

LUCAS BRAGA RANGEL VILLELA

O BRASIL PASSA NA MANCHETE:
O TELEJORNALISMO *DOCUMENTO ESPECIAL* COMO INSTRUMENTO DE
MEMÓRIA E DE REPRESENTAÇÃO SOCIAL DO BRASIL
(1983-1999)

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História, da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em História do Tempo Presente.

Orientador: Professor Doutor Êmerson César de Campos

Florianópolis
2019

**Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da
Biblioteca Setorial da FAED/UDESC,
com dados fornecidos pelo autor**

Villela, Lucas Braga Rangel

O Brasil passa na manchete: : o telejornalismo documento especial
como instrumento de memória e de representação social do Brasil
(1983-1999) / Lucas Braga Rangel Villela. -- 2019.
314 p.

Orientador: Émerson César de Campos

Tese (doutorado) -- Universidade do Estado de Santa Catarina,
Centro de Ciências Humanas e da Educação, Programa de Pós-
Graduação em História, Florianópolis, 2019.

1. História e Televisão. 2. "Documento Especial: Televisão Verdade".
3. Nova República no Brasil. 4. Sensacionalismo. I. Campos, Émerson
César de. II. Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de
Ciências Humanas e da Educação, Programa de Pós-Graduação em
História. III. Título.

ATA DE DEFESA DE TESE

No décimo segundo dia do mês de julho do ano de dois mil e dezenove, às quatorze horas, nas dependências do Centro de Ciências Humanas e da Educação, compareceu **Lucas Braga Rangel Villela**, do Programa de Pós-Graduação em História/Doutorado da Universidade do Estado de Santa Catarina, para a defesa de sua tese intitulada **"O Brasil passa na Manchete: o telejornalismo Documento Especial como instrumento de memória e de representação social do Brasil (1983 – 1999)"** perante a Banca aprovada pelo Colegiado do Curso, constituída pelos Professores Doutores Emerson César de Campos (orientador, UDESC), Reinaldo Lindolfo Löhn (UDESC), Fátima Costa de Lima (UDESC), Carlos Golembiewski (UNIVALI) e Ana Maria Veiga (UFPB), sob a presidência do primeiro membro citado. Após a apresentação das considerações e sugestões da Banca Examinadora, o Professor Doutor Emerson César de Campos anunciou o parecer da Banca, considerando a tese Aprovada.

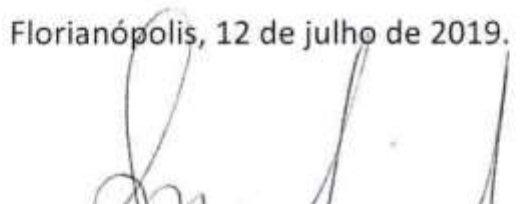
Observações:

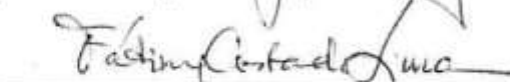
Incorporar ao texto final as análises realizadas pela banca.

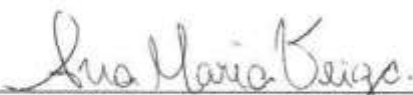


Christian dos Santos Souza
Secretaria de Pós-Graduação
FAED / UDESC


Florianópolis, 12 de julho de 2019.



Prof. Dr. Emerson César de Campos
Universidade do Estado de Santa Catarina
(orientador)


Profa. Dra. Fátima Costa de Lima
Universidade do Estado de Santa Catarina


Profa. Dra. Ana Maria Veiga
Universidade Federal da Paraíba


Prof. Dr. Reinaldo Lindolfo Löhn
Universidade do Estado de Santa Catarina


Prof. Dr. Carlos Golembiewski
Universidade do Vale do Itajaí


Lucas Braga Rangel Villela
Doutorando

AGRADECIMENTOS

Esta Tese de Doutorado é o resultado final de mais de 10 anos de estudos dedicados a relação entre História e o Audiovisual. O resultado de muita leitura, créditos em disciplinas, debates, incentivos de colegas de profissão e amigos, muitas horas de visualização de programas televisivos. Resultado, também, de meses de terapia, cansaço físico e emocional, perdas e muitas tentativas de desistência. Quem me conhece na vida privada sabe o quanto foi difícil concluir tal trabalho, tive que enfrentar a mim mesmo e a tantos outros obstáculos que a vida me colocou no caminho. Tal realização só foi possível, graças a muitas pessoas que estiveram ao meu lado durante esse percurso. Em primeiro lugar, destaco a importância da minha mãe, Elizabete Maria Menezes Braga Villela que dedicou grande parte de sua vida a minha educação e formação acadêmica, proporcionando que eu pudesse ser privilegiado com um ensino básico e superior de qualidade, fora a liberdade e incentivo nas escolhas referentes à minha formação profissional, e por sempre me incentivar a não desistir do meu trabalho. A minha querida vó, Wanda Menezes Braga estendo todo o carinho e dedicação que ela teve por mim, uma segunda mãe e, em certos, momentos um dos principais motivos de incentivo. Queria terminar tudo isso por elas. Da mesma forma, agradeço aos meus familiares Bruno Braga Rangel Villela, Ana Paula, Niva Menezes e ao meu pai Renato Rangel Villela Júnior que faleceu durante os intermináveis anos de escrita dessa Tese.

Agradeço aos meus orientadores Rafael Rosa Hagemeyer por toda a defesa ética e carinho prestados a minha pessoa durante uma das fases mais difíceis da minha vida, assim como ao professor Êmerson César de Campos que se dedicou com esmero para que eu pudesse conseguir as forças necessárias para finalizar meu trabalho. Agradeço, também, aos professores participantes da Banca de Defesa Professora Ana Maria Veiga e Professor Luiz Felipe Falcão – que já haviam participado da Banca de Qualificação, Professora Fátima Costa de Lima, Professor Carlos Golembiewski, Professor Reinaldo Lindolfo Lohn e Professor Marcos Fábio Freire Montysuma, pela disponibilidade, paciência e empenho em ler as páginas desse trabalho, visando o melhoramento de minha escrita acadêmica. Agradeço por aceitarem o convite e sinto-me honrado e orgulhoso de fazer parte desse momento. Sem a disposição desses professores, e tantos outros não citados, esse trabalho não poderia ser realizado.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em História por aceitarem e acreditarem no meu trabalho. Aos professores do Programa, seus técnicos administrativos e coordenação. Agradeço ao Programa de Bolsa da CAPES, que me custeou no primeiro ano do curso, financiamento esse que me auxiliou nos primeiros passos da elaboração dessa pesquisa. Meus

cumprimentos, também e não menos importante, aos meus colegas de Pós-Graduação e tantos amigos da época da Graduação e da Escola Dinâmica, EEB Leonor de Barros, EEB Jacó Anderle e EEB Bela Vista, instituições educacionais que trabalhei e ainda trabalho ao longo dessa trajetória.

Por último, agradeço em especial a minha razão de viver e continuar me dedicando dia após dia: minha querida família. Aos meus filhos Mathias, Livia e Sarah que tanto me tiraram o sossego enquanto escrevia, mas trouxeram ao mesmo tempo tamanhas alegrias e descobertas para além dos muros da Academia. Ao meu caçula, Arthur, que nasceu durante a elaboração da Tese e que me fez perder tantas noites de sono. Quantas vezes escrevi, li e vi os programas de televisão objetos da Tese enquanto fazia ele dormir. Não poderia ter tido experiência mais gratificante. O que é escrever uma Tese diante do maravilhoso mundo da paternidade? Amo vocês e se pudesse faria tudo de novo, inúmeras vezes, e despenderia mais tempo com vocês. E, acima de tudo, quero agradecer a minha maravilhosa e especial esposa, Francine Dias Salles Braga Villela, que não somente me inspirou e incentivou a nunca desistir desse trabalho como superou todos os conflitos, cansaço e até mesmo distanciamento que esse tipo de trabalho exige de cabeça erguida e ao meu lado. Verdadeira inspiração para o meu dia a dia e a principal razão de eu acordar todos os dias querendo mais. Agradeço por passar esses anos todos ao meu lado, por cuidar de nossos filhos quando precisei me ausentar, pelas leituras que fizestes e pelas críticas. Pela dedicação pela qual abriu mão de seus afazeres e vontades para me ajudar a seguir em frente. Obrigado por se manter ocupada comigo e por mim. Por me confortar e me motivar. Se cheguei até aqui, foi por ti. Obrigado.

RESUMO

Nessa tese, demonstro como a Televisão por meio de sua programação jornalística promoveu o debate e o questionamento sobre a realidade brasileira, atuando como agente de memória e de representações da esfera pública e das condições sociais vividas pelos brasileiros durante os anos que compreendem o fim do Governo Militar de João Figueiredo e os primeiros anos da Nova República no Brasil. Assim como, discuto o estatuto da imagem televisiva como fonte para o trabalho historiográfico e como determinante instrumento na construção do acontecimento em notícia. Para tanto, abordo o papel que o programa *Documento Especial: Televisão Verdade* assumiu como interlocutor dos problemas sociais e de temáticas sociológicas por meio de 18 edições selecionadas de acordo com os índices de audiência e número de visualizações pelo YouTube.

Palavras-Chaves: História e Televisão. “Documento Especial: Televisão Verdade”. Nova República no Brasil. Sensacionalismo.

ABSTRACT

In this thesis, I demonstrate how Television, through its journalistic programming, promoted debate and questioning about the Brazilian reality, acting as an agent of memory and representations of the public sphere and the social conditions experienced by Brazilians during the years that comprise the end of Military Government of João Figueiredo and the early years of the New Republic in Brazil. As well, I discuss the status of television image as a source for historiographic work and as a determining instrument in the construction of the event in news. To this end, I approach the role that the *Documento Especial: Televisão Verdade* program has assumed as an interlocutor for social problems and sociological issues through 18 editions selected according to YouTube's viewership and viewership ratings.

Keywords: History and Television. “Documento Especial: Televisão Verdade”. New Republic in Brazil. Sensationalism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Personagem Yellow Kid que acabou sendo o responsável por inspirar o termo Imprensa Amarela.....	70
Figura 2 - História em Quadrinho com o personagem Yellow Kid de Richard Felton Outcault	71
Figura 3 - Curso de formação de jornalistas para Rede Manchete.....	129
Figura 4 - No Russel, Adolpho assiste à estreia da Rede Manchete, com seu discurso inaugural (5/6/1983)	130
Figura 5 - Anúncio da estreia da Rede Manchete na Revista Manchete (continuação)	131
Figura 6 - Show inaugural da TV Manchete, Mundo Mágico (5/6/1983), com Watusi ao centro	133

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Distribuição percentual da Verba de mídia por veículo	95
Tabela 2 - Evolução do número de televisores em uso no Brasil.....	101
Tabela 3 - Número de emissoras de Rádio e de Televisão por Região do Brasil.....	108
Tabela 4 - Número de Emissoras de Tv outorgadas por ano.....	116
Tabela 5 – Mortes em 2018	200

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
PARTE I - A <i>RELAÇÃO ENTRE TELEVISÃO, JORNALISMO E HISTÓRIA</i>.....	35
1 A TELEVISÃO: PRODUTO CULTURAL DE MASSA, FONTE HISTÓRICA E OBJETO DA MEMÓRIA	37
1.1 TELEVISÃO COMO FONTE PARA A PESQUISA HISTORIOGRÁFICA	44
1.2 O ESTATUTO DA IMAGEM TELEVISIVA	50
1.3 O CONCEITO DE REPRESENTAÇÃO SOCIAL	52
2 A VOZ NO AUDIOVISUAL TELEVISIVO.....	57
2.1 UM HISTÓRICO DO GÊNERO “POPULAR” NAS MÍDIAS	67
3 O JORNALISMO SOCIAL E O ESTATUTO MEMORIALÍSTICO DAS MÍDIAS NO TEMPO PRESENTE	75
3.1 JORNALISMO E REPRESENTAÇÃO SOCIAL.....	77
3.2 A CONSTRUÇÃO DA NOTÍCIA	84
4 A TELEVISÃO BRASILEIRA.....	93
4.1 HISTÓRICO DA TELEVISÃO BRASILEIRA	96
PARTE II - A <i>REDE MANCHETE E O DOCUMENTO ESPECIAL: TELEVISÃO VERDADE</i>.....	121
1 A REDE MANCHETE DE TELEVISÃO	123
1.1 ADOLPHO BLOCH	124
1.2 A CONSTRUÇÃO DE UMA EMISSORA.....	128
1.3 PROGRAMAÇÃO TELEVISIVA DA REDE MANCHETE: DO ELITISMO AO POPULAR	137
1.4 O ESCÂNDALO DO <i>IMPEACHMENT</i> E O FIM DA REDE MANCHETE.....	142
2 DOCUMENTO ESPECIAL: TELEVISÃO VERDADE?	147
2.1 NELSON HOINEFF E O <i>DOCUMENTO ESPECIAL</i>	150
2.2 O POPULAR E O SENSACIONALISMO NA TELEVISÃO.....	154

2.2	<i>DOCUMENTO ESPECIAL: TELEVISÃO VERDADE EM TEMPOS DE FRUSTRAÇÕES</i>	161
3	REDE REPRESENTACIONAL DO <i>DOCUMENTO ESPECIAL I</i>	173
3.1	EIXO TEMÁTICO: O RETORNO DO ACONTECIMENTO.....	174
3.1.1	Os Pobres vão à praia/Os Pobres voltam a praia	184
3.1.2	O País da Impunidade/A Classe Política vai ao Paraíso	194
3.2	EIXO TEMÁTICO: O MUNDO DAS MINORIAS E DAS TRIBOS URBANAS	209
3.2.1	Tribos Urbanas/Novas Tribos Urbanas.....	209
3.2.2	Orgulho Gay/ Muito Feminina/ Perdidas na Noite/ Delírios da madrugada	218
3.2.3	Vida de Gordo	232
4	REDE REPRESENTACIONAL DO <i>DOCUMENTO ESPECIAL II</i>	241
4.1	EIXO TEMÁTICO: A ESTÉTICA DA VIOLÊNCIA.....	241
4.1.1	Guerra Social/ Noites Cariocas/ Geração do Caos	243
4.1.2	Surfe em Alta Tensão	259
4.2	EIXO TEMÁTICO: FAIT DIVERS E A NARRAÇÃO SENSACIONALISTA	264
4.2.1	Vindos do Desconhecido (UFO).....	265
4.2.2	Os Picaretas.....	270
4.2.3	Estranhos caminhos da fé	273
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	281
	FILMOGRAFIA	291

INTRODUÇÃO

Vivemos em uma sociedade visual, onde as imagens, tanto reais quanto ficcionais, fazem parte de nosso dia a dia, pautam nossa percepção, sentidos e atitudes. Nesse contexto imagético, o historiador não deve menosprezar a potencialidade das imagens como agentes históricos, como elementos reforçadores do imaginário social e da memória coletiva. O audiovisual deve ser privilegiado por seu alcance geográfico e por seu papel no tempo presente. A televisão mostra-se como um objeto “bom para pensar”, parafraseando Geertz (1978).

A televisão iniciou suas transmissões durante os anos 1920 com a Radio Corporation of America (RCA), nos Estados Unidos. Entretanto, somente na década de 1950, que essa obra da modernidade chega as terras brasileiras com a fundação da PRF-3, TV Tupi-Difusora, de Assis Chateaubriand, em São Paulo. Foi nos anos 1980 que a televisão atingiu um alcance inegável de 87% das residências nacionais. Segundo dados da PNAD, realizada em 2010, algo em torno de 145 milhões de telespectadores possuem aparelho de televisão, cerca de 95,7% (GOMES, 2011, p.2). Esses números refletem a importância da circulação desse meio de comunicação e, consequentemente, sua programação e informação para a formação de uma memória social visual e informativa.

A televisão deve ser analisada como, além de um produto cultural, um produto social e, assim, compreendida segundo suas condições históricas e relações sociais que moldam representações em momentos e cenários distintos, não só transnacionalmente como também nacionalmente. Dessa forma, existem emissoras – mesmo que na programação a cabo - especializadas em dramaturgias, esportes, vendas, culinária, vida natural, eventos históricos entre diversas programações. As diferenciações de especialidades dão-se, também, dentro da própria emissora, de sua grade de programação, como no caso da *Rede Manchete* de televisão, um dos temas de referência dessa Tese.

A televisão atende aos desejos e necessidades humanas, a fabricação de sensações e prazeres. Segundo Ciro Marcondes Filho, as pessoas vivem em dois mundos distintos: de um lado o *Mundo das Coisas Práticas*, pautado pelas obrigações e responsabilidades do dia-a-dia. As obrigações espirituais, cívicas e sociais como os casamentos, festas de aniversário e comemorações. O outro mundo é o *Mundo da Fantasia*. Espaço puramente mental, subjetivo, onde nos guiamos para sustentar as necessidades de suprir as obrigações diárias.

Melhor dizendo, vivemos, suportamos nossas vidas, temos sonhos, expectativas, desejos, porque temos esperança de que coisas melhores aconteçam no futuro (...) Este [mundo] que é vivo, criativo, inovador e dá às pessoas força e vontade de viver. A televisão entra aí, no nível das fantasias, mesmo que mostre, nos telejornais, fatos e acontecimentos ligados ao *mundo das obrigações*, tão distantes da fantasia. (MARCONDES FILHO, 1988, p.7-8)

Para muitos brasileiros, a *fantasia* e as *obrigações* se misturam em seu cotidiano, muitas vezes confundindo o entretenimento televisivo com a rotina do dia a dia. O *Mundo da Fantasia* e suas representações constituem a única janela para o mundo criando um modelo de vida pautado pelo espetáculo¹.

Durante o governo do presidente militar General João Baptista Figueiredo, especificamente em 18 de julho de 1980, foi retirada do ar pelo Governo Federal a Rede Associada, que compunha diversas emissoras de telecomunicações como a TV Tupi. Meses depois, foi aberta licitação para duas novas emissoras ocuparem o espaço reservado à programação exinta Rede Associada. Entre os concorrentes às vagas estavam o Jornal do Brasil, a Editora Abril, o Grupo Silvio Santos e a Bloch Editoras. Os dois vencedores foram o Grupo Silvio Santos, que acabou fundando o Sistema Brasileiro de Televisão (SBT) e a Bloch Editoras, criadora da Rede Manchete de Televisão.

