia de telecomunicações (o aparelho *Fourwire*, utilizado por Peter Arnett em Bagdá, estabelecia uma linha direta, via satélite, com Atlanta, sede da CNN: ele permitiu que a rede de cabo americana continuasse transmitindo, mesmo depois que a eletricidade e as comunicações telefônicas foram cortadas), apesar disso tudo, mostrou-se impotente para dizer o que realmente se passou numa região como o Golfo Pérsico. A grande maioria das questões importantes relacionadas com o curso da guerra — como a dimensão real dos estragos causados pelos bombardeios ou o verdadeiro poder de fogo dos aliados e dos iraquianos — permaneceu sem resposta ao telespectador, apesar dos dias e mais dias plantados diante da televisão e de todo o aparato tecnológico ostentado repetidamente. Nunca um conflito foi tão intensamente coberto pela televisão e nunca, paradoxalmente, ele resultou tão desconhecido. Diante do fluxo ininterrupto do relato televisual, o telespectador via passar diante de si os depoimentos esquivos e escorregadios de Bush e Hussein, da gente do Pentágono, dos comandantes militares, dos correspondentes em Riad, Amã, Tel



Este edifício, bombardeado pelas forças aliadas, foi identificado pelo Pentágono como um centro de comando militar iraquiano. Segundo Peter Arnett, entretanto, era um abrigo anti-aéreo para civis

Aviv, Bagdá e Washington, sem que, todavia, as peças do quebra-cabeças pudessem se encaixar ou se articular em algum ponto e sem que a televisão conseguisse organizar um relato coerente sobre o conflito.

Não se trata aqui de forjar uma crítica genérica à abordagem televisual da guerra, menos ainda de fazer um questionamento óbvio ou confortável da intervenção da CNN. Diga-se de passagem, a rede de cabo americana se manteve, tanto quanto possível dentro de um país em guerra, impecavelmente profissional, sem abrir mão de seus princípios de isenção e objetividade, discutíveis sem dúvida, talvez até mesmo ingênuos perante uma análise mais rigorosa, mas que, no contexto da capitulação geral do telejornalismo mundial, funcionou como um contraponto necessário. Em todo caso, a incompetência para compor um painel coerente do conflito bem como a conseqüente angústia da desinformação são preferíveis à falsa segurança que poderia advir de uma abordagem "competente", mas redutora da complexidade do evento. Nesse ponto, a CNN foi precisa e deu o modelo de como se faz um telejornalismo profissional numa época de censura generalizada: nomeou as origens de todas as imagens. Ao longo do fluxo televisual, o que se colocava ao exame dos nossos olhos e ouvidos não era uma simples sucessão de imagens sem marcas; pelo contrário, as imagens apareciam identificadas por suas condições de enunciação. "*Cleared by Israeli military*" (censurado pelo exército israelense), "*cleared by Saudi govt.*" (censurado pelo governo saudita), "*cleared by Iraqi censors*" (censurado pelos censores iraquianos), "*images from Iraqi TV*" (imagens da TV iraquiana) eram legendas necessárias, que acompanhavam as imagens e os sons como que as emoldurando numa advertência: Cuidado! O que você está vendo e ouvindo pode ser uma mentira! A insistência com que as legendas se sucediam na tela nos autorizava concluir que, na realidade, o fluxo televisual inteiro deveria ser colocado sob suspeita. Raras vezes a televisão foi tão crítica em relação a si própria e raras vezes esteve tão autoconsciente de sua própria implicação nos acontecimentos.

A cobertura da Guerra do Golfo pela CNN foi um acontecimento bastante instrutivo sobre a real competência informativa da televisão. Em primeiro lugar, ela demonstra que a censura, a autocensura ou qualquer outra forma de manipulação não necessariamente tornam o telejornal um mero porta-voz das autoridades envolvidas no conflito. Ao embaralhar no fluxo televisual os materiais originários de fontes diversas, o telejornal coloca em choque os diferentes enunciados e os relativiza ou os anula no mesmo momento em que lhes dá publicidade. Quando a CNN lança ao ar sucessivamente um material publicitário do Pentágono e outro da TV Iraque,