A Rede Manchete era formada pela TV Tupi (Canal 06), do Rio de Janeiro, TV Excelsior (Canal 09), em São Paulo, Itacolomi (Canal 04), em Belo Horizonte, TV Clube (Canal 06), de Recife, e TV Ceará (canal 02), de Fortaleza. O dono da Bloch Editora, Adolpho Bloch, após assinar a concessão em 19 de agosto de 1981, demorou dois anos para colocar a sua rede no ar. Somente em 1983, após forte investimento financeiro em equipamentos de alta qualidade e em uma programação de temática diferenciada que a Rede Manchete foi ao ar. Essas inovações buscavam atrair parcelas mais críticas e politizadas da sociedade brasileira, inspirada num modelo aproximado à BBC de Londres.

Em 5 de julho de 1983, estreava a Rede Manchete de Televisão com um pronunciamento do presidente Adolpho Bloch, saudando as cinco sedes (Rio de Janeiro, São Paulo, Fortaleza, Recife e Belo Horizonte) da emissora e algumas afiliadas, como a TV Pampa, de Porto Alegre. Em seguida, o logotipo da emissora sobrevoava grandes cidades do país chegando, enfim, na sede da emissora no Rio de Janeiro. Tudo desenvolvido pela Manchete Computer Graphics, umas das mais qualificadas equipes de tecnologia televisiva do Brasil. Tal abertura foi marcada pelo *merchandising* e pelo discurso de criar uma programação “sem enlatados”.

O primeiro programa a ser exibido, das 20h às 22h, foi o *Mundo Mágico*, programa de divulgação do que seria a nova emissora que atingiu picos de audiência superior ao programa *Fantástico*, da Rede Globo de Televisão. Às 22h, estreava na TV o filme de Steven Spielberg,

¹ O conceito de espetáculo aqui e ao longo do trabalho é compreendido a partir da proposta de Guy Debord (1967), que compreende a ideia que vivemos numa sociedade onde o que importa é a imagem, o espetáculo produzido. Nesta sociedade, a vida perde espaço para a representação da vida, não importando mais o que se faz, como se vive ou como se é, mas como tudo isso é representado e que repercussão essa representação traz na sociedade (opinião pública).

Contatos Imediatos de Terceiro Grau, cravando 29 pontos de audiência e superando, novamente, a Rede Globo.

A programação da Manchete contava com um tripé formado por grandes sucessos do cinema e da televisão estadunidense, dos musicais e programas de entretenimento e pelo telejornalismo. Entre os programas jornalísticos destacavam-se o *Conexão Internacional*, programa de entrevistas que chegou a contar com a presença de Fidel Castro; o *Programa de Domingo*, uma agenda cultural que cobria os principais eventos do Rio de Janeiro além de noticiar os acontecimentos marcantes do fim de semana; e especialmente, o *Jornal da Manchete*, noticiário com duas horas de duração que seguia o modelo da CNN dos Estados Unidos. O *Jornal da Manchete* era composto de quatro blocos: o bloco de entretenimento Manchete Panorama; o bloco Manchete Esportiva; a Manchete Internacional; e o Jornal da Manchete com as principais notícias do dia. O programa era exibido em primeira edição às 19h45, no Rio de Janeiro, apresentado por Carlos Bianchini e Ronaldo Rosas; e a segunda edição às 23h30, em São Paulo, com a apresentação de Roberto Maya e Luiz Santoro.

É a partir do ano de 1984 que a Rede Manchete assume um caráter mais politizado ao noticiar exaustivamente a campanha das Diretas Já. Esse caráter politizado, aliado à vontade de conquistar cada vez mais audiência, fez com que a programação da Rede Manchete abrisse espaço para conteúdos mais populares em contrapondo à sua programação regular. Nessa perspectiva, em 1989, estreava na programação da emissora o programa *Documento Especial: Televisão Verdade*.

Documento Especial: Televisão Verdade foi um programa jornalístico e investigativo brasileiro elaborado e produzido pelo jornalista Nelson Hoineff e exibido em três diferentes emissoras: na Rede Manchete (1989 a 1991), no SBT (1992 a 1995) e, posteriormente, na Rede Bandeirantes (1997-1998). Essa Tese explora as temáticas sociais referentes, principalmente, aos anos de exibição na Rede Manchete e no SBT, levando em consideração parte da programação da Rede Bandeirantes. Tais escolhas valorizam os programas que obtiveram os maiores índices de popularidade conforme pesquisas do Ibope, reexibição no Canal Brasil e número de visualizações no YouTube.

A primeira edição de *Documento Especial* foi exibido em agosto de 1989, numa quarta-feira, às 23h30 na Rede Manchete, com apresentação do ator Roberto Maya, que até então apresentava o *Jornal da Manchete Segunda Edição*. Com o subtítulo de *Televisão Verdade*, o programa durava cerca de 30 minutos sobre um assunto da atualidade, em formato aproximado ao *Globo Repórter*, só que sem a *aspepsia* que caracterizava o jornalismo da Rede Globo,

importando-se com temáticas polêmicas, de cunho social, representando mediante um dos mais populares meios de comunicação, a televisão.

A série atingiu os mais altos índices de audiência no Ibope, chegando a 9 pontos no primeiro mês. Esse sucesso foi fundamental para que o programa ocupasse um novo horário televisivo: sextas-feiras às 22h40, logo após a exibição das principais novelas da emissora (Kananga do Japão, Pantanal, Ana Raio e Zé Trovão, Fantasma da Ópera e Amazônia, respectivamente), assumindo o horário imediatamente após o Globo Repórter, com uma hora de duração.

A primeira fase do *Documento Especial*, exibida na Manchete entre 1989 e 1991, marcou época com programas clássicos, como *Os pobres vão à praia*, *Muito feminina*, *Luta livre*, *O suicídio dos índios Kaiowá*, *Amor*, *Vida de gordo*, *Estranhos Caminhos da Fé*, entre outros. Quando a TV Manchete entrou em declínio econômico, sendo vendida para o Grupo IBF, Silvio Santos ofereceu um contrato a Nelson Hoineff para levar o *Documento Especial* para o SBT. O contrato com a Manchete terminou em 1991 e, no ano seguinte, o programa passou a ser exibido pelo SBT, enquanto a TV Manchete passou a apresentar uma versão alternativa, o *Documento Verdade*, apresentado por Henrique Martins - também ator.

Durante o período de exibição no SBT, edições como *A cultura do ódio*, *Saudade e Amor* e *Vidas Secas*, premiado internacionalmente, foram exibidos. A matéria que marcaria a estreia do programa de Hoineff, *O país da impunidade*, foi censurada na época de exibição e permaneceu sem ser exibido durante quinze anos, o que gerou um desentendimento entre o produtor do *Documento Especial* e a emissora SBT, culminando no fim da parceria em 1995. O *Documento Especial* voltou ao ar em novembro de 1997, pela Rede Bandeirantes, numa fase de menor audiência que durou cerca de dez meses, marcada principalmente pela baixa qualidade técnica e de pautas.

Pela equipe do programa, passaram jornalistas hoje conhecidos do grande público, como André Rohde, hoje repórter da Rede Record e Guilherme Fiúza, autor do livro *Meu nome não é Johnny*. A partir de janeiro de 2007, uma seleção com os melhores programas da série apresentados nas três emissoras vem sendo exibida no Canal Brasil, às 23h, todas as quintas.

Por meio de um histórico da formação da emissora do Grupo Bloch e análises de edições do *Documento Especial: Televisão Verdade*, questiono de que forma a programação televisiva, durante os primeiros anos da Nova República, disputava modelos e projetos sociológicos sobre a realidade brasileira, seus problemas sociais, após 21 anos de Ditadura Civil-Militar. Assim, questiono como tais programas jornalísticos articulam a memória social brasileira, mapeando e classificando a representação que deve ser indexada em sua programação? De que forma

podemos medir a importância da Estética da Violência e do Sensacionalismo, proposta pelo programa de telejornalismo *Documento Especial: Televisão Verdade*, para a Rede Manchete se inserir no mercado televisivo disputado por emissoras como Rede Globo, Rede Bandeirantes, CNT, TV Gazeta, entre outras? A televisão pode ser um instrumento para modelar atitudes, comportamentos, estilos e de formação de opinião?

É importante salientar que poucas pesquisas foram produzidas dentro da historiografia relacionadas ao estatuto da televisão como fonte histórica e como instrumento de representação e memória social o que fez necessário embrenhar-se na seara das pesquisas da área da comunicação, psicologia social e sociologia. Para tanto, nessa tese me propus a analisar os problemas de pesquisa em duas partes: A relação entre Televisão, Jornalismo e História e Rede Manchete e *Documento Especial: Televisão Verdade*.

Na primeira parte da tese traço uma trajetória da televisão no Brasil, com ênfase em suas produções telejornalísticas. Assim, analiso sua contemporaneidade e permanências, visando perceber as ressonâncias que tais produções do início dos anos 1980 e ao longo dos anos 1990, foram fundamentais para a formação de uma linguagem visual e estética na configuração de uma disputa de projetos de memória e identidade nacional, na instrumentalização da televisão como um campo e agente produtor de sentido histórico. No primeiro capítulo, **A Televisão: Produto Cultural de Massa, Fonte Histórica e Objeto da Memória**, abordo a Televisão como veículo de comunicação de massa e fonte para a pesquisa historiográfica e pesquisas sobre a Memória. Obras como *O Iluminismo como Mistificação de Massas e Televisão, Consciência e Indústria Cultural* de Theodor Adorno e Max Horkheimer vinculados aos estudos de Cultura de Massa e Indústria Cultural da Escola de Frankfurt são eixos fundamentais para a elaboração desse capítulo, pois refletem sobre a inserção da televisão e dos meios de comunicação a lógica capitalista, segundo os interesses de mercado. Nelson Werneck Sodrê também relaciona o desenvolvimento da imprensa ao desenvolvimento do capitalismo em sua obra *História da Imprensa no Brasil*. Jürgen Habermas, no texto *Mudança Estrutural da Esfera Pública*, chama a atenção para essas relações entre capitalismo e imprensa televisiva. Os estudos referentes à Indústria Cultural são ampliados por pesquisas de Ramón Zallo e Marcondes Filho. O primeiro analisa o grau de industrialização de seu processo de trabalho criativo; o grau de reprodução e o grau de continuidade da produção-distribuição dentro da Indústria Cultural, enquanto o segundo avalia a televisão como uma ponte de ligação entre a dimensão do real e o imaginário dos homens.

Dentro dos estudos relacionados as especificidades da linguagem televisiva, o estatuto da mesma como fonte para pesquisa e suas particularidades como meio de comunicação

destaca-se, sobretudo, os trabalhos de Douglas Kellner, do historiador Marcos Napolitano e de Marcondes Filho. Aronchi de Souza e Candice Cresqui nos ajudam a compor as classificações técnicas das programações televisivas e os elementos do que chamamos de *Narrativa Televisiva*. Em referência aos processos narrativos e a força dos discursos como instrumentos de dominação e controle, autores como Michel Foucault, Eni Orlandi e Oswald Ducrot fornecem subsídios para embasar o referencial teórico.

Último tópico abordado nesse capítulo e não menos importante é o conceito de representação. Opto por instrumentalizar esse conceito por meio da Psicologia Social de Serge Moscovici e sua obra *Representações Sociais: investigações em psicologia social* em diálogo com perspectivas de Denise Jodelet e Roger Chartier. O conceito de representação social está em relação direta na constituição dos imaginários coletivos e das relações simbólicas de uma sociedade, para tanto, obras como *Poder Simbólico* de Pierre Bourdieu e *Imaginação Social* de Bronislaw Baczko contemplam essa perspectiva.

No segundo capítulo, **A voz no audiovisual televisivo**, tendo como embasamento as instrumentalizações teóricas de Patrick Charaudeau e José Francisco Serafim, procuro apresentar a particularidade da voz na televisão, da propagadora dos discursos, na forma de comunicação visual e sonora que ela se apresenta diante de sua audiência. Teóricos ligados ao cinema de documentário como Bill Nichols, Jean-Claude Bernardet e Fernão Ramos fornecem bases sólidas para essa perspectiva. François Jost em diálogo com os três autores anteriormente citados introduz a noção de promessas no audiovisual: *Restituição*, *Testemunho* e *Reconstituição*. Tais categorias vão ser fundamentais para as análises das edições do *Documento Especial: Televisão Verdade* abordadas na Tese. Essas edições se alocam no que chamamos de modelo de elocução *Documentário Participativo*, mesmo que o mesmo encontre-se em diálogo com o *Filme de Arquivo*, com o *Documentário Clássico Expositivo* e até mesmo com o *Cinema Direto Observativo*.

No terceiro capítulo da Tese, **O Jornalismo Social e o estatuto memorialístico das mídias no Tempo Presente** pretendo aprofundar o conceito de Memória e sua relação com o dispositivo da televisão no Tempo Presente, sob o viés da intersubjetividade e do Telejornalismo Social. Autores importantes para o conceito de memória como Andrea Huyssen, Maurice Halbwachs e Paul Ricouer dialogam com teóricos do jornalismo como Esther Hamburger, Elisa da Silva Gomes, Marialva Carlos Barbosa.

A construção da notícia é um dos pontos-chaves desse capítulo desde a perspectiva da Teria do Espelho, onde a imprensa funcionaria como um espelho da realidade, apresentando

um reflexo do cotidiano social. Passando pelas teorias do *Gatekeeping* e do *agendamento* até a *Teoria dos Efeitos* e o *Paradigma de Lazarsfeld*.

Em certa medida, os capítulos dessa primeira parte apresentarão os referenciais teórico-metodológicos do trabalho e nos permitem a inserção da discussão do objeto no campo da História do Tempo Presente tal como, as discussões teóricas específicas em relação a Televisão e o estatuto da imagem como fonte para a pesquisa histórica e as especificidades do teledocumentário no processo de representação.

Para analisar essa produção televisiva proponho uma discussão teórico-metodológica que o teórico Douglas Kellner chama de, multiperspectivista. Essa abordagem implica em:

quanto mais teorias se têm à disposição, mais tarefas poderão ser cumpridas e mais específicos serão os objetos e temas que poderão ser tratados. Além disso, quanto mais perspectivas incidirem sobre um fenômeno, melhor poderá ser a percepção ou o entendimento deste. (KELLNER, 2001, p.40-41).

Toda programação televisiva deve ser analisada além de sua esfera narrativa e sim, em análises concêntricas entre espaço filmado, o autor da obra, sua produção e distribuição, a recepção da crítica e do público e as influências e intenções ideológicas por detrás das cenas. Compreende-se que essa programação televisiva está além de sua esfera de exibição e entretenimento, que está inserida em uma estrutura ideológica reforçada por diversos interesses coletivos e privados. Poderemos analisar e compreender a obra, não por si só, mas a partir de sua realidade circunscrita. Somente dessa forma supera-se o status de produção audiovisual e adquire-se um valor como fonte histórica.

A historiadora do cinema Michele Lagny argumenta que as produções audiovisuais funcionam como prática social, que além de um testemunho das formas de agir, pensar e sentir de uma sociedade, são também agentes sociais que suscitam novas práticas sociais, veiculam representações e apresentam modelos a serem seguidos. O importante, é a análise do conjunto de elementos que buscam representar uma sociedade, tanto no passado como em seu presente e suas práticas sociais.

Há que se levar em consideração o tipo de visualidade que cada sociedade vai desenvolvendo através do tempo. As noções do belo e do obsceno, o apelo do grotesco ou do pitoresco, carregados de diferentes tipos de estranheza, são formas de classificação das imagens que denotam a maneira como elas são consideradas socialmente. (HAGEMEYER, 2012, p.45)

Essa diversidade de leituras é o que a historiadora Ana Maria Mauad chama de *Regime de Visualidades* (2008). Esse conceito está diretamente relacionado ao *Regime de Historicidade* de François Hartog, entendido como “os diferentes modos de articulação das categorias de presente, passado e do futuro. Conforme a ênfase seja colocada sobre o passado, o futuro ou o presente, a ordem do tempo, com efeito, não é a mesma” (HARTOG, 2007, p.16)

O espectador historiador deve ter uma pergunta a fazer às imagens, tomá-las como representação, ou seja, como traço ou fonte que se coloca no lugar do passado a que se almeja chegar. Representação é um conceito chave da teoria do conhecimento, assim como um conceito chave da teoria do simbólico. O símbolo implica sempre uma reunião entre duas metades: “o *significante*, carregado do máximo de concretude, e o *significado*, apenas concebível, mas não representável e que se dispersa em todo o universo concreto” (FALCON, 2000, p.45-46).

As análises das edições do *Documento Especial*, serão sujeitadas ao modelo teórico metodológico do *Circuito Comunicacional*. Esse modelo é fracionado em três circuitos concêntricos e interligados: Circuito Extrafílmico, Circuito Interfílmico e Circuito Intrafílmico, sendo que há substancial relação entre suas partes.

O Circuito Extrafílmico nos permite realizar uma operação historiográfica acerca dos contextos de *produção, mediação, recepção*. Segundo Douglas Kellner, esse circuito está mediado pela categoria de *horizonte social*, isto é, “as experiências, as práticas e aos aspectos reais do campo social que ajudam a estruturar o universo da cultura da mídia e sua recepção” (KELLNER, 2001, p.137).

Durante a produção audiovisual há uma articulação entre os interesses estéticos dos cineastas e os interesses ideológicos da classe dominante que produz o audiovisual (LEBEL, 1989. p. 92). Jesús Martín-Barbero enfatiza que essa formação de ideologia está ligada, também, aos dispositivos de mediação, como os jornais, internet e especificamente, a televisão (BARBERO, 1997, p.262).

De um ponto de vista teórico, a análise sobre a mídia exige reflexão além da produção e mediação, mas também focalizando a questão referente à recepção dessas imagens pelos grupos sociais. A imagem televisual, nesse sentido, apresenta um duplo desafio de ser analisada como fonte histórica: por meio de seus elementos estruturais internos e, por outro lado, “dado o grande e heterogêneo impacto social do meio, a questão da recepção social dos seus produtos coloca-se como tarefa urgente para aqueles que se preocupam com uma História Social da TV” (NAPOLITANO, 2010, p.250).

Michel de Certeau se posiciona em relação à recepção segundo os interesses ideológicos do polo produtor e a forma como o receptor, também, produz sentidos, “por meio de apropriações simbólicas, filtradas pelo repertório cultural de cada um, pouco perceptíveis pela sociologia mais tradicional” (CERTEAU, 2008, p.93).