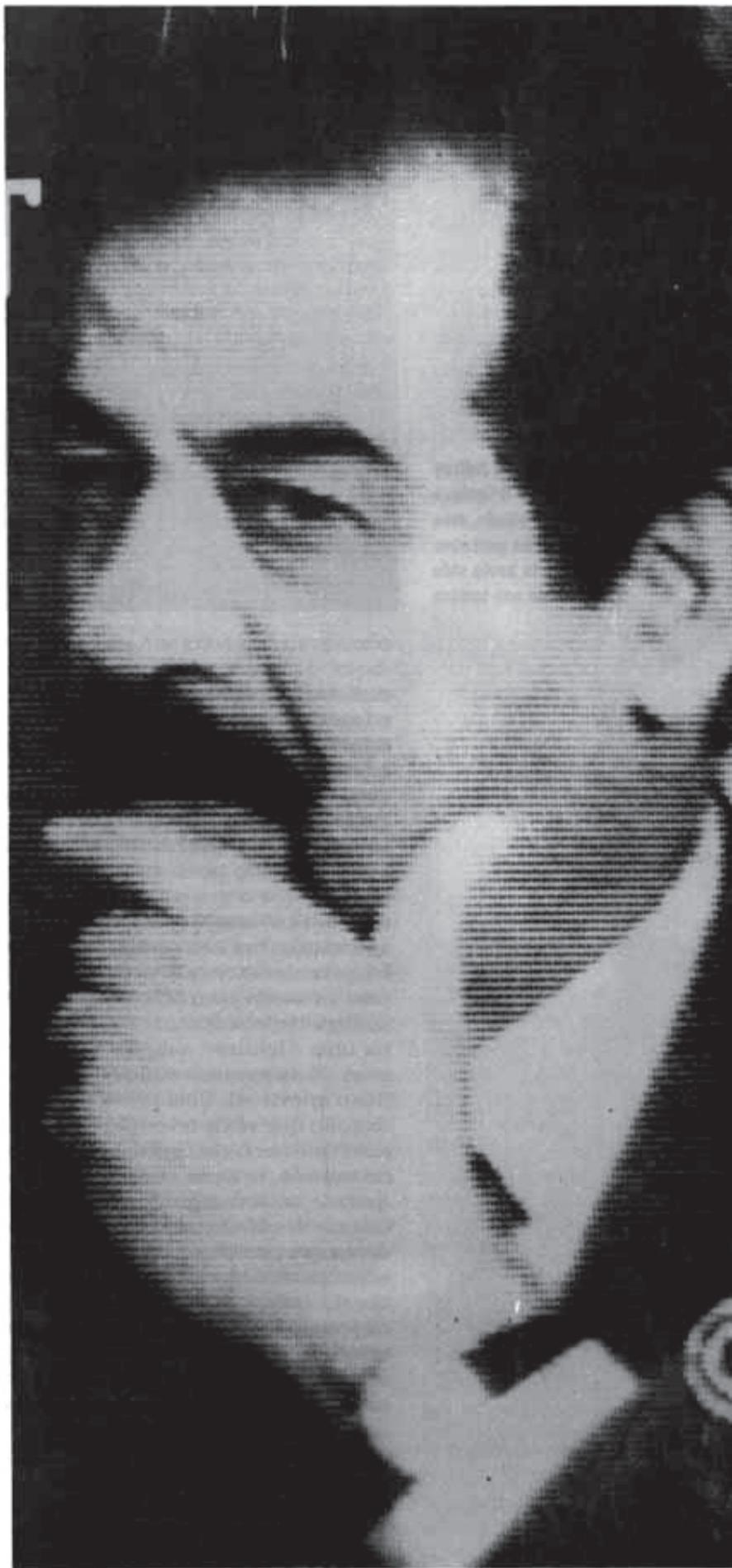
a única "leitura" possível para o espectador é que se trata de diferentes "versões" da guerra. O fluxo televisual inteiro não passa de uma sucessão de "versões" do mesmo acontecimento. A questão da *verdade* está portanto afastada do sistema significante do telejornal, pois, a rigor, não é com a verdade que ele trabalha, mas com a *enunção* de cada porta-voz sobre os eventos. Numa guerra, como em qualquer conflito social, todos resultam em alguma medida "mentirosos", ou seja, todos reduzem o evento ao seu próprio ponto de vista. O que faz o telejornal é menos construir a sua "versão" do que neutralizar as várias "versões", jogando umas contra as outras. No Afeganistão, por exemplo, a CNN tinha acesso tanto às autoridades locais pró-soviéticas quanto à guerrilha e colocava no ar material e depoimentos de ambas. No segundo dia da invasão do Panamá, Bush iniciou um pronunciamento público à nação alguns minutos antes do desembarque dos corpos dos soldados mortos na base aérea de Delaware, como forma de impedir que a televisão pudesse transmitir ao vivo o evento incômodo; à CNN, entretanto, juntamente com a rede CBS dividiram a tela ao meio e mostraram simultaneamente os dois eventos. Essa espécie de atitude *metapolítica* foi a chave de sua ação no Golfo Pérsico. Todos os implicados, em alguma medida, buscavam espaço na CNN para colocar a sua "versão", cientes de que o telejornal é também um *front* onde se travam batalhas decisivas. Esse fato talvez explique por que os equipamentos de transmissão da rede americana de cabo não foram destruídos nem silenciados, seja pelos iraquianos, seja pelos aliados, embora todos conhecessem perfeitamente a sua localização no Hotel Al Rachid. Se a televisão se mostra incompetente para construir um relato coerente da guerra (e já vimos que essa "incompetência" pode ser mais uma virtude do que um defeito), ela está apta, todavia, a nos fornecer uma outra imagem do evento, ou seja, o conflito como um emaranhado de vozes que se chocam ao longo do fluxo televisual, nenhuma delas inteiramente convincente, nenhuma delas inteiramente desprezível. Em outras palavras, trata-se de uma experiência limítrofe da opacidade significante, como no teatro do absurdo.

Há uma ponta de ingenuidade na insistência com que muitos intelectuais tentam provar que os telejornais não são neutros, nem objetivos, nem imparciais, refletindo antes uma produção ideológica. Há também uma boa dose de ilusão, em parte implementada por uma certa metodologia sociológica (por exemplo: Glasgow, 1976; 1980), na crença de que a tabulação de dados quantitativos pode nos oferecer informações importantes sobre o modo de funcionamento do telejornal. Se a televisão coloca três opiniões favoráveis ao governo e apenas uma contra, não se pode daí deduzir que o espectador vai necessariamente endossar as opiniões majoritárias. Pode até ser que, a partir das opiniões apresentadas, ele forme uma terceira, nem sequer cogitada na tela. O mesmo raciocínio se aplica à abordagem televisual da Guerra do Golfo. Do fato de ter predominado no vídeo matérias, entrevistas e depoimentos tomados do lado "de cá" do conflito, do fato ainda de se suspeitar, no caso da CNN, de uma posição institucional simpática, em última instância, aos aliados, não se pode concluir, entretanto, que o espectador fizesse uma "leitura" previsível das imagens difundidas. As informações veiculadas no fluxo televisual constituem, antes de mais nada, um processo em andamento. Por mais que se queira ou se possa manipulá-las, elas chegam ao telespectador ainda não inteiramente processadas (não nos esqueçamos de que boa parte do material televisual é emitido ao vivo, ou com uma diferença mínima de tempo entre a gravação e a emissão), portanto brutas, contraditórias, sem ordenação, sem acabamento final. Não sem motivo, as noites passadas diante da televisão, nos primeiros dias do conflito no Golfo, costumavam resultar estafantes para o espectador: longas horas atentos à tela do vídeo nem sempre representavam um esclarecimento sobre o que se passava. Antes, parece que quanto mais acompanhávamos a CNN, mais impenetrável se tornava o conflito, mais as suas motivações se embaralhavam e mais opaca resultava a experiência real.

Isso não quer dizer que a televisão não possa ser encarada como uma forma de conhecimento. Ela o é em algum sentido, exceto para aqueles espectadores desavisados, que esperam que o repórter possa dizer simples e claramente tudo o que está acontecendo. Assim como a realidade, desgraçadamente, não é simples nem clara, menos ainda a realidade dos conflitos sociais, assim também o seu relato televisual não o pode ser. Mas se o telejornal "fala" de alguma maneira, ele certamente "fala" pelas entrelinhas. A Guerra do Golfo foi o melhor exemplo de que ver televisão pode ser uma atividade intelectual estafante, já que exige do espectador um estado de alerta e de responsabilidade como poucos outros meios o fazem. É preciso estar

muito ativo para poder "ler" nas entrelinhas, driblando todas as formas de censura e alinhando os fragmentos desconexos que se sucedem no fluxo televisual. Mas a realidade está lá, pronta para revelar-se a quem sabe buscá-la na tela pequena. Caryn James (1991, p. 29), analista do *New York Times*, nos dá alguns exemplos. Primeiro: uma semana depois de iniciada a guerra, Tom Fenton, correspondente da rede CBS em Tel Aviv, foi colocado no ar rapidamente, após ter ouvido sirenes anunciando um novo ataque iraquiano. Seguiu-se então uma certa confusão, pois o correspondente estava inseguro sobre se as autoridades israelenses lhe permitiriam dizer aquilo (uma das proibições da censura israelense era dizer quando e onde caiu um míssil, para evitar orientar a pontaria dos iraquianos) e logo ele tentou desconversar, alegando que talvez tivesse se equivocado. "*Are we to draw any conclusions from the fact that you can't say if you heard anything?*" ("Podemos tirar alguma conclusão do fato de você não poder dizer se ouviu algo?") — perguntou o âncora Dan Rather. Resposta do repórter: "*You're putting me on the spot, Dan!*" ("Você está me colocando em apuros, Dan!"). E depois, consertando: "*I'm not sure what I heard, Dan!*" ("Eu não tenho certeza do que ouvi, Dan!"). Ora, qualquer espectador atento que tenha ouvido esse diálogo digno de Samuel Beckett certamente teria adivinhado a verdade a partir das hesitações de Tom Fenton e não era preciso muita imaginação para conceber aquilo que o repórter não podia dizer. Segundo exemplo: novamente em Israel, a CNN mostrou uma mulher sendo carregada numa maca de um lugar atingido por um *Scud* iraquiano. O âncora perguntou ao repórter Richard Roth se, à vista da proibição de dizer onde exatamente caiu a bomba, ele poderia dizer, pelo menos, se o local atingido era um bairro residencial. Roth ficou embaraçado e pediu um tempo para perguntar ao censor, que estava ao seu lado, se esta resposta poderia ser dada. "*Sir — perguntou ele ainda no ar — can I say wheter this is a residential neighborhood?*" ("Senhor, posso dizer se esta região é residencial?"). Um espectador atento teria concluído que era sim, antes mesmo que o censor confirmasse ou negasse a informação, pois se não fosse não haveria razão para tantos subterfúgios.