Francesco Casetti e Roger Odin sugeriram uma tipologia de linguagem que orienta o historiador a mapear o impacto e a recepção social da televisão, desde sua disseminação no

final da década de 1940: os conceitos de *paleo-televisão* e *neo-televisão*. A *neo-televisão*, característica da TV depois de 1970, é definida pela: a) programação conduzida por um processo de interatividade cada vez mais sofisticado que difere do pacto pedagógico-comunicacional particular da *paleo-televisão*; b) estrutura de programas que tende a diluir a fronteira de gêneros de programas direcionados a públicos específicos, substituindo a escolha (eixo paradigmático) pelo fluxo contínuo de programação (eixo sintagmático); c) um convite à vibração emocional e, principalmente, sensorial e ao convívio virtual com as celebridades, ambientes e personagens de TV, mais do que uma incorporação conceitual das mensagens por ela veiculadas (CASSETTI; ODIN, 1990, p.9-28).

O segundo circuito é o Interfílmico, que aborda as mais diversas relações que a programação televisiva estabelece dentro de seu contexto sociocultural de produção com outras documentações e fontes para a pesquisa histórica. A produção midiática é condicionada a uma intertextualidade com a memória coletiva. São essas fontes que subsidiam a naturalização das representações temáticas, permitindo que uma representação torne-se acessível, familiar aos receptores.

Por fim, a face Intrafílmica do Circuito Comunicacional compreende a análise da imagem midiática em si, relacionada com a análise do contexto presente nos circuitos anteriores. Pautamos, principalmente, nas propostas metodológicas de análise fílmica de trabalhos de Ciro Flamarion Cardoso e Alexandre Busko Valim, baseada em três Eixos Semânticos e pela formação de uma representação social segundo os teóricos Serge Moscovici e Denise Jodelet. Ciro Flamarion Cardoso apresenta seus três eixos: *Eixo Semântico Temático*, *Eixo Semântico Figurativo* e *Eixo Semântico Axiológico*. Dessa forma, o historiador propõe uma análise semio-discursiva através de elementos abstratos - Eixo Temático - e de elementos concretos - Eixo Figurativo (CARDOSO, 1997, p.108-110). O Eixo Temático é a coletividade de temas relevantes presentes em uma obra audiovisual. O Eixo Figurativo é a forma como os temas presentes no Eixo Temático são apresentados, figurados. Relaciona-se diretamente à *esquematização estruturante* de Moscovici (2010). O Eixo Axiológico está relacionado com sistemas de valores, tais como éticos, estéticos e religiosos, de forma que os valores são legitimados por uma relação de binaridade/oposição.

A partir de um processo de decupagem, elegem-se os principais Eixos Semânticos Temáticos presentes nas obras televisivas. Com os temas elegidos, passamos para a etapa de formação da *figurabilidade* dos mesmos. Através de um processo de seleção de elementos semânticos dentro do repertório cultural, o realizador da obra escolhe quais estruturas fílmicas esquematizam figurações das principais temáticas de sua obra. Assim, um tema de interesse da

produção pode ser apresentado nas mais variadas formas figurativas: por meio de imagens, objetos cenográficos, personagens, narração, trilha sonora, enquadramentos, iluminação. Cada um desses processos de figuração constitui um Eixo Semântico Figurativo específico a cada Eixo Semântico Temático predeterminado. Em seguida, com essa catalogação de temas e esquemas figurativos de cada sequência fílmica, pode-se selecionar as sequências mais relevantes para a análise das imagens.

A última etapa da análise intrafílmica é o processo da crítica historiográfica, que nos permite compreender as produções midiáticas sob diversas perspectivas: pela narrativa, por suas temáticas, pelos aspectos morais, sociológicos, psicológicos, estéticos, culturais e políticos. Das possibilidades de interação entre imagens e sons se constituem sentidos discursivos. Portanto, podemos abordar o conteúdo de forma dual, por concepções de ponto de vista e ponto de escuta.

Os teóricos do audiovisual, Vanoye e Goliot-Lété (2002), abordam a concepção de *ponto de vista* por três perspectivas: em primeiro lugar em um sentido visual pautado pelos enquadramentos e fotografia, nesse caso, o posicionamento da câmera; em seguida, em um sentido narrativo sobre quem conta a história, o ponto de vista principal narrativo; e, por último, pelo sentido ideológico, valendo-se do questionamento sobre o ponto de vista da obra cinematográfica e como o autor da obra audiovisual se manifesta.

Em relação aos pontos de vista, os planos e enquadramentos são substanciais e participam da construção do discurso. Como nos lembra Mascelli (2010, p. 227), “uma boa composição é a disposição de elementos visuais para formar um todo unificado e harmonioso”. Enquadramento são os posicionamentos escolhidos pelos produtores do filme a cada quadro visual apresentado na tela ao telespectador. Jacques Aumont define enquadramento da seguinte maneira: “enquadrar é, portanto, fazer deslizar sobre o mundo uma pirâmide visual imaginária” (AUMONT, 2004, p. 154).

O enquadramento é a atividade da moldura. A escolha de um enquadramento nunca é aleatória, uma vez que se trata de um instrumento que indica como cada autor escolhe elaborar a narrativa. “O cinema, uma máquina simbólica de produzir ponto de vista. (...) o filme não podia permitir ao espectador ocupar outro ponto de vista além desse *vantage point* que ele lhe tinha preparado” (AUMONT, 2004, p.77).

Com relação ao *ponto de escuta*, outros questionamentos emergem: de onde provém o som? Os pontos de escuta são coerentes com os pontos visuais? Quem ouve, quem escuta e o espectador e as personagens compartilham da mesma escuta? Como cada uma dessas programações a serem analisadas articulam suas trilhas sonoras? Tais perguntas podem ser

respondidas, a princípio, a partir de dois eixos: os efeitos sonoros e o uso da trilha musical em processos de edição. Os efeitos sonoros, além de reforçarem sentidos e estimularem a impressão de realidade, compõem-se de determinadas vinhetas que indicam sentidos de determinadas reportagens. Em parceria com esses efeitos, as trilhas sonoras carregam outros sentidos como nas matérias policiais apresentadas no *Documento Especial*, que acompanhavam toda a exibição das reportagens. As trilhas sonoras são peças-chaves no processo narrativo das edições do programa.

A narrativa será uma das estruturas mais relevantes da análise, a percepção sobre os diálogos, os discursos emitidos, a escolha de palavras e suas relações com as imagens e efeitos sonoros. Narrar é “uma forma de estar no mundo, visualizá-lo, produzir interpretações, lançar no mundo outros textos decorrentes do ato narrativo, que por sua vez se transformaram em novas interpretações e em outros atos narrativos” (BARBOSA, 2009, p. 19).

Para compreendermos o que se configura uma narrativa, partimos do pressuposto do filósofo Paul Ricoeur (1995), em sua obra *Tempo e Narrativa*, segundo o autor narrativa e o caráter temporal das experiências humanas possuem uma correlação. O tempo pertence à realidade humana quando se articula pelas narrativas e a mesma, só ganha sentido, no momento que se inscreve em uma condição de existência temporal. Essa inter-relação articula uma intriga constante entre o tempo do autor – conhecida como *Mimese I*, o tempo do texto – *Mimese II/mimese da criação*, e o tempo do leitor – *Mimese III*. Nessa perspectiva, a *Mimese II* seria o objeto principal de análise por estabelecer um sentido que configura a disposição entre a *Mimese I* e a *Mimese III*. A partir do momento da criação do autor, o texto, extrai uma “inteligibilidade de sua faculdade de mediação, que é de conduzir do montante à jusante do texto, de transfigurar o montante em jusante por seu poder de configuração” (RICOEUR, 1994, p. 86).

O desafio, segundo Ricoeur, está no papel do pesquisador analista de perceber a mediação que se dá pelo texto entre a prefiguração e a recepção da obra. O discurso produzido pela mídia se enquadraria na *Mimese II* proposta por Ricoeur, na medida em que produz um acontecimento presente constantemente “usado” por um passado e que, consequentemente, antecipa um futuro. A *Mimese II*, se quisermos considerá-la como um discurso produzido pela mídia, toma a função intermediária, pois age enquanto mediadora de uma realidade constituída pela constante intriga entre tempo e narrativa.

Para produzir o discurso, no entanto, é preciso se compreender uma história e a tradição cultural que procede à tipologia das intrigas, ou seja, está contida na *Mimese I*. Se podemos

narrar uma ação, continua o autor, é porque esta se articula em signos, regras e normas que são uma ação “simbolicamente mediatizada” (RICOEUR, 1994).

O campo da Memória e suas abordagens nessa Tese são relevantes para trabalharmos com noções como *enquadramento de memória, memórias privilegiadas e subterrâneas, disputas de memórias, esquecimento, políticas de rememoração, silenciamentos* e suas configurações no universo televisivo. Muitas das escolhas presentes no processo de seleção de quadros, por meio das montagens tanto de cenas quanto de áudio, definem certas perspectivas e posicionamentos diante das memórias a serem perpetuadas, privilegiadas ou não. A discussão sobre o retorno do acontecimento em uma sociedade midiática é relevante nessa primeira parte da tese conforme estudos de François Dosse, Lawrence Stone e Pierre Nora.

O último capítulo da Primeira Parte, **A Televisão Brasileira**, busca traçar a trajetória da televisão no Brasil, suas particularidades em relação a outras experiências televisivas ao redor do mundo colocando ênfase na perspectiva de fases históricas, segundo Sérgio Mattos: a *fase elitista* (1950-1964), a *fase populista* (1964-1975), a *fase do desenvolvimento tecnológico* (1975-1985), a *fase da transição e da expansão internacional* (1985-1990), *fase da globalização e da TV paga* (1990 – 2000), *fase da convergência e da qualidade digital* (2000 – 2010), e a *fase da portabilidade, mobilidade e interatividade digital* (2010 –)

A Segunda Parte, abordará o Grupo Bloch, a trajetória da Rede Manchete no cenário televisivo nacional, suas especificidades em relação as outras emissoras, sua programação, seus ideais. Busco, com essa abordagem, observar uma espécie de circuito social de produção, circulação e exibição dessa programação jornalística no Brasil durante as décadas de 1980 e 1990. Conta com a colaboração das obras *Rede Manchete: Aconteceu, Virou História* de Elmo Francfort, das memórias de Nikier e Nelson Hoineff e de trechos da obra *Os Irmãos Karamabloch: Ascensão e Queda de um Império Familiar* de Arnaldo Bloch, sobrinho do fundador da Manchete. Mostra-se evidente problematizarmos certos relatos orais, se atendo aos cuidados com os discursos “Chapa Branca” de ex-funcionários e familiares. Ao invés de assumir um lugar da crença no real absoluto, de forma objetiva, tais relatos orais e testemunhos permitem considerar que “jamais poderemos apreender o real tal como ele é; apesar disso insistimos em obter uma aproximação cada vez mais acurada dele, para aumentar qualitativa e também quantitativamente o nosso conhecimento” (ALBERTI, 1989, p.6). Ou pela perspectiva de Michel Thiollent: “A objetividade é relativa, na medida em que o conhecimento social sempre consiste em aproximações sucessivas relacionadas com perspectivas de manutenção ou de transformação” (1987, p.28).

Na última parte da Tese, abordarei os capítulos referentes as análises das edições do *Documento Especial*. No capítulo *Documento Especial: Televisão Verdade?* apresento um histórico da criação e do desenvolvimento da programação do *Documento Especial: Televisão Verdade*, tanto em sua produção na Rede Manchete quanto suas exibições no SBT e na Rede Bandeirantes. O tema é inédito dentro da pesquisa historiográfica, não permitindo um diálogo com outros autores. A Dissertação de Mestrado Comunicação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", campus Bauru/SP *Marcas da identidade discursiva no jornalismo popularesco: análise do ethos nos televisivos Documento Especial, Aqui Agora e Balanço Geral* de autoria de Carlos Alberto Garcia Biernath possivelmente é o único trabalho de fôlego sobre o assunto, mesmo que dialogue com outros programas e apresente uma análise dentro da perspectiva da filosofia e da comunicação discursiva.

Para compreendermos as representações presentes no *Documento Especial*, optamos por trabalhar a chave de leitura pelos gêneros televisivos. Existe certo consenso dos campos de investigação científica em relação a importância do aspecto social dentro da noção de gênero televisivo. Nesse caso, na sua construção dentro da troca comunicativa. Da mesma forma,

É somente nessa situação social de interação que se podem apreender a constituição e o funcionamento dos gêneros. O que constitui um gênero é a sua ligação com uma situação social de interação, e não as suas propriedades formais [como pensava a linguística aplicada] (RODRIGUES, 2005, p. 164).

De acordo com as novas perspectivas teóricas², a noção de gênero abandona seu caráter estruturalista e assume um paradigma mais funcionalista, passando a ser observado por sua função dentro do ato comunicativo e os protagonistas dessa comunicação. A estrutura linguística, textual, suas normas de sintaxe e semântica. Tal pressuposto supera a visão de gênero apresentada por Todorov, onde um gênero discursivo deve possuir em equilíbrio instâncias linguísticas como ideologias historicamente presentes na sociedade (TODOROV, 1981, p.24). Essa tese vem ao encontro com os estudos de linguagem de Mikhail Bakhtin, onde a dimensão sócio histórica fica em primeiro plano em relação as estruturas linguísticas.

Para além das categorias de enunciado e enunciação e dialogismo e endereçamento que dialogam com a perspectiva de Bakhtin, pensaremos o gênero por outras categorias de análise, também, pertinentes: as condições de produção no contexto sugeridas pela Análise do Discurso;

² As linhas atuais mais importantes têm sido chamadas de “sócio-semiótica” (HASAN, MARTIN, FOWLER, KRESS, FAIRCLOUGH), “sócio-retórica” (SWALES, MILLER, BAZERMAN) e “sócio-discursivas” (BAKHTIN, ADAM, BRONCKART, MAINGUENEAU). Ou seja, a ênfase está no prefixo “sócio”. O objeto muda de produto para processo. A estrutura textual, semântica e sintática do texto vai perdendo força para elementos da troca comunicativa.

a releitura de Genette sobre intertextualidade e a diferenciação de gênero, tipo e modo; o *horizonte de expectativas* de Jauss e as funções da linguagem de Jakobson.

Em *Redefinindo os gêneros jornalísticos* de Lia Seixas, a autora nos explica as bases dessas categorias de análise. Enunciado e enunciação, se baseiam na definição de Dubois,

Qual pode ser então a oposição entre enunciação e enunciado numa tal perspectiva? Pode-se descobrir daí muitos aspectos. Define-se enunciação como o engendramento de um texto por um sujeito falante que se vê submetido às regras da estrutura, ou melhor das estruturas sucessivas. O sujeito é dominado pela estrutura do texto que ele não pode nem mesmo emitir. Dos dois termos da oposição, o enunciado é valorizado; ele é o reflexo do processo de enunciação na sua totalidade. [...] (DUBOIS, 1969, p. 102)

Já o dialogismo é como um princípio constitutivo da linguagem, em cuja cadeia todo discurso está inserido. O discurso tem o caráter de diálogo sem conclusão. O ato de fala que determinaria a identidade de um gênero seria circunscrito em *Horizonte de Expectativa*³ e *Contrato Ficcional de Leitura*. Ou seja, o gênero é produzido ou compreendido por um sistema sociocultural institucionalizado. A ideia de que os enunciados constituem um dialogismo está pautada num conjunto de concepções definidoras dessa perspectiva discursiva. Embora a perspectiva sócio histórica apresente diferentes fundamentos teóricos, tanto Jakobson quanto Todorov e Bakhtin trabalhavam com o ‘ato de comunicação’ para dimensões que transcendiam o linguístico. Jakobson, entretanto, entendia como funções de um sistema mais amplo, enquanto Todorov e Bakhtin situavam, social, histórico e institucionalmente, as dimensões do ato comunicativo. Não se preocupavam com uma hierarquia entre esses elementos, mas no fato do destinatário ter um *endereçamento*, fazer parte de todo e qualquer enunciado. O endereçamento é um traço do processo de interação discursiva.

Na prática social, importa o direcionamento do enunciado, isto é, o campo em que se fala e para o qual se fala, além dos contextos culturais. A dialogia entre ouvinte e falante, então, era compreendida como um processo de interação ‘ativa’, em que produção e compreensão constituiriam uma atividade. “As várias formas típicas de tal direcionamento e as diferentes concepções típicas de destinatários são peculiaridades constitutivas e determinantes dos diferentes gêneros do discurso” (BAKHTIN, 2003, p. 305).

Quando trabalhamos com a chave de leitura de gêneros visando uma relação discursiva com os receptores, não podemos abrir mão da categoria *horizonte de expectativas* – na perspectiva de Hans Robert Jauss, que poderia ser entendido como uma disposição específica do público que o conduz a determinadas posturas e desperta neste a lembrança do já lido. Essas

³ Tal perspectiva se distancia de categoria homônima proposta pelo filósofo e historiador alemão Reinhart Koselleck em sua obra KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado*. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-RJ, 2006

lembranças são acionadas por um sistema de referências, repertórios semânticos de cada receptor no momento de reprodução/apresentação da obra. Esse repertório depende de um processo de compreensão histórica, de um conhecimento prévio sobre outras produções do gênero, como também da oposição entre a linguagem poética e a linguagem prática. Pelas palavras de Jauss:

[...] em primeiro lugar, a partir das normas conhecidas ou da poética imanente ao gênero; em segundo, da relação implícita com obras conhecidas do contexto histórico-literário; e, em terceiro lugar, da oposição entre ficção e realidade, entre função poética e a função prática da linguagem, oposição esta que o leitor que reflete, faz-se sempre presente durante a leitura, como possibilidade de comparação. Esse terceiro fator inclui ainda a possibilidade de o leitor perceber uma nova obra tanto a partir do horizonte mais restrito de sua expectativa, quanto do horizonte mais amplo de sua experiência de vida. [...] (JAUSS, 1994, p. 29)

A noção de horizonte de expectativas, opera relações discursivas orientadas pelos saberes sociais, do qual fazem parte normas, verdades reconhecidas, paradigmas ou noções culturais, tanto falante como ouvinte, autor ou leitor, produtor ou usuário. São esses conhecimentos comuns, social e historicamente determinados, que fundamentam a noção de intertextualidade de Kristeva (1969) e as relações transtextuais sistematizadas por Genette (1982).