Resta agora saber se o telespectador comum está realmente em condições de assumir a carga de responsabilidade que lhe coloca a televisão. Toda uma geração de críticos da mídia eletrônica tem respon-



O tenente americano Jeffrey Zaum apareceu na TV Iraquiana condenando o ataque aliado, mas não era muito difícil de perceber que seu depoimento havia sido arrancado sob tortura



dido insistentemente que não. Mas quando se diz simplesmente que falta ao público autonomia e senso crítico suficientes para tirar conseqüências do que o telejornal difunde, isto implica negar também ao espectador o estatuto da cidadania. Pois é como cidadão e não mais como espectador que o telejornal interpela o seu público. Ora, conforme argumenta Dominique Wolton (1990, p. 57), há uma contradição gritante no fato de concebermos uma democracia em que o povo é considerado soberano, autor da história e herói do sufrágio universal, quando, ao mesmo tempo, concebemos o povo como passivo e alienado quando está diante da televisão. É possível que o mesmo público que fundamenta e legitima a democracia fundamente também a alienação pela televisão? A menos que consideremos que a política confere ao cidadão um estatuto à parte, distinto daquele conferido pela cultura de massa, há pressupostos que precisam ser esclarecidos na crítica implacável desferida por uma certa ala da intelectualidade contra a televisão. Mas se concordarmos que há ambigüidade suficiente na mensagem difundida pelo telejornal, a ponto de interditar uma "leitura" simples e unívoca, temos de concordar também que o espectador goza de autonomia suficiente para fazer a triagem daquilo que lhe é despejado no fluxo televisual. Uma prova de que o público filtra e opera "leituras" diferenciadas daquilo que vê na televisão é o seu próprio comportamento diante do telejornal. No caso da Guerra do Golfo, houve manifestações de rua contra a CNN, em várias partes do mundo, ora por considerar que a rede americana favorecia Bush, ora por achar que ela fazia o jogo de Hussein. Recordemo-nos também de que, por ocasião da Guerra das Malvinas, parte do público inglês se mobilizou contra a BBC, por considerar sua posição "alternativa" demasiado hostil à intervenção militar, enquanto outra parte acusou a mesma rede estatal de capitular diante da censura e de sacrificar sua independência em nome da sobrevivência. Vê-se que, na realidade, para um mesmo fluxo televisual podemos ter diferentes "leituras", o que quer dizer, repetindo novamente Wolton, que a significação no telejornal é função do contexto cognitivo ou sociocultural do processo de interpretação, razão por que ela sempre transborda para fora de qualquer intenção.

A justificativa de uma guerra — qualquer guerra — depende da capacidade de seus promotores em traçar claramente as fronteiras entre as forças em conflito, identificando, de forma convincente, o "inimigo". Depende também de uma certa competência para colocar com nitidez as razões "deles" como distintas das "nossas". A televisão turva um pouco esse maniqueísmo, embaralha as razões dos lados em conflito, obscurece as fronteiras e promove a confusão dos argumentos, mesmo

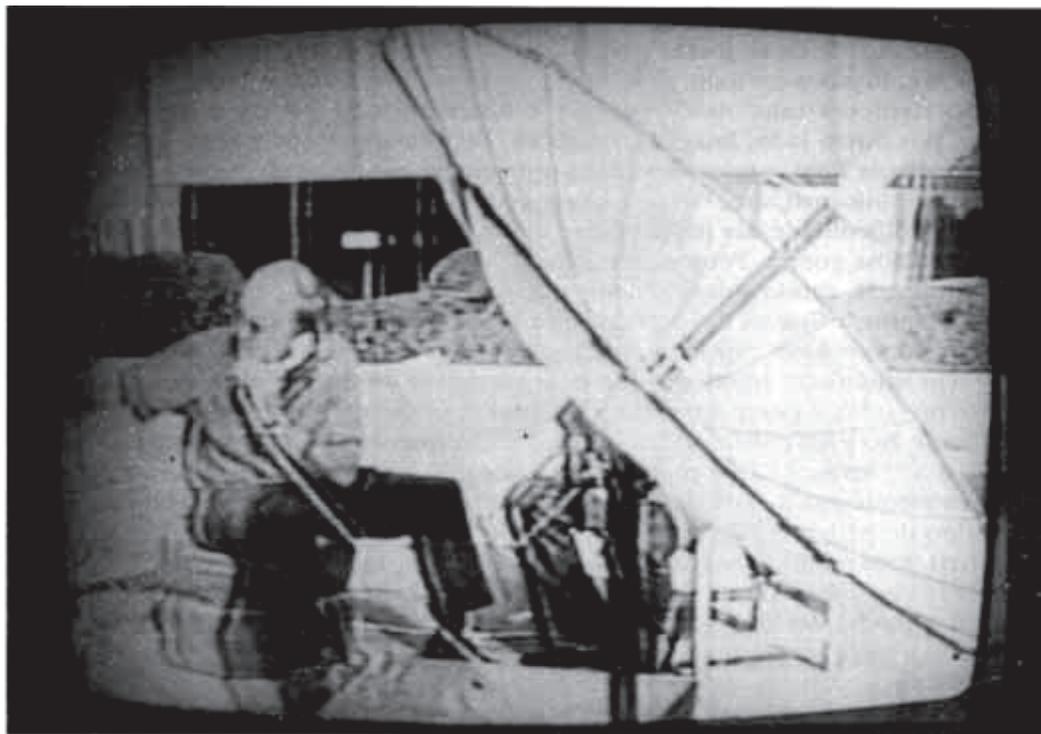
quando nomeadamente assume uma das forças beligerantes. Ela coloca, em todo caso, a dificuldade de se tomar partido diante da complexidade dos interesses que vão sendo colocados em jogo, à medida que progride o fluxo das imagens e dos sons. Por não favorecer uma visão coerente e sistemática da guerra e por fazer multiplicar, por outro lado, imagens, opiniões, depoimentos que não se encaixam no quebra-cabeças final, a televisão acaba por semear confusão ali mesmo onde, sob a rubrica da "informação", deveria haver ordem, coerência e sistematização da notícia. Daí a dificuldade das próprias forças em conflito em situar exatamente a posição da mídia na guerra. Peter Arnett, apesar de americano, não foi considerado inimigo em Bagdá, tendo sido inclusive utilizado por Hussein para se dirigir ao Ocidente. Durante a Guerra das Malvinas, os repórteres da BBC continuaram transmitindo de Buenos Aires normalmente e não foram molestados pelo governo militar por serem britânicos. Nesse sentido e ao contrário do que se disse por ocasião do conflito no Golfo, a perspectiva do telejornal se opõe inteiramente à perspectiva do *videogame*. No jogo eletrônico, o inimigo é claramente delineado e marcado como tal. Ele é o "invasor" que precisa ser combatido e o jogo consiste justamente em armar as estratégias de sua destruição. Esta é a perspectiva bélica investida em um certo tipo de programa de computador, sem a qual não haveria jogo possível. No telejornal, todavia, tudo se torna mais complicado: não é tão fácil assim distinguir o "inimigo", por mais que se tenha tentado, pelo menos no Ocidente, pintar Saddam Hussein como tal. Ao longo do fluxo televisual, as opiniões se contradizem, as vozes se chocam e vai se tornando cada vez mais difícil formar uma opinião. O jogo, se jogo existe, torna-se cada vez menos parecido com o da estratégia militar e cada vez mais semelhante ao do *labirinto*, em que o espectador se acha perdido, tentando encontrar uma saída.