Seixas, apresenta as cinco relações transtextuais presentes na obra de Genette, baseadas nos estudos de Kristeva:

Intertextualidade, arquitextualidade, hipertextualidade, paratextualidade e metatextualidade. A intertextualidade, mais estrita para o autor, é uma relação de copresença entre dois ou mais textos, como por exemplo as citações. A paratextualidade é a relação que, no conjunto de uma obra, o texto mantém com paratextos como o título, o subtítulo, prefácio, etc. A metatextualidade é a relação que une um texto a outro texto do qual ele fala sem necessariamente o citar ou nomear. A arquitextualidade se trata de uma relação que não articula senão uma menção paratextual, como a classificação de narrativas e de gêneros. E a hipertextualidade, (...) é toda relação pela qual um texto se une a um texto anterior, no qual ele se enxerta de maneira que não é aquela do comentário (GENETTE, 1982, p. 7-13).

A noção de arquitextualidade é a que melhor influencia para compreender os gêneros. São eles que definem um objeto como clássico de dada tradição, sustentando um gênero como um tipo empírico de análise, pela qual podem ser subdivididos em subgêneros de análises. Quando avaliamos a noção de gênero de maneira mais profunda podemos definir a existência dos gêneros – categorias próprias do campo estético e narrativo literário; os modos - categorias provenientes da linguística ou de uma antropologia da expressão verbal; e os tipos – que seriam as formas ideais, as classes mais vastas e menos específicas, como o tipo épico.

De maneira geral, o conceito de gênero mais aceito é aquele desenvolvido por Bakhtin: aquelas formas de enunciados relativamente estáveis.

O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais ou escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua mas, acima de tudo, por sua construção composicional. Todos esses três elementos – o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional – estão indissolivelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação. Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, os quais denominamos gêneros do discurso. (BAKHTIN, 1981, p. 262-263)

Pautando-se nessas definições, certas enunciações são classificadas como gêneros televisivos⁴. Me amparo nas definições de Luiz Beltrão (1969; 1976) e José Marques de Melo (1985): Gênero Informativo com seus subgêneros *História de interesse humano*, *Notícia*, *Reportagem*, *Informação pela Imagem*, *Entrevista*; o gênero Opinativo e seus subgêneros *Editorial*, *Artigo*, *Resenha*, *Crônica*, *Charge/Caricatura*, *Colaboração do Leitor*, *Comentário* e *Coluna*; gênero Interpretativo e a *Reportagem em profundidade*.

O gênero na televisão seria um meio de estabelecer *contrato de leituras* entre a programação produzida e o destinatário. Mesmo se ele não tem consciência disto, um telespectador adota uma posição de leitura que, em virtude de um acordo implícito, orienta suas expectativas e atitudes (LOCHARD; BOYER apud BENASSI, 2000, p. 8).

Para François Jost a função do gênero seria a de fixar o grau de existência do programa em relação ao telespectador, configurando-se em um ato em dois tempos. O primeiro definiria a promessa do emissor e o segundo com a concordância ou não do público a essa suposta promessa. Trata-se de “uma promessa global sobre esta relação que vai propor um quadro de interpretações global aos atores ou aos acontecimentos representados em palavras, em sons ou em imagens” (JOST, 2004, p. 35).

Informar é uma finalidade indiscutível no campo do telejornalismo, exceto quando assume o nível interpretativo que acarreta em debates na área televisiva. Relatar, não muito diferente de informar é uma finalidade do jornalista e dos gêneros televisivos. Tanto relatar quanto informar pressupõem um conhecimento prévio da realidade por parte do enunciador e do receptor. Este conhecimento se limita pela objetividade dos fatos, acontecimentos ou eventos. A interpretação pressupõe a atividade subjetiva do profissional da televisão e dialoga

⁴ No que diz respeito aos gêneros televisivos, não há qualquer consenso. Emissoras de televisão, críticos e autores acadêmicos propõem tipologias diferentes, usando e cruzando categorias distintas. A diversidade é tanta que é difícil encontrar uma mesma classificação de gêneros repetindo-se de um trabalho a outro. A categorização empregada pelo mercado é bastante criticada pelos analistas, por seu caráter incipiente e aleatório. As tipologias construídas pelos autores acadêmicos, por seu lado, nos oferecem grades abstratas, nem sempre de fácil aplicação. Não obstante a mistura e falta de discriminação, esquemas utilizados pelas instituições midiáticas e/ou consagrados pelo uso comum são retomadas por alguns autores (FRANÇA, 2009, p.232).

diretamente com o gênero Opinitivo. Tais gêneros se baseiam na credibilidade, na autoridade – nesse caso o lugar de fala – do apresentador/comentarista/jornalista.

Todos esses gêneros e outros possíveis de classificação são diferenciados por suas funções. Essas funções giram em torno de relatar ou informar, comentar ou opinar, orientar, divertir e podem variar conforme as concepções interpretativas de tempo e espaço. Há que se ter em conta também que cada época histórica está carregada de modos de ver; há regimes de visualidade próprios, da mesma forma que a imagem foi percebida ao longo da história de maneiras específicas.

Para Charaudeau (2012, p.112), a imagem televisual é *a-contemplativa*, isto é, não permite uma contemplação de forma habitual. Para tanto, é necessário que o objeto observado se fixe ou se desdobre na espessura do tempo e que o sujeito que observa esteja livre para orientar seu olhar. De forma *zapeado*, as imagens televisivas passam numa sequenciação temporal breve que se impõe ao olhar do telespectador. Portanto, a televisão cumpre um papel social e psíquico de reconhecimento de si por meio do mundo representado, que se faz visível. Como instrumento de reforço dessas representações, os produtores e diretores usufruem de diversas técnicas como gráficos, mapas, trilhas sonoras, diferentes tomadas de imagem pela fotografia. Essas técnicas “desrealizam e fazem penetrar o universo oculto dos seres e dos objetos” (CHARAUDEAU, 2012, p. 111).

O gênero apropriado nas edições pesquisadas do *Documento Especial: Televisão Verdade* é conhecido como popularesco ou popular e se enquadra no gênero Interpretativo do Modo Discursivo baseado em um Tipo de Imagem Documental que transita entre o modelo expositivo e participativo. É esse modelo representativo que abordo nos últimos dois capítulos.

Foram analisados os principais programas exibidos, segundo índices de audiência e sua repercussão na recepção popular, num total de 18 edições do programa⁵. Essas foram analisadas segundo Redes Representacionais divididas em duas partes. Na primeira parte foram abordados pelas perspectivas do estatuto do acontecimento e das representações das minorias e das tribos urbanas. Já na segunda parte, as obras foram avaliadas pela perspectiva da estética da violência e dos *Fait Divers*, eventos fantásticos ou fora do contexto das programações padrões.

Por conseguinte, o trabalho se propõe a refletir sobre os processos e construção de memórias. Dessa forma, somos muitas vezes ‘forçados’ a lembrar e, nesse ato, vemos o que foi

⁵ *Os pobres vão à praia; Os pobres voltam a praia; O País da Impunidade; A Classe Política vai ao Paraíso; Vindos do Desconhecido (UFO); Os Picaretas; Estranhos caminhos da fé; Tribos Urbanas; Novas Tribos Urbanas; Orgulho Gay; Muito Feminina; Perdidas na Noite; Delírios da madrugada; Vida de Gordo; Guerra Social; Noites Cariocas; Geração do Caos; Surfe em Alta Tensão.*

selecionado como o ‘mais importante’, como ‘fatos que marcaram a década’. Essa escolha “marca a memória do tempo presente, e as visões retrospectivas delimitam os ‘enquadramentos da memória’ (...)” (HAGEMEYER, 2012, p.55). Em suma, qualquer obra audiovisual analisada sob a perspectiva da História Social nos permite refletir de forma dialética: como as produções midiáticas produzem representações na sociedade e, assim, como as sociedades são combustíveis para o surgimento de novas representações.

Parte I

A relação entre Televisão, Jornalismo e História

1 A TELEVISÃO: PRODUTO CULTURAL DE MASSA, FONTE HISTÓRICA E OBJETO DA MEMÓRIA

“Televisão é um eletrodoméstico, tem a mesma função de um liquidificador, uma geladeira. Quem leva a TV a sério são os intelectuais” (Mario Prata)

Com a propagação do meio televisivo nos anos posteriores à Segunda Guerra Mundial criou-se um novo paradigma cultural. Ocorreu o enfraquecimento da *Galáxia de Gutemberg* – termo criado pelo pesquisador da Escola de Toronto Marshall McLuhan em 1964 - e o surgimento de uma nova Galáxia da Informação, que interligou os telespectadores ao redor do mundo. Castells (1999) afirma que encerrou-se um sistema de comunicação, essencialmente dominado pela mente tipográfica e pelo alfabeto fonético, para dar origem ao veículo de comunicação de massa.

Quando falamos de televisão não podemos desvincular o meio de comunicação do conceito de Indústria Cultural. A Indústria Cultural traz consigo toda a carga ideológica dominante do mundo moderno. No ensaio *O Iluminismo como Mistificação de Massas* (1990, p.159-204), Theodor Adorno e Max Horkheimer afirmam que a lógica capitalista, pautada nos interesses do mercado, e os produtos culturais formam uma só unidade que integra a sociedade.

Programação televisiva, filmes, emissoras de rádio todos constituem um mesmo sistema de informação, manipulação e reprodução de ideologias de mundo. Tal modelo mantém tudo sobre pressão tanto nos momentos de trabalho quanto na hora do lazer. Segundo os autores, as unidades visíveis da indústria cultural mostram aos homens o esquema de sua civilização: a falsa identidade do universal e do particular. Cada produto cultural em particular reproduz os homens como aquilo que já foi produzido pela coletividade dos meios de massa. Os produtos culturais não precisam se esconder como obras de arte e podem assumir seu nome real que é negócio, a serviço da ideologia.

Adorno e Horkheimer, explicam que quanto mais sólidas se tornam as posições da indústria cultural, de forma mais forte esta pode agir sobre as necessidades dos consumidores, produzi-las, guiá-las e discipliná-las, retirando-lhes até o divertimento (VIZEU, 2014, p.17). A televisão, mesmo sendo uma novidade para os autores, já era percebida como a síntese do rádio e do cinema cujas possibilidades ilimitadas prometiam intensificar a tal ponto o empobrecimento dos meios estéticos que as tentativas de mascarar identidades dos produtos culturais poderiam triunfar abertamente, um triunfo do capitalismo investido. Seria a realização do sonho da *Obra de Arte Total*:

O acordo entre a palavra, música e imagem realizasse mais perfeitamente que no Tristão, enquanto os elementos sensíveis são, na maioria dos casos, produzidos pelo

mesmo processo técnico de trabalho e exprimem tanto sua unidade quanto o seu verdadeiro conteúdo (ADORNO; HORKHEIMER, 1990, p.163).

Em um texto posterior, *Televisão, Consciência e Indústria Cultural*, Adorno se aprofunda na análise desse veículo. A televisão teria a tendência de cercar e capturar a consciência do público por todos os lados, preenchendo a lacuna que ainda restava para a existência privada antes do surgimento da indústria cultural. O filósofo alemão enfatizava a importância de pesquisas no campo do conhecimento crítico e social sobre a televisão e seus efeitos sobre a recepção da sociedade. A potencialidade da televisão como objeto de estudo já era evidente em suas análises: “Para que a televisão mantenha a promessa que ainda lhe adere ao nome, é preciso que ela se emancipe de tudo aquilo que contradiz o próprio princípio do prometido, e trai a ideia da sorte grande no bazar de sorte miúda” (ADORNO, 1971, p.354).

Rámon Zallo (1988) agrupa as indústrias culturais em três eixos de análise: o grau de industrialização de seu processo de trabalho criativo; o grau de reprodução e o grau de continuidade da produção-distribuição. Tendo em vista esse posicionamento, Zallo distingue três formas de processos de trabalho:

1. *Edição Descontínua*: indústria editorial, a fotográfica e a cinematográfica;
2. *Edição Contínua*: imprensa diária e periódicos, marcada pelo objeto específico de trabalho eminentemente perecível como os jornais de notícias;
3. *Emissão Contínua*: o rádio e a televisão, marcada pela recepção múltipla.

A televisão, portanto, trabalha com uma emissão em fluxo contínuo. A esfera da circulação da programação televisiva é marcada pela aleatoriedade relacionada aos parceiros de mercado da publicidade. No campo da distribuição da programação televisiva, não cabe outra alternativa senão a prova do erro e do acerto em relação aos processos de formação dos desejos da coletividade. Para Zallo (1988, p.54),

aleatoriedade está numa relação inversa à plena formação de uma organização capitalista de produção e a possibilidade de planificação da audiência, buscando, entre outras coisas, uma relação valorável e confiável com os anunciantes (ZALLO, 1988, p.54).

A televisão ganha importância como um dos principais meios de comunicação da indústria cultural no fim do século XX. Essa indústria cultural é responsável pela formação de identidades sociais e no crescimento econômico dos países.

Vivemos, hoje, em sociedades em que a difusão de formas simbólicas através dos meios eletrônicos se tornou um modo de transmissão cultural comum e, sobre certos aspectos, fundamental. A cultura moderna é, de uma maneira cada vez maior, uma cultura ‘eletronicamente mediada’, em que os modos de transmissão orais e escritos foram suplementados – até certo ponto substituídos – por modos de transmissão baseados nos meios eletrônicos (THOMPSON, 1995, p.297).

Marcondes Filho considera, em 1993, a televisão como o único meio de comunicação, pois liquidou todos os seus adversários entre os meios de comunicação de massa em direção a supremacia. Daí o peso de se utilizar tal meio como fonte de pesquisa. “A TV é absoluta, nada mais existe além dela” (MARCONDES FILHO, 1993, p.37). E Marcondes Filho assumia essa posição porque a TV havia introduzido uma nova forma de ver o mundo, um novo regime de visualidade. Hoje essa supremacia vem sendo constantemente contestada e, até mesmo, superada pela *Internet* e as redes sociais que passaram a ocupar o espaço de formação da Opinião Pública.

A compreensão e debate acerca do conceito de Opinião Pública foi pertinente ao longo da história da sociedade humana. Desde a Idade Antiga esse conceito era levado em consideração, a recepção sobre os discursos, eventos e ações do cotidiano. Uma das primeiras tentativas de constituição de uma opinião pública remete-se à Idade Antiga, quando o filósofo Platão buscou conceber um debate sério referente ao tema da pederastia, para combater o que ele considerava como a representação de um vício execrável. Na cidade-estado de Atenas, o povo se reunia na Ágora para deliberar sobre assuntos de interesse geral, mesmo que de forma patriarcalista, favorecendo a constituição de uma opinião pública. No período romano, no Senado e nos Fóruns Públicos, também houve contribuição para o conceito. Nesses locais, eram decididos os destinos da sociedade, a *vox populli* dava o direito a expressar entre os romanos a sua opinião.

Com o passar dos anos, o crescimento da opinião pública se relaciona com o desenvolvimento das instituições democráticas, principalmente com o papel que os meios de comunicação vão assumindo nessas sociedades. A *Opinião Pública*, como concebemos atualmente, tem sua emergência no fenômeno do Estado liberal, ao permitir que a sociedade se mantenha ativa politicamente desvinculada do Estado. Do ponto de vista do cidadão, os ideais liberais geram possibilidades para o homem de escolher, expressar e disseminar seus valores, morais e políticos (MATTEUCCI, 2000). Com o desenvolvimento das mídias, os espetáculos passam a influenciar na trajetória, na sociedade e na cultura das sociedades contemporâneas. Pierre Bourdieu (1987), possui uma análise mais crítica em relação a esses paradigmas. O sociólogo afirma que, sendo a informação um bem de consumo, ela é consumida de maneira desigual. Portanto, a opinião pública seria uma ilusão, já que a sociedade é manipulada pelos sistemas de comunicação que colocam interesses particulares acima dos interesses da sociedade. O livre fluxo de informação e o avanço das redes globais de comunicação inviabilizaram a existência de uma esfera pública unificada. Sodré (2009, p. 124) afirma que o espaço público é “mais do que um lugar de comunicação”, é um espaço de “expressão e

circulação de forças”. A TV, no espaço público da contemporaneidade, ditou o rumo e o ritmo dos demais meios de comunicação.

Várias indústrias (de cinema, discos e publicidade) dependem da TV para uma parte de suas receitas. As dimensões da audiência televisiva a convertem na indústria rainha, além de estabelecer a notoriedade de outras atividades culturais (comentários de livros, videocliques) e de muitos produtos comerciais (ZALLO, 1993, p.79).

A hegemonia da televisão sobre os demais *media*, tem como consequência que a mesma se apresenta como o principal veículo transmissor de informações sobre o mundo político e social. As generalizações que se espera de um produto de massa, faz com que a programação televisiva sirva de orientação para construir realidades sociais de sua audiência. “O processo de cotidianização da eletrônica via TV mudou radicalmente o sentido das comunicações e das artes” (VIZEU, 2014, p.32).

No Brasil, a televisão ocupa um papel de fundamental importância na formação da identidade nacional. Segundo Mattelart (1989, p.36), “a TV desempenhou um papel de vanguarda enquanto agente unificador da sociedade brasileira”. Esse contexto formativo tem relação direta à produção jornalística, pois diariamente em horários considerados nobres de audiência, milhões de pessoas sentam na frente do televisor para assistirem o mundo passando diante dos seus olhos por um telejornal. Durante as exibições televisivas que é reforçado o coletivo de brasileiros, a tentativa de constituição de uma unidade sócio-política.

A Televisão é o meio audiovisual que permite uma ponte de ligação entre a dimensão do real e o imaginário dos homens. O dia-a-dia desgastante do trabalhador é o real: pagar as contas, levar os filhos no colégio, ir ao mercado entre outras atividades que fazem parte do campo do dever e da responsabilidade. Por isso, ao chegar em casa, o homem precisa parar, descansar, relaxar em seu espaço de lazer.

O elemento vivo das pessoas, seu ‘motor’, aquilo que os faz ter vontade de viver, não está no real, no cotidiano num mundo do trabalho e sim no imaginário. E a televisão é a forma eletrônica, mais desenvolvida de dinamizar esse imaginário. Ela é também a maior produtora de imagens. (MARCONDES FILHO, 1988, p.11)

A palavra televisão vem da junção do prefixo grego que significa “distante” e a forma verbal latino “ver”. Assim, televisão significaria “ver distante” – a televisão possibilita ir distante e expandir a visão da audiência para lugares nunca explorados e desejados. “Tudo que surge na tela torna-se, de alguma forma, informação, seja nos eventos esportivos, sociais e até culturais” (BRASIL, 2012, p. 77).

As emissoras de televisão buscam aumentar o número de seu público diariamente, alterando a programação exibida, muitas vezes chegando ao ponto de dinamizar a estética de seus programas aos níveis mais populares buscando padronizá-los, impondo um “valor

mercadológico”. O que interessa é vender o programa, acima de tudo. E para vender, tens que satisfazer o cliente, o telespectador. Mediante essas constatações, compreende-se como a televisão assume um *status* de fonte para a pesquisa historiográfica, e para tanto, a análise sobre a mesma necessita de um referencial teórico refinado e multiperspectivista.