Diante do telejornal, todo espectador — em maior ou menor grau — é um pouco também um *editor*, na medida em que deve comparar e analisar o material despejado no fluxo televisual, extraíndo deduções daquilo que foi dito e do que foi silenciado. Quanto mais a televisão torna visível os esforços das autoridades em controlar as informações veiculadas na tela, menos efetivo se torna o controle e mais livre se torna o espectador para concluir por sua própria conta. Em circunstâncias de extrema gravidade, como no episódio do Golfo, quando o sonho imperial de um controle absoluto das telecomunicações se choca continuamente com a própria dinâmica da televisão, o feitiço pode virar contra o feiticeiro. As imagens chegam às nossas casas na velocidade das ondas eletromagnéticas, antes mesmo que os âncoras possam ler seus *scripts*, antes ainda que os repórteres possam preparar suas falas ou que os censores possam estudar as conseqüências de cada emissão. Para uma geração que aprendeu a acompanhar pelo vídeo as manifestações na Praça da Paz Celestial ou os bombardeios aéreos sobre Bagdá, a ilusão de uma autoridade diretiva da televisão está longe de corresponder à realidade. Não há retorno possível a uma idade da inocência: o sonho orwelliano de uma sociedade centralizada pela televisão está ainda muito longe da realização.

ATOS DE ENUNCIÇÃO

Tecnicamente falando, um telejornal é composto de uma mistura de distintas fontes de imagem e som: gravações em fita, filmes, material de arquivo, fotografia, gráficos, mapas, textos, além de locução, música e ruídos. Mas, acima de tudo e fundamentalmente, o telejornal consiste de tomadas em primeiro plano enfocando pessoas falando para a câmera, sejam elas jornalistas ou protagonistas: apresentadores, âncoras, correspondentes, repórteres, entrevistados, etc. A tendência é unir tudo num quadro só: o repórter, em primeiro plano, dirigindo-se à câmera, tendo ao fundo um cenário do próprio acontecimento a que ele se refere em sua fala, enquanto gráficos e textos inseridos na imagem datam, situam e contextualizam o evento; se tudo isso for ao vivo, melhor ainda. Uma maneira mais convencional de resolver a fusão de todos os elementos é mostrar, em primeiro plano, o âncora lendo a notícia no *teleprompter*, enquanto a imagem correspondente aparece ao fundo, inserida por *chromakey*, ou é projetada em monitores presentes no cenário. A descrição é banal, já que banal é também o quadro elementar de todo e qualquer telejornal. Aliás, talvez não exista na televisão "gênero" mais rigidamente codificado que o telejornal. O que importa, porém, é extrair as conseqüências necessárias dessa estrutura básica: *o telejornal é, antes de mais nada, o lugar onde se dão atos de*

Peter Arnett se comunicava com a sede da CNN em Atlanta através de um dispositivo telefônico que acessava diretamente o satélite



enunciação a respeito dos eventos. Sujeitos falantes diversos se sucedem, se revezam, se contrapõem uns aos outros, praticando atos de fala que se colocam nitidamente como o seu discurso. "O telejornal é uma montagem de vozes, muitas delas contraditórias, e sua estrutura narrativa não é suficientemente poderosa para ditar a qual voz nós devemos prestar mais atenção, ou qual delas deve ser usada como moldura para, através dela, entender o resto" (Fiske, 1987, p. 304).

Certamente, existem variantes dessa estrutura básica. Alguns telejornais seguem um modelo mais fechado, baseado na autoridade de um âncora onisciente, que se intromete nos relatos e os fecha com um comentário de tipo editorial. Em geral, nesse modelo um tanto obsoleto, a voz-over do apresentador costuma se sobrepor às matérias e às outras vozes do telejornal, emoldurando-as com o crivo de seu comentário. Vozes demasiado ruidosas ou demasiado "radicais" não têm espaço nessa estrutura; elas são antes reportadas pelo âncora, sempre que há necessidade de se representar seus pontos de vista. No modelo da CNN, pelo contrário, o relato telejornalístico é imaginado como uma estrutura destituída de entidade narradora central, na qual o evento é reportado através das falas de seus protagonistas e/ou dos enviados especiais da própria televisão. A função do âncora nessa estrutura consiste basicamente em chamar e amarrar os vários enunciados, mas não lhe cabe tecer comentários ou extrair conclusões. O repórter goza aí de uma grande autonomia; ele está, por assim dizer, na fronteira intermediária entre a voz institucional e a voz individual e constitui uma espécie de interface entre a televisão (e, por extensão, nós) e o evento. A intervenção de cada repórter encontra-se marcada por uma espécie de "assinatura" individual: ela tem algo de pessoal, de subjetivo. Nesse sentido, pode-se mesmo dizer que cada repórter contribui de forma diferente para a enunciação de um único evento. O que salta, enfim, desse segundo modelo é a idéia de telejornal como *polifonia de vozes*, cada uma delas existindo de forma mais ou menos autônoma e prescindindo de qualquer síntese global.

A Guerra do Golfo contribuiu para evidenciar essa estrutura básica, quando, à medida que as condições de emissão foram se tornando cada vez mais difíceis, o telejornal foi sendo constringido a reduzir todo o seu aparato retórico ao seu mínimo significante. Tal aconteceu quando a possibilidade técnica de transmissão de imagens se tornou impossível e o correspondente da rede americana em Bagdá só pôde transmitir a sua voz, via *Fourwire*, à sede em Atlanta. A CNN, como costuma fazer nessas ocasiões, colocou no vídeo uma fotografia fixa de Peter Arnett, enquanto deixava sua voz entrar, ao vivo, na banda de som. Muitos clichês foram ditos, à época da guerra, sobre esse procedimento, aliás também banal no telejornalismo.

Falou-se, por exemplo, que a televisão, ao abdicar da imagem (leia-se: da imagem em movimento) em suas transmissões, para dar lugar apenas à voz, ela regride ao estágio do rádio e exagera no peso dado ao discurso verbal dentro do sistema significante. Há dois equívocos principais nessa afirmação. Primeiro, ela ignora que o telejornal é fundamentalmente voz, mais precisamente uma polifonia de vozes, e a imagem não consiste, via de regra, em outra coisa senão na apresentação do(s) corpo(s) que suporta(m) essa(s) voz(es). No caso de Peter Arnett, lá estão no vídeo a voz e o corpo (fotografia fixa), como em qualquer quadro telejornalístico convencional; apenas não há sincronismo labial entre eles. Em segundo lugar, o fato do telejornal não estar funcionando como nas condições habituais (não há movimento, nem sincronização labial na imagem) já é em si mesmo sintomático das condições de produção e, por extensão, do acirramento do conflito. Ou seja, o fato mesmo do telejornal não estar se comportando como seria de se esperar é em si significativo de que o evento chegou ao seu ponto de gravidade máxima, capaz de afetar inclusive as suas próprias condições de representação.