Segundo Rafael Rosa Hagemeyer (2012, p.43), há uma história do cinema que está preocupada em dissertar sobre as grandes obras do cinema, gêneros cinematográficos, seus diretores, as inovações tecnológicas, “mas também há uma *história social do cinema*, mais preocupada com a produção dos filmes, seu contexto de exibição, a recepção do público e da crítica, seus aspectos ideológicos”. Penso a produção audiovisual como uma dialética entre produção e reprodução social, favorecendo o estudo sobre a forma como os meios de comunicação para a massa eram utilizados como reforçadores de uma dominação social, ou, em contrapartida, como foco de resistência e luta contra a dominação.

Portanto, preocupado com uma relação direta entre o contexto sociopolítico e os meios de produção audiovisual, que neste trabalho viso um enfoque materialista, pois “se atêm às origens e aos efeitos materiais da cultura e aos modos como a cultura se imbrica no processo de dominação ou resistência” (KELLNER, 2001, p.49), o que permite dialogar com o conceito de *materialismo cultural*⁶ de Raymond Williams. Por meio dessa categoria de análise, situam-se os questionamentos do objeto audiovisual em sua esfera de produção, distribuição e recepção. Insere-se o objeto cultural à economia política e suas determinações de produção. Para compreender os efeitos dessa análise materialista da cultura é que proponho um modelo teórico-metodológico, o *Circuito Comunicacional*⁷, realizando um estudo crítico da cultura e da sociedade brasileira após a democratização. Segundo Douglas Kellner, esse modelo de estudo que,

estará sempre aberto, será flexível, não dogmático nem rígido. Reconhecendo que a sociedade e a cultura contemporâneas constituem um terreno de lutas, as teorias críticas enveredam por teorias contestadoras e não têm medo de adotar material oriundos destas, de rejeitar aspectos problemáticos de suas próprias teorias, ou de questionar seus próprios pressupostos ou valores caso se mostrem questionáveis (KELLNER, 2001, p.125)

Nelson Werneck Sodré, na introdução da *História da Imprensa no Brasil*, defende que a história da imprensa no Brasil está ligada a história do próprio desenvolvimento capitalista.

⁶ Raymond Williams definia que o materialismo cultural, estava ligado a uma categoria de análise de todas as formas de significação no âmbito de seus meios e condições reais de produção, dando atenção à necessidade de questionarmos conjuntamente à análise cultural, suas relações sociopolíticas e econômicas. (1981, p.64-65).

⁷ Para mais informações sobre o modelo, consultar a Introdução do Trabalho, assim como a Tese de Doutorado de Alexandre Busko Valim e o artigo *O cinema na perspectiva da História Social: uma reflexão teórico-metodológica* de Lucas B. R. Villela e Guilherme de Almeida Américo.

A imprensa e suas operações, em regras gerais, obedecem os interesses capitalistas, principalmente, quando se avalia pelos aspectos de produção e circulação da programação das mídias. A partir da segunda metade do século XX, a concentração dos televisores passou a ocupar os meios de imprensa em geral diminuindo cada vez mais a presença de jornais e outros meios equivalentes. Durante o crescimento das emissoras de televisão, somente dois periódicos são lançados em destaque, os vespertinos *Última Hora* e *Tribuna da Imprensa*, dirigidos respectivamente por Samuel Wainer e Carlos Lacerda. Já a única revista de circulação nesse calibre foi a *Manchete*, em 1953. Esses conglomerados ficaram acentuados com o desenvolvimento dos *Diários Associados*, uma corporação complexa que reunia emissoras de rádio e televisão, além de publicações impressas como foto revistas e jornais. Esse conglomerado midiático é consequência de um mundo globalizado. Sodré (1983), incorpora um discurso crítico quando expõe que esses conglomerados ampliam-se incorporando revistas, emissoras de rádio e de televisão.

No caso brasileiro, a Rede Globo assume esse papel de corporação midiática, eliminando as concorrências no setor audiovisual e suas extensões culturais. Os autores Roberto Amaral e César Guimarães (GUIMARÃES, AMARAL, 1994, p.63-85) informam que, somente a Rede Globo detém cerca de 80% da audiência nacional, alcançando 99% dos lares que possuem televisores, em uma rede de 3991 dos 4063 municípios brasileiros, o que equivaleria a aproximadamente 50 milhões de televisores ligados durante o Jornal Nacional. Essa amplitude impacto nos investimentos dos setores financeiros, fazendo com que o conglomerado absorva entre 70 e 80% das rendas de publicidade anuais. Além disso, o que mostra o impacto desse conglomerado midiático é a propriedade do Sistema Globosat de Televisão⁸, por assinatura. Além do controle da Fundação Roberto Marinho, que é uma editora e produtora de vídeos. Usando a Rede Globo como referência compreendemos a necessidade de investirmos em uma metodologia pautada pela instrumentalização do conceito de *Materialismo Cultural*. Esses dados correspondem a pesquisas de 1996 e registra outras atividades econômicas para além da mídia como no setor de turismo com duas empresas: o Rio Atlântica Hotel e a Rash Administradora de Hotéis e Turismo. Na construção civil e no mercado imobiliário, o grupo atua com a São Marcos. São dezenas de propriedades, avaliadas em US\$ 410,3 milhões. São fazendas, *shopping centers*, o Rio Atlântica Hotel, em Copacabana, apartamentos, além de

⁸ A Globosat controla também a programação e veiculação de televisão por assinatura (Globosat, Globo Cabo, Net Brasil, Ivens, Net Sat Serviços); empresas na área de publicações (Editora Globo, Globo Cochrane Gráfica, Sigla – Sistema Globo de Gravações Audiovisuais).

escritórios, no Rio, propriedades em Diadema (SP) e no condomínio Dowton, na Barra da Tijuca (RJ). Vale salientar que a escolha por esses dados entre 1994 e 1996 correspondem a anos contemporâneos às edições do *Documento Especial*.

A Globo Comunicações e Participações tem ainda sob sua responsabilidade fazendas (três em Mato Grosso e uma em Goiás), além das atividades na área financeira, como o Banco ABC Roma, Roma D.T.V.M e Seguradora Roma, entre outras. Na área das telecomunicações, o grupo está montando uma parceria com o Bradesco e a AT&T, cujo foco será a telefonia celular (MAGALHÃES, 1997, p.1-4).

A indústria da televisão se aplica aos modelos de produção taylorista: a planificação empresarial da produção, o pagamento global de salários tanto do trabalho técnico como do criativo, a coletivização do trabalho baseada em especializações funcionais e de tarefas, entre outros. Zallo (1988, p.141-143), no seu livro *Economia de la Comunicación y la Cultura*, explica que existem dois modelos de organização do trabalho televisivo: O primeiro é a constituição de equipes com a integração dos trabalhos criativos (roteiro, direção e realização), técnico-criativos (câmeras e decoradores) e técnicos. Sob a responsabilidade da equipe recairiam todas as fases de produção televisiva. Já no segundo modelo, temos a predominância dos critérios de planificação e gestão sobre os de criação. Esse segundo modelo se sobressai sobre o primeiro, pois as emissoras utilizam de critérios de audiência, de mercado, para escolher a programação a vincular.

Os critérios de audiência se sobrepõem aos demais, sem qualquer outra consideração. Há uma transformação da função de realização num status técnico, separando a obra da criação. A fábrica se superpõe ao produto, o ente à criatividade, a produção continua à unidade. (VIZEU, 2014, p.34)

Com isso, a programação televisiva se torna um produto de massas, uma mercadoria. Por seu aspecto mercantil, a televisão é muito mais um meio de entretenimento e informação do que um meio cultural e educativo. Porém, uma mercadoria que apresenta complexidades em quatro variantes: em primeiro lugar pela diversidade de conteúdos genéricos, por temáticas abordadas pelo sistema de emissão; em segunda instância pelas indústrias que o compõem, tais como cinema, edição, informação, música; em terceiro lugar pelas relações mercadológicas entre programação/entretenimento e fontes de renda publicitárias.

A última variante, que nos remete a aproximação com o rádio, é o estatuto de perecimento imediato. Mesmo que de forma residual e decrescente, a programação televisiva mantém um valor apto para sucessivas reestreias para novas faixas de audiência.

Jürgen Habermas, em sua *Mudança Estrutural da Esfera Pública* (1984), chama a atenção para essas relações entre capitalismo e imprensa televisiva. Sua obra preocupa-se com

o surgimento e desintegração do que ele conceitua como *Esfera Pública*. O mundo capitalista, com suas organizações comerciais de comunicação, teria reduzido o potencial crítico da esfera pública de forma substancial. O modelo de esfera pública burguesa contava com uma separação entre setor público e o setor privado. À medida que o setor público se estreita com o setor privado, esse modelo se torna inutilizado. Ou seja, surge uma esfera repolitizada, que não pode ser subsumida, nem sociológica nem juridicamente, sob as categorias do público ou do privado (HABERMAS, 1984, p.208).

A retomada de função da esfera pública baseia-se numa reestruturação pública que tem como personagem relevante a imprensa. Pois, de um lado supera-se a diferença entre a circulação de mercadorias e a circulação do público enquanto dentro do setor privado, apaga-se a delimitação entre a esfera pública e privada. Do outro lado, a esfera pública, à medida que a independência de suas instituições só pode ser assegurada mediante certas garantias, deixa de ser de um modo geral exclusivamente do setor privado. Enquanto antigamente a imprensa só podia intermediar e reforçar o raciocínio das pessoas privadas reunidas em um público, este passa agora, pelo contrário, a ser cunhado primeiro através dos meios de comunicação de massa (HABERMAS, 1984, p.213-221).

1.1 TELEVISÃO COMO FONTE PARA A PESQUISA HISTORIOGRÁFICA

Segundo Marcos Napolitano, o historiador preocupado em estudar a representação do passado na televisão e com a produção de uma memória social por parte dela, necessita abordar a televisão como uma experiência social do tempo histórico, “na medida em que a TV faz coincidir o verdadeiro, o imaginário e o real no ponto indivisível do presente”. (NAPOLITANO, 2010, p.252). A televisão, dessa forma, funciona tanto como um testemunho de um determinado momento histórico quanto, a mesma, interfere na concepção do tempo histórico e nas variadas formas de fixação de uma memória social sobre os eventos passados e presentes. O historiador deve se ater aos elementos de linguagem televisiva que servem para:

a compreensão das estratégias dos diversos gêneros e tipos de televisão, para encenar, registrar, informar, promover e comunicar valores, eventos, processos sociais e históricos. Como a televisão talvez seja a mais poderosa experiência social das últimas décadas (...) ela tem um poder enorme na própria fixação da memória social, selecionando eventos e personagens a serem lembrados ou esquecidos. (NAPOLITANO, 2010, p.279)

Douglas Kellner reforça que as pessoas modelam comportamentos, atitudes e estilos conforme as transmissões televisivas, da mesma forma que os anúncios veiculados em sua programação favorecem a demanda do consumidor; e “mais recentemente, muitos analistas

concluíram que a televisão está desempenhando papel fundamental nas eleições, que estas se transformaram numa batalha de imagens travadas nas telas da televisão” (KELLNER, 2001, p.303). Caso esse como foram os debates dos presidenciais na Rede Manchete em 1989 e a campanha das *Diretas Já!*.

A narrativa televisiva é composta por seis elementos fundamentais: o enredo, os personagens, o espaço, o tempo, o narrador e, claro, as imagens. (CRESQUI, 2009, p.1). Da mesma forma, Aronchi de Souza (2004) classifica a programação televisiva em cinco categorias: *entretenimento, informação, educação, publicidade* e outros. Cada categoria é dividida em diversas programações. Neste trabalho destaco a programação vinculada à categoria da *informação*, os programas jornalísticos e documentários.

A relação da televisão com seus espectadores é extensiva, isto é, elas só percebem os detalhes do enunciado se o realizador do programa tiver essa intenção. A televisão transforma seu tempo de exibição em *valor comercial*, onde para cada minuto existe um investimento, um lucro ou prejuízo que demanda a programação. Tal oscilação deriva pois o espectador pode, a qualquer momento, mudar de canal e a emissora sofrer prejuízos com isso. Essa atitude, segundo Marcondes Filho, pode ajudar a emissora a vender certas mercadorias, “mas vicia o telespectador na prática de economizar emoções, de vive-las muito rapidamente e, logo a seguir, suprimi-la” (MARCONDES FILHO, 1988, p.18).

Para entender a linguagem da televisão é necessário se fixar na magia do espetáculo. A narrativa espetacular não pode nos afligir porque nasce de uma estrutura espetacular que neutraliza qualquer problema. A televisão se aproximava, como meio de comunicação, do rádio muito mais do que ao cinema. Primeiro, porque atuam como meios de comunicação e informação, além de funcionarem como entretenimento. Outro motivo é que a televisão “chega” até os lares das pessoas, ao invés das mesmas terem que ir até eles, e com isso, a TV acaba se tornando íntima, um “membro da família”, cotidiana e com recepção regular e contínua na vida dos seus telespectadores.

Porém, nota-se a relação existente entre a televisão e o cinema de documentário. Essa relação é dada de um ponto de vista, inicialmente, diacrônico e posteriormente, sincrônico. O cinema surgiu primeiro e inspirou a televisão, que muito rapidamente buscou tornar-se independente por meio de uma linguagem própria. Segundo José Francisco Serafim, certas questões nos ajudam a compreender o gênero documentário e sua relação com a televisão.

Um dos elementos mais marcantes do “documentário” exibido na televisão diz respeito a uma formatação pré-estabelecida, com duração frequentemente oscilando entre 26 ou 52 minutos, apresentando também uma estrutura narrativa muitas vezes previsível. A realização fará frequentemente uso de um narrador em voz *over*, que será o fio condutor da narrativa. Este narrador (repórter/jornalista) também pode estar

presente visualmente. Este personagem, em voz *over*, ou *in*, terá por função assegurar ao telespectador que ele não se perderá pelos meandros da narrativa, e que a situação será explicada, muitas vezes de forma didática. É quase de praxe igualmente a presença de um ou mais especialistas sobre a questão abordada, o que de alguma forma legitimaria as imagens e a fala das “pessoas comuns” entrevistadas. Esta narrativa no mais das vezes é acompanhada de outros elementos extradiegéticos, como por exemplo música, sons, grafismos, efeitos especiais (SERAFIM, 2009, p.53).

Por ser um meio de comunicação imediatista, a TV não tem possibilidade de discorrer com propriedade sobre cada matéria exibida, nem de diversificar os seus termos e convidados. O sociólogo alemão Dieter Prokop (PROKOP, 1986) é da opinião que a televisão atende as exigências psíquicas do trabalhador padrão que precisa distender-se, desligar-se quando chega em casa devido ao esforço no trabalho realizado fora de sua residência além dos poucos recursos financeiros que a maioria da população telespectadora recebe com essa atividade laboral. Para Prokop, a televisão é responsável por reduzir os desentendimentos dentro das residências dos trabalhadores, pois distrai os membros conflitantes e os ocupa no seu tempo de lazer. “Para um quadro social tão negativo, carregado de problemas (pressão do trabalho, falta de dinheiro, medo do contato com os outros, incapacidade de organização do lazer, conflitos domésticos, solidão), o aparelho de televisão é o *instituidor da ordem e da paz*” (MARCONDES FILHO, 1988, p.23).

As imagens televisivas são formas bem-sucedidas que o homem criou para superar a rotina angustiante do dia após outro dia. “A imagem são obras humanas concebidas para congelar e cristalizar o presente, eternizar um momento agradável ou importante que está sendo vivido e, assim, negar a degeneração do corpo e da vida” (MARCONDES FILHO, 1988, p.9).

Os meios de comunicação de massa, caso da televisão, têm como finalidade captar os desejos, sonhos e fantasias de seus espectadores e *domesticá-las*. Pois, ao invés de satisfazer as vontades mundanas, recebemos só os vislumbres, os pequenos indícios: a emoção do prazer e não o prazer, a sensação de paz e não a paz.

A domesticação da fantasia, processo desenvolvido especialmente por meios totais de comunicação, se, por um lado, introduz novas ideias e comportamentos, por outro lado, pode limitar, como vimos a potencialidade inovadora e imaginativa dos indivíduos. Veículos de comunicação como a televisão, trabalham e buscam cada vez mais a captação do imaginário como espaço de exploração comercial e ideológica. (MARCONDES FILHO, 1988, p.29-30)

A imagem televisiva apresenta exemplos de vida, de comportamentos, de ambientações que funcionam como modelos de representação social. As matérias televisivas trazem novos momentos, novas realidades que mostram mundos desconhecidos e inovadores para o público.

Jesus Martín-Barbero diz que “a notícia tornou-se mais verdadeira que a própria verdade, a imagem mais real do que a realidade”. Dessa forma, compreendemos que os fatos

sociais, os eventos, são transformados em produtos culturais comerciáveis elaborado para a massa. Os eventos são ajustados, moldados, traduzidos para a linguagem do grande público. Os acontecimentos mais violentos do dia-a-dia recebem uma roupagem fantasiosa, uma espetacularização das barbáries sociais que o espectador não suportaria ver como testemunhas oculares, torna-se apresentável. “O fascinante da TV é isso: a tensão entre momentos de fantasia liberada e o restabelecimento do esquema da ordem” (MARCONDES FILHO, 1988, p.39)

A dor, a miséria, o medo e o terror são elementos representados como complementos dos temas mais leves, como forma de justificar os outros assuntos na pauta. “O negativo na comunicação só tem sentido enquanto espelho invertido: nele olhamos o que não gostaríamos de ter nem de ver, ansiando pela chegada do *lado bom*” (MARCONDES FILHO, 1988, p.57).

A violência é um forte componente dos conteúdos televisivos pois pertence à experiência universal, um esquema que funciona em qualquer parte, sem que haja uma relação muito direta com o mundo deles. A violência é valorizada porque confirma a repressão ao desejo de felicidade e uma austera consciência de culpa. É reconfortante e tranquilizador ao espectador a violência na TV, pois assim, têm-se a noção de que “não é só ele que sofre, mas todos, e todos têm de abrir mão de seus desejos, uma vez que toda cultura não passa de um amontoado de privações” (MARCONDES FILHO, 1988, p.88).

Durante o regime militar no Brasil, a violência, a pornografia e outros temas considerados de desmoralização e impróprios sofreram dura repressão, sendo censurados pelos órgãos responsáveis de comunicação. Com a redemocratização, ao final da década de 1980, a televisão ganhou mais abertura em sua rede de programação e certos assuntos passaram a entrar nas pautas de exibição. De maneira geral, podemos analisar a *censura* por duas perspectivas diversas: a censura interna de cada espectador, a autocensura, em relação a certos temas e assuntos; e a censura externa derivada das tomadas de decisões de grupos governamentais, proprietários de emissoras e meios de comunicação, de autoridade ou superiores hierárquicos. Acaba, assim, assumindo uma roupagem que pode ser política, religiosa, disciplinar, burocrática, econômica, estética entre tantas outras, porém podem ser agrupadas em três grupos de análise: a censura na *esfera pública*, na *esfera semipública* e na *esfera privada*, isto é, no campo particular.

A Censura na Esfera Privada é aquela exercida dentro da vida particular de cada indivíduo e sua família e em suas relações sociais. A Censura Semipública é a das empresas e instituições locais, a exercida nos meios de comunicação por suas entidades administrativas.

A Censura Pública é toda aquela exercida por órgãos de poderes morais e políticos em uma sociedade, como o Estado, a Religião, as Forças Armadas. “Ela se revela na proibição do

uso de palavras obscenas, do nudismo, de cenas de sexualidade, como sendo um atentado à moral e aos bons costumes” (MARCONDES FILHO, 1988, p.95). Esse tipo de censura acaba assumindo o caráter de uma repressão política aplicada pelo Estado, normalmente associada a momentos de exceção.

De forma geral, o que existe de fato na TV é um desvio de energias produtivas, para que não ocorra nenhuma alteração social mais significativa e para acionar o telespectador às compras ou à defesa do *status quo*. Com isso controlam-se os dois lados: o da manutenção do receptor e seu mundo ‘organizado’ e o de sua ativação ilusória. A irritação, a agressividade, a violência e a insatisfação são canalizadas propositalmente para objetos apresentados pela TV, perdendo assim sua periculosidade. É o *isolamento branco* do sujeito com o seu mundo. (MARCONDES FILHO, 1988, p.111-112).

Esses procedimentos de censura indicam aquilo que não pode ser dito, chamado por Michel Foucault (1999) de *Exclusão*, e outros discursos que podem ser pensados, mas não pronunciados, o *Controle do Discurso*. Para o filósofo francês, o processo de *Exclusão* pertence a um procedimento externo, uma forma de interdição onde o sujeito sabe que não pode tratar de certos assuntos em qualquer lugar. Uma espécie de tabu do objeto, certos assuntos não devem ser trazidos à tona. No período de Ditadura Militar, como já citado anteriormente, a sexualidade pertencia aos temas tabus e com a redemocratização perde esse *status* e passa a figurar nas temáticas abordadas pelas mídias. Nos discursos há várias formas de não-dizer, colocando determinada mensagem em um discurso permanecerá sempre a ideia oposta. Por exemplo, dizer que a pessoa está “sem sono” caracteriza que ela está “descansada”. Eni Orlandi (2012) pondera que no não-dizer pode se dar o pressuposto e o subentendido, separando-os por aquilo que deriva da instância da linguagem/discurso (pressuposto) do que se dá em contexto (subentendido).

Pensando no dito e não-dito temos que levar em consideração a questão da incompatibilidade argumentativa. Assim, um argumento pode ser alocado no discurso a partir de uma demonstração de incompatibilidade entre sentenças. Um exemplo, é um dos discursos mais fortes e polêmicos da edição *Guerra Social*, do *Documento Especial*. Nessa fala um policial diz: “*bandido bom é bandido morto e enterrado em pé para não ocupar muito espaço*”. Fica clara na frase a intenção violenta do policial de querer a morte de um bandido independentemente de quais crimes tenha cometido. A argumentação ligada a essa visão de aversão violenta contra o elemento “bandido”, se intensifica pelo discurso retórico de que o “bandido” deve ser enterrado de pé para não ocupar espaço.

O discurso do não-dito pode ser, também, trabalhado pelo silêncio que representa a “respiração da significação, lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido. É o silêncio como horizonte, como iminência de sentido” (ORLANDI,

2012, p. 83). Outros procedimentos citados pelo autor merecem destaque nessa análise como a *Vontade de Verdade*, aquele discurso que busca ser aceito como legítimo, soar crível à audiência e aos efeitos de verdade que pode produzir. Ainda nesse sentido, alguns veículos de comunicação parecem engendrar suas intenções no próprio discurso, mas através do que Ducrot (1972) chama de *o implícito do enunciado*. Este procedimento faz menção à uma estratégia que visa implicar uma determinada intenção não explicitamente no discurso, como exemplo, “dizemos que o tempo está bom para entender que vamos sair; falamos do que vimos fora para saber que vamos sair” (DUCROT, 1972, p. 15). Verificamos, aqui, o não-dito que, mesmo sem voz, demarca sua intenção no discurso.

Porém, Foucault nos apresenta procedimentos internos de censura e de limitações do discurso, aqueles que se autocontrolam. O comentário, por exemplo, é uma dessas formas que se baseia no interdiscurso⁹, a repetição de um discurso por outros como os textos religiosos e jurídicos. Outro fator é o cerceamento interno de acordo com a autoridade do autor, seu lugar de fala. Essa individualidade do autor pode conferir sentidos mais autênticos ao seu discurso. Diz Foucault (1999, p. 29): “O comentário limitava o acaso do discurso pelo jogo de uma identidade que teria a forma de repetição e do mesmo. O princípio do autor limita esse mesmo acaso pelo jogo de uma identidade que tem a forma da individualidade e do eu”.

Fernando Resende defende que a manutenção da censura é exercida de forma peculiar, pois quando um alguém fala, fala sempre através da permissão daqueles que possuem a autoridade sobre o direito à fala. Logo, a fala autorizada acaba se tratando de um exercício de autoridade diante da interdição da liberdade do sujeito perante seu próprio discurso. O que segundo Foucault, “não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa” (FOUCAULT, 1996, p.09).

A promessa do jornalismo é que ele é responsável por um discurso característico da qualidade de ser “público”, que tal enunciado pode ser lido por qualquer receptor. É por tal razão, que existe a censura. Pois, nas condições de um enunciado público que possa ser lido tendencialmente por todos é passível de constrangimentos. Uma vez que a notícia é publicada, se torna pública é impossível de controlar sua recepção. Por isso, a intervenção da censura é

⁹ O interdiscurso consiste em um processo de reconfiguração incessante no qual uma formação discursiva é levada a incorporar elementos pré-construídos, produzidos fora dela, com eles provocando sua redefinição e redirecionamento, suscitando, igualmente, o chamamento de seus próprios elementos para organizar sua repetição, mas também provocando, eventualmente, o apagamento, o esquecimento ou mesmo a denegação de determinados elementos.

feita previamente, para eliminar eventuais incômodos. E, tal censura é decorrente de duas estratégias: o impedimento da publicação da mensagem ou um enquadramento da mensagem para que a mesma coincida o mais próximo da mensagem que lhes convém.

A notícia se torna legítima conforma a legitimidade do jornalista, aquele responsável pela *voz do audiovisual*. Essa força legitimadora depende de dois requisitos básicos:

que um conjunto de conhecimentos esotéricos e suficientemente estáveis relativamente à tarefa profissional seja ministrado por todos os profissionais; (e) que o público aceite os profissionais como sendo os únicos capazes de fornecer os serviços profissionais (SOLOSKY, 1993, p.93).

A legitimidade do profissional é necessária para a afirmação social e para a afirmação do monopólio do mercado profissional.

1.2 O ESTATUTO DA IMAGEM TELEVISIVA

De acordo com Marie-France Chambat-Houillon (2009, p.32), a televisão pode ser avaliada somente sob o ângulo de uma mídia, como um elemento de intermédio, de mediação. Essa noção valoriza uma concepção da televisão como uma fonte para produzir significações sobre o mundo tal qual aquelas já existentes na realidade. “Desde logo, a televisão se compreende como um regime de mediação e não de representação, em que o terceiro simbólico se ausenta, se dissipa”. Com isso, a mídia televisiva consiste em uma relação *a priori* entre realidade e entretenimento.

Porém, tal afirmação reduz a complexidade dos programas televisivos diante de suas qualidades enunciativas. A relação entre realidade e televisão não pode se limitar somente aos gêneros relativos aos referenciais de realidade como os telejornalismos e os tele documentários.

A imagem televisiva é orientada pelo que não é verdadeiro, por uma representação, por uma interpretação da realidade muitas vezes aparentada à falsidade. E o que seria *falso*? Falso é o que não tem conformidade com a verdade, com a realidade. Dessa forma, tanto *verdade* quanto *realidade* são antônimos do termo *falso*. Por outro lado, falso, pela etimologia, sugere uma ideia de engodo, de fraude, que incide na produção de um discurso “mentiroso”. Assim, é necessário compreender nos discursos televisivos a distinção do falso discurso por ignorância ou incompetência daquele falso intencional.

Normalmente, o documentário se opõe à ficção em razão de sua carta de intencionalidade. A ficção sugere a ideia de construção, de fabricação de uma realidade ou de um discurso. Ao contrário, o documentário está associado a noção de verdade, tem por finalidade dar conta de uma realidade supostamente preexistente. O real é o padrão ontológico

deste gênero. Apesar que essa verdade aparente do cinema documentário é relacionado a forma como o mesmo é indexado. Tais questões entre real e ficcional nas produções documentários será abordado no capítulo A Voz no Audiovisual Televisivo.

A imagem de um documentário, mesmo que televisivo, atesta-se como prova de um arquivo. Mas, uma imagem não é um arquivo, mas pode ser utilizada como tal. Logo, o arquivo funcionaria como uma estratégia comunicacional que estabelece a prova da existência de certas imagens. A carga arquivística das imagens funciona como prova quando relacionada em sua exibição de conteúdo.

De fato, por definição, a prova estabelece a verdade de uma coisa ou de um fato. Promovidas a arquivos, as imagens, portanto, entretêm com aquilo que elas representam uma relação assertiva, visto que uma asserção consiste em colocar um enunciado – aqui visual – como verdadeiro. A realidade do acontecimento mostrado pelos arquivos visuais se transforma em verdade do mesmo. Pelo recurso à prova - do arquivo – que constrói a recepção da imagem em torno de sua natureza de indício e não de ícone, a ligação entre realidade e verdade se torna operante na televisão (CHAMBAT-HOUILLO, 2009, p.40)

Entretanto, a afirmação de Chambat-Houillon é reducionista ao ignorar a formação de representações presente nos documentários, além de todo o processo de produção do mesmo que passa por estágios de escolhas de enredo, de enquadramentos, de super ou sub valorizações de elementos narrativos. Mesmo que as imagens documentais apresentem um estatuto de fonte arquivística sobre a realidade, a mesma não passa de um recorte, de uma escolha intencional, de qual parte da realidade os realizadores querem narrar.

Serafim (2009, p.225-226), expõe que essa imagem televisiva pode ter três funções: designação, figuração e visualização:

- a) Designação: mostrar o mundo diretamente como uma realidade perceptiva, presente, convertendo-se em um “objeto mostrado” onde o sujeito pode ter a ilusão perceptiva de que ele também está presente nesse mundo das representações. Essa função põe em cena efeitos de autenticidade;
- b) Figuração: consiste em reconstituir o mundo no que ele “foi”, de forma representável por simulação naquilo que o torne verdadeiro à audiência por analogia com certa experiência e conhecimento desse mundo. Essa função põe em cena efeitos de verossimilhança.
- c) Visualização: consiste em representar, por meio de determinado suporte e de determinado sistema de codificação uma forma de organizar o mundo não visível aos olhos dos espectadores através de recursos técnicos como efeitos de câmeras, imagens virtuais entre outros. Num contrato em que prevalece a ficção, esse efeito contribui para a dramatização.

A imagem televisiva assume o estatuto de uma representação da sociedade na qual está inserida. Portanto, para compreendê-la julgo necessário analisarmos o conceito de *Representação* e suas inter-relações com a sociedade.

1.3 O CONCEITO DE REPRESENTAÇÃO SOCIAL

Faço uma escolha de abordar o conceito de *Representação Social* pela perspectiva da psicologia social e da História Cultural. Em relação aos estudos sobre o conceito no campo da psicologia social, Serge Moscovici, em sua obra *Representações Sociais: investigações em psicologia social* (2010), amplia a questão da representação para uma perspectiva coletiva. As representações coletivas, denominadas pelo autor como *representações sociais*, têm como uma de suas finalidades tornar familiar algo não-familiar, isto é, uma alternativa de classificação, categorização e nomeação de novos acontecimentos e ideias com a quais não tínhamos contato anteriormente possibilitando, assim, a compreensão e manipulação desses a partir de ideias, valores e teorias já preexistentes e internalizadas por nós e amplamente aceitas pela sociedade. Conjuntamente à definição de Moscovici encontra-se a pesquisa no campo de Denise Jodelet. Para a pesquisadora,

(...) ante as coisas, pessoas, eventos ou ideias, não somos equipados apenas com automatismos, igualmente não somos isolados em um vazio social: compartilhamos o mundo com outros, neles nos apoiamos — às vezes convergindo; outras, divergindo — para o compreender, o gerenciar ou o afrontar. Por isso as representações são sociais e são tão importantes na vida cotidiana. (JODELET, 1989, p.1)

As representações sociais devem ser estudadas em articulação entre elementos sociais, mentais e afetivos, em transversalidade entre áreas como a linguagem, a comunicação e a psicologia, levando em consideração a forma como as relações sociais afetam a formação de representações e a própria realidade social sobre a qual elas intervêm. Para Jodelet (1989, p.9), a “representação social está com seu objeto numa relação de “simbolização”, ela toma seu lugar, e de “interpretação”, ela lhe confere significações. Essas significações resultam de uma atividade que faz da representação uma “construção” e uma “expressão” do sujeito”. Nessa perspectiva que Moscovici propõe sua tese sobre a formação de uma representação social.

Moscovici divide a operação de formação de uma representação em dois eixos: a “ancoragem”, que vincula a representação à sociedade, classificando e nomeando algo estranho, não familiar dentro de nossa realidade cognitiva, “rotulá-lo com um nome conhecido”; e a “objetivação”, que compreende as etapas de *construção seletiva*, *esquematização estruturante* e *naturalização*. A partir do momento que classificamos algo desconhecido, somos capazes de

objetivar uma representação do mesmo. “Categorizar alguém ou alguma coisa significa escolher um dos paradigmas estocados em nossa memória e estabelecer uma relação positiva ou negativa com ele” (MOSCOVICI, 2010, p.63). Esse processo de categorização da ancoragem pode ser feito de duas maneiras – generalizando ou particularizando:

Generalizando, nós reduzimos as distâncias. Nós selecionamos uma característica aleatoriamente e a usamos como uma categoria (...). A característica se torna, como se realmente fosse, coextensiva a todos os membros dessa categoria. Quando é positiva, nós registramos nossa aceitação; quando é negativa nossa rejeição. Particularizando, nós mantemos a distância e mantemos o objeto sob análise, como algo divergente do protótipo. Ao mesmo tempo, tentamos descobrir que característica, motivação ou atitude o torna distinto. (MOSCOVICI, 2010, p.65)

Nomear algo é dar uma identidade de forma que seja comunicável e relacionável dentro de nossa cultura, não necessariamente arbitrária, mas que favoreça um consenso nas interpretações. Dar nome a uma pessoa ou coisa, para Moscovici, esse ato resulta em três consequências:

- a) Uma vez nomeada, a pessoa ou coisa pode ser descrita e adquire certas características, tendências etc.;
- b) A pessoa ou coisa, torna-se distinta de outras pessoas ou objetos, através dessas características e tendências;
- c) A pessoa ou coisa torna-se o objeto de uma convenção entre os que adotam e partilham a mesma convenção; (MOSCOVICI, 2010, p.67)

A ancoragem enraíza uma representação e seu objeto em uma rede de significações coerente à sociedade no qual a mesma está sendo apresentada. “Por um trabalho da memória, o pensamento constituinte apoia-se no pensamento constituído para incluir a novidade nos quadros antigos, no já conhecido” (JODELET, 1989, p.18). Por outro lado, a ancoragem também serve à “instrumentalização do saber, conferindo-lhe um valor funcional para interpretação e gestão do ambiente, e então se situa em continuidade com a objetivação”. (JODELET, 1989, p.19)

A objetivação busca tornar uma representação verossímil dentro da realidade. Segundo Moscovici “objetivar é descobrir a qualidade icônica de uma ideia, ou ser impreciso; é reproduzir um conceito em uma imagem. Comparar é já representar, encher o que está naturalmente vazio com substância” (MOSCOVICI, 2010, p.71-72).

Em relação ao eixo da objetivação, a *construção seletiva* consiste em selecionar os aspectos que devem ser ignorados e aqueles que devem ser enfatizados em determinada representação, sendo que ela pode ser feita de modo consciente ou inconsciente; a *esquematização estruturante* seria a materialização dos aspectos selecionados na representação e a *naturalização* consiste em aproximar a representação da realidade, de forma que se torne

uma forma autônoma do objeto representado, conquistando maior verossimilhança. (CARDOSO, 2000, p.9-10; VALIM, 2006, p.197-198; MOSCOVICI, 2010, p.60-78).

A representação social possui três particularidades: a vitalidade, a transversalidade e a complexidade. (JODELET, 1989, p.6) A primeira consiste nas inúmeras possibilidades de se trabalhar o conceito nos mais diversos campos das ciências, para o historiador permite refletir sobre as relações entre o material e o mental na evolução das sociedades. Permite, também, particularizar as formações sociais de certa cultura ou povo, a organização social de uma nação, as questões identitárias, os comportamentos políticos e religiosos, e assim por diante. (JODELET, 1989, p.7). Essa utilização por disciplinas variadas contempla sua particularidade transversal de análise, o que acarreta em termos aptidões teórico-metodológicas em campos diferentes de pesquisa. Para Denise Jodelet, é nessa “transversalidade que reside sem dúvida uma das contribuições mais promissoras desse domínio de estudos”. (JODELET, 1989, p.8). E por fim, sua complexidade é apresentada por sua densidade estrutural, pois uma representação não pode ser simplesmente definida como uma projeção de um objeto. Quando analisamos uma representação social, devemos perceber certos aspectos como suas condições de produção e de circulação; seu processo de formação e o estatuto epistemológico das mesmas (JODELET, 1989, p.10).