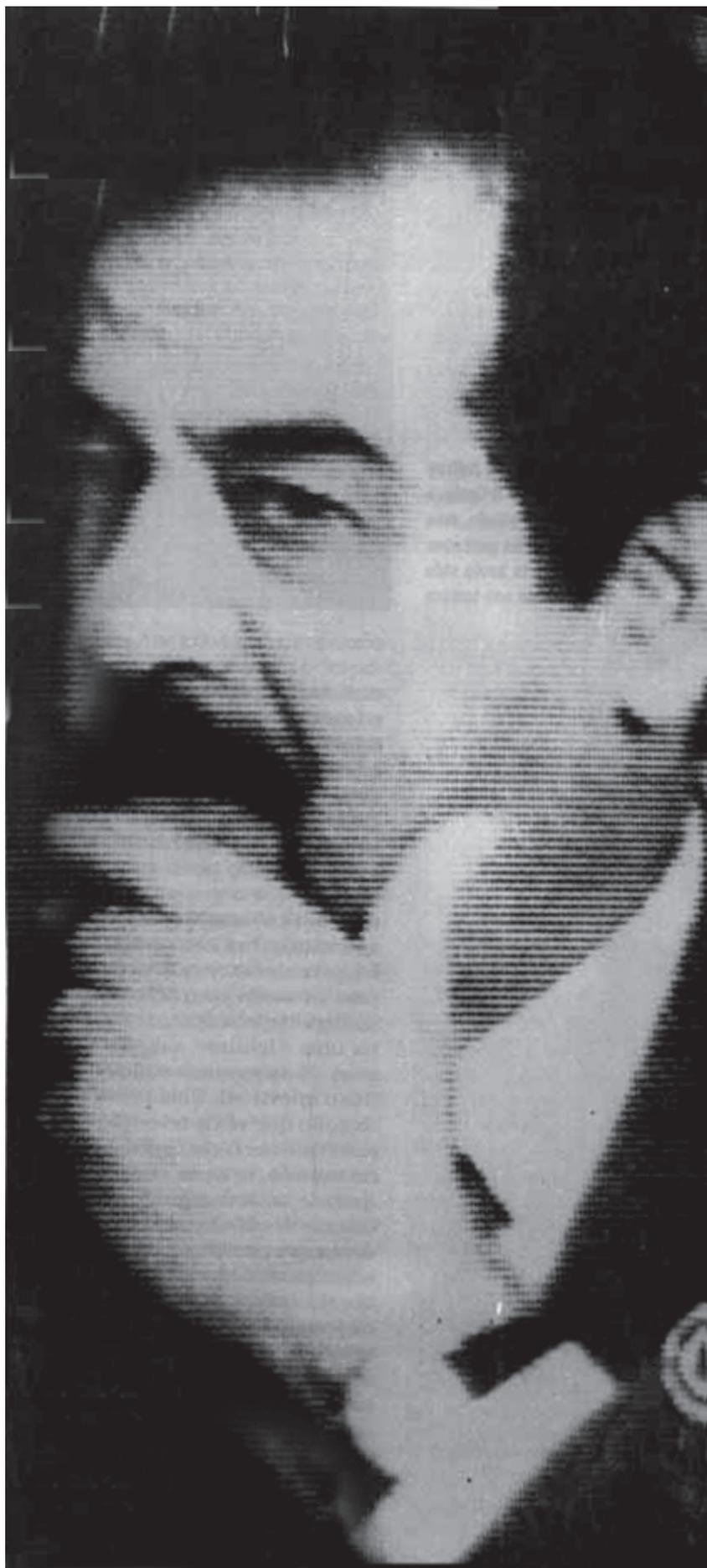
Para quem acompanhou de perto as transmissões da CNN, sobretudo nos primeiros dias da guerra, uma das coisas que mais deve ter chamado a atenção foi o fato de que, na maioria das vezes, a televisão tratava não propriamente da guerra, mas de suas próprias dificuldades em reportá-la. Quando se está em situação de guerra ou qualquer outra situação de extrema periculosidade, a presença física do repórter no palco dos acontecimentos e a obtenção de imagens e sons representativos do que ocorre tornam-se em si mesmas problemáticas e não é raro que tais dificuldades resultem na própria substância do telejornal. No caso da Guerra do Golfo, os episódios mais significativos dessa colocação em evidência das condições de produção foram aqueles ocorridos em Israel e na Arábia Saudita, quando os repórteres foram constrangidos, como os demais mortais, a utilizar máscaras contra gases. Na noite de 17 de janeiro, a CNN mostrou uma cena dos seus próprios escritórios em Jerusalém, onde jornalistas nervosos, mal conseguindo disfarçar seu medo, discutiam entre si se deveriam ou não usar suas máscaras quando estivessem no ar. Tanto a CNN quanto a TF1 francesa mostraram *Scuds* caindo sobre Riad, no mesmo momento em que os seus enviados especiais estavam falando ao vivo e o que se seguiu, em tais episódios, foram instantes de pura estupefação, quando a possibilidade de uma *destruição ao vivo* do repórter tornou-se tangível. Nestes instantes,



Surpreendida pela notícia do ataque iraquiano a Israel, a equipe da CNN em Jerusalém se atrapalha com suas máscaras contra gases

percebemos que os repórteres não são, como se poderia imaginar, transparentes aos eventos, mas criaturas mortais, submetidas à mesma sorte dos demais cidadãos das nações em conflito, um pouco atrapalhados com suas máscaras contra gases, um pouco também ocupados em sua tentativa, nem sempre bem-sucedida, de dominar o próprio terror. Diferentemente do que ocorre no radiojornal, em que a voz que fala aparece como uma entidade intangível, uma espécie de saber abstrato que se sobrepõe aos eventos, no telejornal, a voz é sempre nomeada e permanece atada a um corpo, corpo este submetido, como os demais ao seu redor, às leis do espaço físico onde ele está situado.

Nomear a voz: eis a questão. Raymond Williams (1979, p. 47) observa que a identificação da voz foi introduzida, no rádio e na televisão, por ocasião da Segunda Guerra Mundial, como medida de segurança para a eventualidade de uma invasão ou captura de emissoras. De lá para cá, a identificação do pessoal da televisão foi ficando cada vez mais marcada, a ponto de chegar, com o modelo norte-americano de telejornal, a constituir uma regra. Hoje, na maioria dos telejornais, a notícia vem quase sempre personalizada, através de legendas que especificam quem fala, qual a sua função no telejornal ou no evento ("Correspondente em Amã", "Comandante-chefe das Forças Armadas", etc.) e às vezes também o lugar de onde se fala. Em geral, a identificação integral é reservada a personalidades e ao *staff* da própria emissora, enquanto gente do povo conta apenas com uma identificação genérica ("testemunha", "parente da vítima", "grevista", etc.). Às vezes, a legenda designa não propriamente quem fala, mas a origem do material audiovisual ("Imagens da TV Iraque", "Material de Divulgação das Forças Armadas"), o que não deixa de ser também uma forma de identificação. Dessa forma, o antigo modelo do telejornal, derivado da prática radiofônica e apoiado basicamente num apresentador/locutor que lê um *script*, rapidamente foi substituído pelo modelo que tem na CNN o seu melhor representante, onde o que importa não é mais a cara bonita ou a boa dicção, mas a capacidade de estabelecer uma comunicação, mesmo nas situações mais difíceis e nas ocasiões mais críticas. Ao ressaltar a intervenção dos repórteres e dos protagonistas como a de um grupo de pessoas que falam a respeito de coisas que viram, que sabem ou nas quais estão envolvidas, o telejornal acaba por transformar a apresentação pessoal no próprio modo de constituição de sua estrutura significativa.