As representações sociais podem produzir três tipos de efeito sob o referente: as distorções, as suplementações e os desfalques.

No caso das distorções, todos os atributos do objeto representado estão presentes, porém se encontram acentuados ou minimizados de maneira específica. Assim, são produzidas transformações na avaliação das qualidades de um objeto, de um ato, para reduzir uma dissonância cognitiva (...) Seja por um mecanismo de “redução”: a presença das mesmas características, mas sob forma atenuada, com menor qualidade. Seja por um mecanismo “de inversão”. (...) A suplementação, que consiste em conferir ao objeto representado atributos, conotações que não lhe pertencem, procede de uma agregação de significação devida a bloqueios do sujeito e ao seu imaginário. (...) Finalmente, o desfalque corresponde à supressão de atributos pertencentes ao objeto. Resulta, na maioria dos casos, do efeito repressivo das normas sociais. (JODELET, 1989, p.16-17)

As noções de *representação social* de Moscovici e Jodelet aproximam-se dos teóricos do imaginário social, tal como Bronislaw Baczko, que afirma que os *imaginários sociais* são representações onde uma coletividade designa a sua identidade, instalando modelos que se legitimam na realidade de uma sociedade criando uma representação totalizante que ordena seus elementos de forma a encontrar, “seu lugar, sua identidade e a sua razão de ser”, dessa forma, “o imaginário social é, pois, uma peça efetiva e eficaz do dispositivo de controle da vida colectiva e, em especial, do exercício da autoridade e do poder. Ao mesmo tempo, ele torna-se o lugar e o objecto dos conflitos sociais” (BACZCO, 1985, p. 309-310). Nesse caso, Pierre

Bourdieu afirma que o imaginário social não pode estar sujeitado somente a forças externas, mas, se constitui em uma rede de conflitos que se originam dentro da própria sociedade. (BOURDIEU, 2010)

Dessa forma, o imaginário é constituído por um sistema de símbolos que funcionam como instrumentos reguladores de integração social. Segundo Bourdieu, “eles tornam possível o *consensus* acerca do sentido do mundo social que contribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social” (2010, p.10).

Podemos entender a programação jornalística televisiva como um elemento preponderante na reprodução do imaginário social, servindo como fonte privilegiada “para compreender as emoções, os medos e as esperanças de uma época” (HAGEMEYER, 2012, p.48) Logo, nos permite, por meio de suas relações de experiência, criar “*próteses de memória*”, segundo propõe Hagemeyer, a partir do conceito de Leroi-Gourhan (1964), “como se tivéssemos uma memória do século XX diferente das memórias das gerações que nos precederam, na medida em que boa parte de nossa memória se construiu com imagens tomadas por uma câmera” (HAGEMEYER, 2012, p.54).

Os meios de comunicação são vetores importantes da transmissão da linguagem e portadores de representações e, por conseguinte, incidem sobre os aspectos estruturais e formais do pensamento social, engajando “processos de interação social, influência, consenso e dissenso e polêmica. Enfim, a comunicação concorre para forjar representações que, apoiadas numa energética social, são pertinentes à vida prática e afetiva dos grupos” (JODELET, 1989, p.13).

Roger Chartier, historiador da Nova História Cultural, traz considerações relevantes ao conceito de representação no campo historiográfico. Para ele, as formas como percebemos a realidade não são, de forma alguma, discursos neutros, pelo contrário, pois esses discursos produzem estratégias e práticas sociais, políticas, culturais, que tendem a impor uma autoridade e fortalecer uma hegemonia às custas das outras significações de realidade dos grupos oprimidos ou silenciados. “As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio” (CHARTIER, 2002a, p.17). Chartier, em seu texto de 1994, define representação como três operações:

primeiro, as representações coletivas que incorporam nos indivíduos as divisões do mundo social e estruturam os esquemas de percepção e de apreciação, a partir dos quais os indivíduos classificam, julgam e agem; em seguida, as formas de exibição do ser social ou do poder político, tais como as revelam os signos e desempenhos simbólicos através da imagem, do rito ou daquilo que Weber chamava de “estilização da vida”; finalmente, a ‘presentificação’ em um representante (individual ou coletivo,

concreto ou abstrato) de uma identidade ou de um poder, dotado assim de continuidade e estabilidade. (CHARTIER, 1994, p.8)

Dessa maneira, esse conceito possibilita unificar três dimensões constitutivas da realidade social: as *representações coletivas*, que constituem a matriz das formas de percepção, de classificação e de julgamento; as *formas simbólicas*, por meio dos quais os grupos e os indivíduos percebem suas próprias identidades; por fim, a *delegação* atribuída a um representante da coerência e da permanência da comunidade representada. Adotarei a abordagem da *representação social* da psicologia social de Serge Moscovici sem desconsiderar as reflexões que Chartier expõe após a revisão dos seus textos nos anos 1990.

Numa análise dentro da Teoria da Informação, preocupo-me com a elaboração de uma dada *mensagem*, que seria capaz de promover a alteração de comportamento nos espectadores. Essa *mensagem* pressupõe um grupo ordenado de elementos extraídos de um repertório semântico e reunidos em uma determinada estrutura. Portanto, participam de uma mensagem os conceitos de *ordem*, *repertório* e *estrutura*. (NETTO, 2010, p.122). A aplicação dessa perspectiva, dentro do modelo metodológico proposto, configura-se em elementos discursivos relevantes dispostos nas sequências, a forma como o audiovisual é montado plano a plano. Esses elementos discursivos são selecionados a partir de um imaginário pré-estabelecido em uma sociedade, pautado no *agenciamento* que é dado a certo tema, constituindo o *repertório*¹⁰. E, por fim, esses elementos discursivos são figurados em estruturas intrafílmicas, como a trilha sonora, a iluminação, as cores, os objetos, os personagens, as falas do narrador, entre outros elementos.

¹⁰ Entende-se por repertório uma espécie de vocabulário, de estoque de signos conhecidos e utilizados por um indivíduo. Exemplos: o repertório linguístico ideal de um brasileiro é, em princípio, o conjunto de todas as palavras da língua portuguesa; o repertório real desse indivíduo é o conjunto de palavras e regras que ele efetivamente conhece e utiliza; (...) A primeira consequência extraída dessa descrição de repertório e da distinção entre repertório ideal e real é que, neste caso, uma mensagem será ou não significativa (produzirá ou não mudança de comportamento) conforme o repertório dessa mensagem pertencer ou não ao repertório do receptor.” (NETTO, 2010, p.123)

2 A VOZ NO AUDIOVISUAL TELEVISIVO

As emissoras de televisão vivem um processo de correlação de forças com os variados campos sociais já que, as mesmas, são elementos estruturantes na composição e representação dessas instâncias políticas, econômicas, religiosas, culturais. Tal correlação de forças no jornalismo se instaura, com mais ênfase, no campo do discurso, onde “as noções alteradas de espaço e tempo reconfiguram os papéis e as pertinências tanto dos campos como dos atores sociais que constituem a sociedade e com os quais os produtos midiáticos, invariavelmente, dialogam” (RESENDE, 2003, p.4).

Segundo Rodrigues (1990), toda notícia ou informação no jornalismo deve ser entendida como um *meta-acontecimento discursivo*, isto é, um acontecimento provocado diretamente pela presença do discurso jornalístico. O sufixo “meta”, que significa reflexo sobre si, volta-se para dentro, escancara o fato de que o acontecimento jornalístico ao ser divulgado sempre acaba criando um outro acontecimento na própria tessitura da narrativa. Estamos avaliando acontecimento como aquilo que “irrompe acidentalmente à superfície dos corpos como reflexo inesperado, como efeito sem causa, como puro atributo”. O estatuto do acontecimento e dos fatos serão abordados mais à frente.

Por tal motivo, Charaudeau (2012), afirma que a mecânica da construção de sentido de uma notícia é composta por um duplo processo de *transformação* e *transação*. No primeiro, o autor coloca que há o movimento de “transformar o *mundo a significar* em *mundo significado*. Aqui, informar deve, em síntese identificar, qualificar os fatos, reportar os acontecimentos e fornecer a explicação sobre as causas da emergência desse acontecimento (CHARAUDEAU, 2012, p. 41). Já no processo de *transação*, o sujeito produtor do ato linguístico dará uma significação psicossocial a seu discurso, conferindo a este um determinado objetivo.

A linguagem televisiva trabalha com dois sistemas básicos de comunicação: os *signos* e os *clichês*. O signo atua na mentalidade do espectador e no produto que é visto como um mecanismo de defesa para recalcar as experiências desagradáveis. O signo é um escudo contra emoções fortes. Por meio dos clichês, os espectadores se entregam às emoções. A representação é o campo narrativo dessas experiências. Os modos de representação do real na televisão são objetos a serem analisados pelo historiador das mídias.

A televisão é apresentada como o mecanismo natural de representação do real, uma evidente articulação entre televisão e “realidade”. Mas, esta relação pode nos enganar, porque este par é antes ideológico e deve ser desnaturalizado. A televisão concebida como mídia só tem como objetivo relatar de forma fiel e autêntica o real circunvizinho. O paradigma midiático

valoriza a concepção de televisão como *uma janela aberta para o mundo*, retomando a expressão de André Bazin sobre o cinema. Desde logo, a televisão se compreende como um regime de mediação e não de representação, em que o terceiro simbólico se ausenta, se dissipa.

Porém, essa concepção é avaliada de forma equivocada. A televisão e sua programação buscam essa apreensão do real, mas flertam com a ficção, para além de sua programação de entretenimento, no jornalismo e nos programas de informação. Para compreendermos tal constatação é importante considerar a relação entre o modo de representação documentário e o modo de representação ficção. O documentário se opõe, em teoria, à ficção em razão que a última constrói mundos inventados diretamente do imaginário criativo do produtor. Na etimologia, ficção origina-se da palavra em latim *fingere*, que significa “moldar” – dando a ideia de construção de fabricação de mundos imaginários. Já o documentário, teria a finalidade de dar conta da representação da realidade com a concepção de que este real preexistia às condições de filmagens do filme. O padrão ontológico desse gênero é o real. Conforme os variados tipos de documentário, a distância entre os signos audiovisuais e o real podem ser negociáveis e múltiplos, mas a promessa de que o documentário é o responsável por nos falar de uma maneira ou de outra, do real permanece.

Se a ficção se apresenta como o campo do que não é real enquanto o documentário deveria ser o campo do que é real, esse tal “real” se define pelo momento da tomada de cenas, já que nada é real durante as projeções. Mas pode-se exigir o real, mas não mostrar a verdade. O filme não é uma transparência do real mas, na verdade, um significante, um universo narrativo de formas, cores e sons em movimento. De acordo com Gauthier, ambos as formas de elocução representam e captam o mundo real, a vida na realidade. De maneiras diferentes, mas ainda sob a tutela da “estranha alquimia da criação”: a escolha por meio da montagem do que se filma, a preocupação com o processo de criação narrativa. “Em suma, o que o espectador percebe da vida, mesmo registrada em sua fonte mais íntima, deve passar pelo duplo filtro de uma visão subjetiva e de um dispositivo mais propício ao sonho do que à atenção crítica” (GAUTHIER, 2011, p.22).

Aquilo que difere a ficção do documentário reside na qualidade da relação que se amarra a narrativa audiovisual com seu objeto e não em referência ao seu estatuto como gênero ou imagem, sua natureza. Assim, se o próprio da ficção segundo Dorrit Cohn (1999, p. 7) é “a sua capacidade de criar um universo fechado sobre ele próprio”, capacidade essa intransitiva, parece que o documentário ocupa a ordem transitiva, na medida.

De acordo com Robert Rosenstone (2010, p.110-111), “como a obra de história escrita, o documentário constitui os fatos selecionando os vestígios do passado e envolvendo-os em

uma narrativa. (...) o documentário sempre fez mais do que simplesmente refletir o mundo real (...) se refere a um mundo real do passado e, ao mesmo tempo, é sempre posicionado: ideológico e partidário”. Assim, os documentários mostram-se como representações sociais do mundo em que vivemos, uma determinada visão de mundo familiar ou não para os espectadores.

Podemos definir um documentário abordando-o por quatro ângulos diferentes: o das instituições e organizações que os produzem, o dos profissionais realizadores, dos textos narrativos e visuais e pelo público (NICHOLS, 2005, p.49). Se as instituições produtoras do documentário a indexam socialmente como um documentário, essas produções já se apresentam como documentários independente da audiência e dos críticos especializados. Embora toda a estrutura institucional imponha limites, regras e convenções na produção desses filmes, os realizadores revelam-se uma fonte de criatividade narrativa que chegama a desacatar certas normativas. Os documentaristas representam o mundo real e histórico ao invés de criativamente inventarem mundos alternativos, apesar de realizarem um “tratamento criativo da realidade” segundo palavras de John Grierson.

A lógica que organiza a produção de documentários sustenta um argumento, uma afirmação ou uma alegação sobre a realidade que dá ao texto documentário, a sua narrativa, particularidade. De acordo com Nichols,

Os documentários não são documentos no sentido estrito do termo, eles se baseiam na característica documental de alguns de seus elementos. Como público, esperamos ser capazes tanto de crer no vínculo indexador entre o que vemos e o que ocorreu diante da câmera como de avaliar a transformação poética ou retórica desse vínculo em um comentário ou ponto de vista acerca do mundo em que vivemos. Adivinhamos uma oscilação entre o reconhecimento da realidade histórica e o reconhecimento de uma representação sobre ela. Essa expectativa distingue nosso envolvimento com o documentário de nosso envolvimento com outros gêneros de filme (2005, p.68).

Finalmente, o documentário, tomando como objeto a autenticidade do discurso midiático, vai induzir aos telespectadores uma dúvida, suspeitas sobre a realidade do fato histórico descrito. Este percurso interpretativo da dúvida é realizado, portanto, pelos próprios telespectadores. Esse modelo de filmes estimula a epistefilia, o desejo de saber mais. Transmitem uma lógica informativa, uma retórica persuasiva, uma poética comovente.

O gênero do documentário transforma a imagem em uma fonte de arquivo, a partir da percepção da narrativa num momento e num lugar de forma precisa. Assim, além de convocar a experiência de real, sugere a instalação de mecanismos de identificação com o espaço e tempo para situar o acontecimento. A imagem não se afirma como arquivo, mas presta esse serviço de forma plena.

Assim o arquivo designa um uso comunicacional particular da imagem. Logo, o arquivo não é uma qualidade, mas uma estratégia comunicacional estabelecendo a prova da existência do que mostram as imagens. Utilizar as imagens da lua com

arquivos no meio de outros corrobora, então, sua origem espacial e temporal, e participa do movimento de atestação do fato de que homens andaram verdadeiramente na lua. A carga “arquivística” das imagens lunares é apoiada fortemente no documentário pela estratégia de montagem de outros arquivos entre os quais elas se inserem. (CHAMBAT-HOUILLO, 2009, p.40)

A questão é que a televisão utiliza-se do caráter arquivístico e do estatuto do real das imagens documentais para sua programação e para a aproximação com a audiência. Na televisão, a representação do real de curta duração ou complexidade reporta-se ao campo da notícia, da reportagem investigativa ou crítica. Desta forma, um produto que tenha por base a representação da realidade, e uma duração superior aos poucos minutos da reportagem, ou da denominada grande reportagem, será alocado sob a categoria *documentário*¹¹. Para um historiador preocupado em analisar os aspectos de produção dessas representações deve identificar a formatação do produto, suas instâncias de realização (pelos diretores do canal televisivo ou um produto produzido de forma externa ao canal), o modelo de exibição na grade de programação (independente/isolado da grade ou composto à grade de programas).

O documentarista Alan Rosenthal declara que:

Quero colocar os meus espectadores em contato com a realidade histórica. Quero, usando uma certa capacidade artística, transmitir ideias importantes a pessoas que sabem pouco sobre aquele tema. Quero estimular os espectadores a fazerem perguntas depois de terem visto o filme. Quero contar um bom enredo que fará funcionar tanto a cabeça e a inteligência quanto o coração e a emoção. Quero colocar os espectadores em contato com o passado de uma maneira que os acadêmicos não pode fazer. Quero ajuda-los a manter suas lembranças vivas. E quero relembrar uma história esquecida ou um momento negligenciado da história que me parece importante. Obviamente... não posso dar a eles a realidade, mas posso oferecer uma representação plausível da realidade e dizer certas coisas que podem afetar quem eles são e a maneira como eles encaram o mundo (ROSENTHAL, 2005).

Documentários e telejornais são programas que fazem parte do gênero jornalístico, subtende-se, logo, que sua função diz respeito unicamente ao ato de informar, sem nenhuma interferência nesse processo. Como citado anteriormente, o gênero jornalístico dialoga com o drama em questões de preferência popular. Quando os dois elementos são colocados na mesma

¹¹ Desde 2003, existe uma nova proposta de realização de documentários para a televisão, criada pelos Ministério da Cultura, TV Cultura e a Associação Brasileira das Emissoras Públicas, Educativas e Culturais (ABEPEC). O DOC TV seleciona um grande número de projetos para serem realizados e exibidos em rede pública de televisão durante o ano subsequente ao da premiação. Até 2007 foram realizados 115 filmes, e na edição do DOC TV de 2008, foram premiados 57 projetos, sendo 6 na Bahia. A partir de 2005 houve uma descentralização do projeto, com um alargamento das fronteiras, atingindo cerca de 15 países latino-americanos, que participaram do DOC TV Ibero-América em 2006, com a realização de 15 documentários, que foram exibidos ao longo de 2007 pelas redes de televisão pública dos países envolvidos no projeto. Os filmes do DOC TV conseguem ainda, em decorrência da sua grande qualidade, ser selecionados em festivais de cinema do mundo, como por exemplo, Festival de Biarritz, É Tudo Verdade, Sundance, Locarno, entre outros. Podemos, então, nos indagar se não seria este o caminho a ser seguido para se buscar realizar produtos originais e de qualidade voltados para a televisão. Os realizadores se sentiriam confortáveis em realizar produtos que não sofreriam a ingerência dos canais televisivos, e estaria garantida a exibição dos mesmos em rede nacional. (SERAFIM, José Francisco. *Televisão e Documentário: afinidades e desacertos*. 2009)

programação podem atrair muito mais atenção dos telespectadores. Para tanto, as notícias são espetacularizadas, mostrando ao público um verdadeiro acontecimento social, um show midiático.