Há um telefilme de Edward Zwick, chamado *Special Bulletin*, levado ao ar pela rede americana NBC, na noite de 20/3/1983, e que constitui a própria evidência estrutural do funcionamento do telejornal. Como em qualquer outro filme, trabalha-se aqui com uma situação imaginária: um grupo de terroristas ameaça explodir Charleston, na Carolina do Sul, com uma bomba nuclear, caso o governo americano não se disponha a desarmar suas ogivas nucleares, dando início a um processo de desarmamento unilateral. O que há de original nesse filme é que ele foi inteiramente imaginado como se fosse um telejornal, à maneira do famoso *War of the Worlds*, programa de rádio levado ao ar por Orson Welles em 1938. Como seria contada uma história dessas, caso ela estivesse de fato acontecendo e uma rede de televisão a estivesse reportando? Num filme convencional, não haveria qualquer problema estrutural: a câmera assumiria o ponto de vista imaterial de um sujeito narrador onividente e tomaria todas as imagens consideradas importantes para a plena visualização da história. Mas como a estrutura é a de um telejornal, a coisa fica mais complicada. Não se tem acesso, de imediato, a todas as informações necessárias para a inteligibilidade do evento, uma vez que não há uma entidade narradora central capaz de dar coerência ao relato. Por conseqüência, a rede fictícia só pode mostrar os fatos dos quais haja testemunha ocular ou que puderem ser tomados pelos seus cinegrafistas e reportados pelos seus enviados especiais. Para se ter imagens dos acontecimentos significantes da história, foi preciso imaginar, de início, uma situação excepcional, em que um repórter e um cinegrafista da rede de televisão eram feitos prisioneiros dos terroristas, de modo que estes pudessem negociar com o governo "pelo ar". Havia gente da televisão estrategicamente colocada no barco onde se refugiavam os terroristas, no porto onde a polícia cercava o barco, numa plataforma de observação a distância e nos gabinetes de decisão em Washington. Ao longo da história, a dupla de apresentadores desfiava o fio da trama chamando os seus vários correspondentes e também "editava" o filme à medida que os colocava no ar. Nada podia ser mostrado, se não estivesse, ao mesmo tempo, enquadrado pelas câmeras dos cinegrafistas e reportado pelos correspondentes da rede. Ou seja: a enunciação do evento mostrava-se explicitamente como condição fundante do relato e a mediação do *staff* televisual aparecia como um fato da própria estrutura significante do telejornal, sem a qual não haveria mensagem alguma.

Eis por que o telejornal não pode ser encarado como um simples dispositivo de reflexão dos eventos, de natureza especular, ou como um mero recurso de aproximação daquilo que acontece alhures, mas antes como um efeito de *mediação*. A menos que nós próprios sejamos protagonistas, os eventos surgem para nós mediados através de repórteres (literalmente: aqueles que reportam, aqueles que contam o que viram), porta-vozes, testemunhas oculares e toda uma multidão de sujeitos falantes considerados competentes para construir "versões" do que acontece. Houve um tempo em que um certo *cinéma vérité* acreditou poder deixar o evento falar por si mesmo, com as vozes que já o constituem e com as imagens que já o definem, sem intervenção explícita dos realizadores e com um mínimo de mediação. No telejornal, entretanto, só existem mediações; os próprios enunciados de repórteres e protagonistas aparecem como mediações inevitáveis e como condição *sine qua non* do relato televisual. Como na teoria da relatividade, a verdade depende sempre do ponto de vista de um (em geral, de vários) observador(es). Ela é função do lugar que cada observador ocupa em relação aos fatos e do ponto de vista que ele lança sobre as grandes tragédias humanas.

BIBLIOGRAFIA

- BAUDRILLARD, Jean. *La Guerre du Golfe n'a pas eu Lieu*. Paris, Galilée, 1991.
DANEY, Serge. "Vidéo Biface", in *Libération*, Paris, nº 3024, 09/02/91.
FISK, Robert. "Libres para Contar lo que nos Dicen", in *El País*, Madrid, 07/02/91.
FISKE, John. *Television Culture*. London, Methuen, 1987.
GLASGOW UNIV. Media Group. *Bad News*. London, R&KP, 1976.
———. *More Bad News*. London, R&KP, 1980.
JAMES, Caryn. "TV Gone Kaffloocy: Between the Censors", in *The New York Times*, New York, 10/02/91.
RIVERS, Caryn. "It's Though to Tell a Hawk from *Lonesome Dove*", in *The New York Times*, New York, 10/02/91.
VIRILIO, Paul. *L'Écran du Désert: Chroniques de Guerre*. Paris, Galilée, 1991.
WILLIAMS, Raymond. *On Television: Selected Writings*. London, Routledge, 1991.
———. *Television: Technology and Cultural Form*. Glasgow, Fontana/Collins, 1979.
WOLTON, Dominique. *Éloge du Grand Publique*. Paris, Flammarion, 1990.