Por assumirem esse papel festivo, os enunciados mesmo que marcados por temáticas políticas se descaracterizam. O cenário, o apresentador, as cores e todas as “informações paralelas” neutralizam as notícias (MARCONDES FILHO, 1988, p. 52). Mas, a imagem televisiva não se limita a enunciados apolíticos, ela referencia o mundo exterior pela representação ao mesmo tempo que gera contato ao olhar o telespectador e interpela-lo, telespectador que busca se emocionar. “A televisão é, ao mesmo tempo, “instância exibidora” com relação ao mundo exterior e *instância exibida* com relação ao telespectador, sendo este *instância que olha*” (CHARAUDEAU, 2012, p. 223).

Programas como *Documento Especial* seguem uma forma elocutiva mista, transitando entre o que o teórico do cinema Bill Nichols chama de *documentário expositivo e participativo*. Mantendo um modelo tradicional de produção audiovisual, *Documento Especial*, em grande parte dirige-se ao espectador numa estrutura mais retórica ou argumentativa, com o uso de comentários e narração que propõem uma perspectiva de mundo, uma verdade fragmentada. O comentário, a presença do narrador que traz a marca da autenticidade, “serve para organizar nossa atenção e enfatiza alguns dos muitos significados e interpretações de um fotograma” (NICHOLS, 2005, p.143). Esse modelo, conhecido como Documentário Expositivo, infatiza a impressão de objetividade e argumento acima de qualquer julgamento. Porém, diferente dos moldes tradicionais dessa forma de elocução, *Documento Especial: Televisão Verdade*, as imagens não desempenham papel secundário, mas dialogam e constroem o eixo narrativo coerente para a argumentação e ponto de vista dos realizadores. Tais elementos colaborativos associam-se ao modelo participativo de documentário.

O modelo participativo coloca o cineasta e sua produção dentro da cena. “Podemos ver e ouvir o cineasta agir e reagir imediatamente, na mesma arena histórica em que estão aqueles que representam o tema do filme” (NICHOLS, 2005, p.155). O que apreendemos da informação documentada depende da natureza e da qualidade do encontro entre o jornalista e o tema abordado, e não de generalizações sustentadas por imagens que iluminam uma dada perspectiva.

O cineasta despe o manto do comentário com voz over, afasta-se da meditação poética, desce do lugar onde pousou a mosquinha da parede e torna-se um ator social (quase) como qualquer outro (quase como qualquer outro porque o cineasta guarda para si a câmera e, com ela, um certo nível de poder e controle potenciais sobre os acontecimentos). (NICHOLS, 2005, p.154)

Esse modelo de produção audiovisual se assemelha as programações jornalísticas como o *Documento Especial: Televisão Verdade* pois procuram em sua ética visual enfatizar a verdade de um encontro em vez da verdade absoluta ou não manipulada. Muito dessa verdade pauta-se pelo uso das entrevistas. Nas produções jornalísticas, tal como nos documentários participativos, a entrevista representa uma das formas mais comuns de encontro entre cineastas e seus temas.

Nessas produções, captamos a forma como a equipe jornalística e as pessoas representadas nos programas negociam seu relacionamento, sua interação social, as formas de poder e controle entre entrevistador e entrevistado que dependem dos níveis de revelação e relação que nascem dessa forma específica de encontro. A entrevista permite que o jornalista se dirija formalmente às pessoas entrevistadas e personagens do programa.

As entrevistas são uma forma distinta de encontro social. Elas diferem da conversa corriqueira e do processo mais coercitivo de interrogação, à custa do quadro institucional em que ocorram e dos protocolos ou diretrizes específicos que as estruturam. As entrevistas ocorrem num campo de trabalho antropológico ou sociológico; tomam o nome de ‘*anamnese*’ na medicina e no serviço social; na psicanálise, tomam a forma de sessão terapêutica; em direito, a entrevista torna-se o processo prévio de ‘colher meios de prova’ e, durante julgamentos, o testemunho; na televisão, forma a espinha dorsal dos programas de entrevista; no jornalismo, assume tanto a forma de entrevista como de coletiva de imprensa; e na educação, aparece como diálogo socrático. Michel Foucault argumenta que todas essas formas incluem formas regulamentadas de troca, com uma distribuição desigual de poder entre cliente e profissional da instituição, com raízes na tradição religiosa da confissão. Os cineastas usam a entrevista para juntar relatos diferentes numa única história. A voz do cineasta emerge da tecitura das vozes participantes e do material que trazem para sustentar o que dizem (NICHOLS, 2005, p.160).

Para a teórica Claudine de France este tipo de filme,

[...] tem como alvo principal – assumido ou não – apresentar ao espectador a idéia que o cineasta faz de um processo, mais do que apresentar o próprio processo em sua confusa fluência e seus transbordamentos [...] Resulta então que os filmes de exposição mais convincentes o são em grande parte porque se beneficiam, por sua concisão e aparente simplicidade, das qualidades de construção próprias aos melhores textos. (FRANCE, 1998, p. 336)

Na rotina diária de uma redação de jornal, faz-se necessário agilidade na hora de seleção dos fatos e dos entrevistados que corroboram os mesmos. Não é necessário apenas ter os contatos, mas conseguir a concordância e a disponibilidade daqueles que vão ser entrevistados. Ademais, é necessário mais do que dominar o conteúdo, mas sim desejável que os entrevistados sejam capazes de reduzir suas reflexões em pouquíssimo tempo de tela, o que Pierre Bourdieu (1997) apelidou de *fast thinkers*, ou seja, aqueles profissionais que praticamente têm uma receita pronta sobre o que vão falar e são capazes de, nos seus 15 segundos de exposição, discursar sobre os mais delicados temas e assuntos. É crucial que se observe que, no processo de seleção das personalidades, os produtores têm por hábito escolher sempre os mesmos

especialistas para falar dos mesmos assuntos. Os programas jornalísticos de televisão usam as entrevistas para juntar os diferentes pontos de vista de uma única história, e tal iniciativa não difere na montagem narrativa do *Documento Especial: Televisão Verdade*.

De acordo com Marcondes Filho (1988), o uso de “testemunhos históricos”, tornam a narrativa jornalística mais realista, mais verossímil. Como se tratam de testemunhos oculares e de depoimentos não profissionais, *do povo*, esses relatos ganham poderosa força de veracidade e de influência na tomada de decisão na opinião pública televisiva como observamos nas edições do programa.

Até porque, a entrevista nos programas jornalísticos pode ser utilizada para construir ou reatar uma memória coletiva, por meio dos relatos de experiências de vários personagens e, também, como construção de uma história de vida, de um relato biográfico, através das reflexões de seus personagens entrevistados.

Tal rotina persiste pois, a produção não pretende perder tempo com a dúvida ou a incerteza dos telespectadores, e sim, confirmar aquilo que já é uma hipótese da redação. As edições analisadas nessa Tese têm as entrevistas como um dos elementos fundamentais na construção lógica do discurso representacional. Segundo Marshall McLuhan, a programação televisiva é uma experiência que envolverá todos os seus sentidos. Em confronto com os outros meios de comunicação, a televisão absorve todos os sentidos.

a visão e a audição, que eram trabalhadas separadamente no rádio, no jornal, na literatura, são aqui envolvidas de uma forma plena mais do que no teatro e mais do que no cinema [...], ela extrapola esses outros meios frios, abrangendo muito mais do que a visão e a audição. Ao apropriar-se de todos os outros tipos de programação, ela tenta ser simplesmente „o mundo todo“ (MARCONDES FILHO, 1994, p. 25).

As opções sempre serão pelo consenso, o dissenso não é desejável. Com isso, teríamos um mecanismo semelhante ao da *audiência presumida* (PEREIRA JÚNIOR, 2010), onde o depoimento do entrevistado deve atender ao que é presumido pela redação. A questão da voz, da clareza e do caráter emocional do testemunho são essenciais para adquirir um caráter convincente, de credibilidade, nas entrevistas jornalísticas de caráter documental. “A voz do cineasta emerge da tecedura das vozes participantes e do material que trazem para sustentar o que dizem” (NICHOLS, 2005, p.160).

Acreditamos ou pelos menos nos propomos a acreditar na veracidade dos fatos televisivos seja porque o local de enunciação do acontecimento é legitimado institucionalmente ou porque aquele que detêm a voz do discurso é legitimado, tem a *voz de credibilidade*.

A questão da voz, segundo Jean-Claude Bernardet, é regulada por duas formas de pronúnciação: a *voz da experiência*, pela qual os entrevistados falam de suas vivências, sem

generalizações e sem chegar a argumentos conclusivos e a *voz do saber*, a voz pertencente ao locutor, que fala através de generalizações, não originárias de sua própria experiência, mas baseada em estudos de tipo sociológico. Dessa forma, o locutor “dissolve o indivíduo na estatística e diz dos entrevistados coisas que eles não sabem a seu próprio respeito” (BERNARDET, 2003, p. 17), de modo que a relação entre entrevistador e entrevistado funcione como uma *amostragem* que atesta que a *voz do saber* é baseada no real, na veracidade. E, esta, vem carregada pela presença de imagens, expressões faciais, enquadramentos, trilhas sonoras, singularidade das vozes, dados científicos etc. “Os entrevistados são usados para corroborar a autenticidade da fala do locutor” (BERNARDET, 2003, p.18).

A construção de uma imagem positiva, crível, do orador da notícia ou da informação, pode-se fazer uso de três qualidades para inspirar confiança: a prudência (*Phronesis*), a virtude (*Aretè*) e a benevolência (*Eunoia*). Se os oradores distorcem o que dizem, é devido a todas essas razões de uma vez ou de uma dentre elas. Deve o orador mais parecer honesto, do que o ser de fato. “Por falta de prudência, eles não são razoáveis; ou, sendo razoáveis, eles calam suas opiniões por desonestidade; ou, prudentes e honestos, não são benevolentes; é por isso que podem, mesmo conhecendo o melhor caminho a seguir, não o aconselhar” (MAINGUENEAU, 2008, p. 13).

No campo televisivo, especificamente nas matérias de cunho jornalístico, buscando dar conta do tempo disponível na programação, os jornalistas buscam cativar a audiência por meio de dois instrumentos narrativos: a *fragmentação* e a *personalização*. O primeiro é um mecanismo de produção da notícia onde os fatos são retirados de um contexto maior de origem e tratado como matéria isolada. A *personalização* é um mecanismo para responsabilizar uma pessoa ou uma organização pelo fato ocorrido, quando ele é produto de um conjunto maior da sociedade. “Além de fragmentar e/ou personalizar os fatos, o telejornal altera ainda mais a realidade dos acontecimentos por meio de recursos técnicos e ideológicos (...) *formas de padronização de pensamentos e de redação*” (MARCONDES FILHO, 1988, p.47).

Compreendermos como funcionam esses direcionamentos de leitura por meio dos recursos técnicos televisivos, analisando casos como o ocultamento dos sujeitos da informação, dos informantes, mediante expressões como “*fontes bem-informadas*” ou “*porta-voz oficial*”. Da mesma forma, orienta-se, em geral, o discurso na voz passiva da ação (“foi aprovado”; “foi sancionado”; “ocorreu o assassinato”) em vez de definir o sujeito da ação, o político, o suspeito do crime, o juiz.

Outro mecanismo pertencente a voz da emissora de televisão é a *saturação*, ação maciça dos meios de comunicação para criarem ondas de opinião, histerias públicas e movimentos de massa visando orientar o público para sua posição ideológica sobre o acontecimento.

Estas mesmas orientações dão-se pela pressão externa da lógica comercial. Cada vez que os órgãos de informação mudam sua direção editorial ou incorpora novos parceiros comerciais, por motivos de capitalização, coloca-se em pauta o problema da “independência da informação”. Um movimento em direção a criar uma autocensura redacional a tudo o que não seria suscetível de “atrair o cliente”. A censura e a autocensura ficaram evidentes no caso das edições *A Classe Política vai ao Paraíso* e *O País da Impunidade* – essa censurada antes da exibição pelo SBT sendo veiculada somente 15 anos depois na emissora Canal Brasil.

Com tais intenções, torna-se decisiva a *Política das Emissoras*, de modelar a realidade externa conforme seus interesses particulares. “O trabalho do telejornal acaba sendo o de recolher as notícias na realidade e criar uma nova realidade com as notícias recolhidas. O telejornal só extrai da matéria a parte que lhe interessa” (MARCONDES FILHO, 1988, p.56). Tais percepções de escolhas podem ser avaliadas por edições analisadas nessa Tese como os presentes no Eixo Temático relacionado a violência urbana e social: *Guerra Social*, *Noites Cariocas* e *Geração do Caos*.

Por isso, percebe-se que a função do telejornal não é a de noticiar nem divulgar fatos que interessem à sociedade, mas a de moldá-los, estica-los ou comprimi-los, reproduzindo assim a vida política e social conforme os critérios ideológicos e particulares de jornalistas, proprietários ou patrocinadores. É também a de criar outro mundo, outra história que pouco tem que ver com o mundo real, pois sofre toda uma série de mutilações. O telejornalismo cria, portanto, uma outra natureza, uma *segunda natureza*, que se impõe a milhões de lares no país, como se fosse essa a verdade e não aquela do mundo real. (MARCONDES FILHO, 1988, p.56-57)

Volto a atenção novamente ao campo do discurso e suas propriedades. Resende (2003) afirma que “hoje a mídia, com o seu amparo institucional e através dos seus objetos que produzem falas, constitui-se como uma instância fundamental, porque certamente reguladora e mantenedora de um *status quo* que visa à ordenação dos fatos que tecem nossas relações sociais” (RESENDE, 2003, p.5).

A partir desse aparelhamento das emissoras de televisão e do campo midiático, os discursos jornalísticos ganham força, exprimem a *vontade de verdade*, constituem nossos modos de compreender e ver o mundo, representações que tecem nossa percepção do outro e nossa maneira de lidar com o diferente ou o semelhante. O discurso jornalístico na televisão são representações plenas de embates e posicionamentos ideológicos e culturais.

É nesse sentido que Bourdieu afirma que a televisão “que se pretende um instrumento de registro torna-se um instrumento de criação da realidade” (1997, p.29), já que elimina a

dúvida, o silêncio, o não verbalizável, que, muitas vezes, está muito mais carregado de sentido do que aquilo que é dito.

Para que o espectador possa compreender essa realidade social criada pela televisão é orientado um sistema de *contrato de leitura*. Esse termo funciona como uma chave hermenêutica que permite desenvolver certas expectativas recíprocas dos envolvidos no ato comunicativo das notícias jornalísticas. Considera-se que exista um conjunto de regras e de instruções constituídas pelo campo da emissão para serem seguidas pelo campo da recepção. Logo, tais *contratos de leitura* atuariam como um mediador para persuadir e capturar a atenção dos receptores. “Eles funcionariam (...) no sentido de construir o real, pois ao mesmo tempo em que possibilitam ao sujeito a sua incursão na realidade, determinam de que forma o receptor deve ver este real” (JOST, 2004, p.10). Segundo o campo da linguística, Charaudeau define os *contratos de leitura* como:

o conjunto das condições nas quais se realiza qualquer ato de comunicação (...). Tal permite aos parceiros reconhecerem um ao outro os traços identitários que os definem como sujeito desse acto (identidade), reconhecerem o objectivo do acto que os sobredetermina (finalidade), entenderem-se sobre o que constitui o objeto temático da troca (propósito) e considerarem a relevância das coerções materiais que determinam esse acto (circunstâncias) (CHARAUDEAU, MAINGUENAU, 2004, p.132).

O que estou tentando definir é que não existe um ato de comunicação sem que a ele esteja subjacente um contrato de leitura. Por meio da definição de Charaudeau, percebo que a noção de contrato está condicionando a união entre as empresas midiáticas e seus consumidores com o objetivo de preservar a manutenção dos leitores através do consumo dos meios. Na metodologia proposta, o texto já presume o leitor. No caso desta concepção, pode-se definir “o contrato como uma espécie de acordo graças ao qual emissor e receptor reconhecem que se comunicam e o fazem por razões compartilhadas” (JOST, 2004, p.10).

Já para os sociólogos da comunicação, esses contratos estabelecem um palco entre as *mass media* e seus públicos, particularizando as relações entre emissores e receptores:

a actividade jornalística es una manifestacion socialmente reconocida e compartida. Por conseguinte, esta relación entre el periodista e sus destinatários está establecida por um contrato fiduciário social y historicamente definido. A los periodistas se les atribuye la competencia de recoger los acontecimientos y temas importantes y atribuirles un sentido. Este contrato se basa en unas actitudes epistémicas colectivas que se han ido forjando por la implantación de del uso social de los medios de comunicación como transmisores de la realidad social de importancia publica. Los propios medios son los primeros que llevan a cabo una continua práctica de autolegitimación para reforzar este rol social (RODRIGO ALSINA, 1996, p.31).

As edições do *Documento Especial: Televisão Verdade* se constituem numa fórmula narrativa dos gêneros populares, da ética do sensacionalismo.

2.1 UM HISTÓRICO DO GÊNERO “POPULAR” NAS MÍDIAS

As questões relacionadas aos *contratos de leitura* podem ser melhor compreendidas tendo em mente o conceito de *Interação* desenvolvida pelos pesquisadores de Palo Alto, segundo o qual os protocolos de comunicação são avaliados como impositores de regras de interação e de comportamentos. Estas regras, por sua vez, determinarão práticas sociais existentes entre emissores e receptores.

A manipulação do sistema democrático, a disparidade entre o topo e a base das sociedades, a disseminação dos preconceitos, estereótipos e ideologias dos poderosos não são criações do jornalismo, embora ele eventualmente participe de tudo isso. Como produto social, o jornalismo reproduz a sociedade em que está inserido, suas desigualdades e suas contradições (MEDITSCH, 1998, p.36).

A audiência por meio das estruturas audiovisuais como enquadramentos, entrevistas, apresentadores, cenários, trilha sonora e efeitos sonoros, tem a ilusão de participarem daquela realidade. Mas, essa presença pertence ao mundo do imaginário, só existe na cabeça de cada espectador.

O principal efeito dessa manipulação é que os órgãos de imprensa não refletem a realidade. A maior parte do material que a imprensa oferece ao público tem algum tipo de relação com a realidade. Mas essa relação é indireta. É uma referência indireta à realidade, mas que distorce a realidade (ABRAMO, 2003, p. 23).

A manipulação pela mídia é questionada por Patrick Charaudeau (2012), que afirma que mesmo a mesma existindo e mesmo que se prove não proposital, é a própria mídia que acaba se tornando vítima desse jogo:

Não se pode dizer que os primeiros (as mídias) tenham a vontade de enganar os demais (os cidadãos), nem que estes engulam todas as informações que lhes são dadas sem nenhum espírito crítico. A coisa é bem mais sutil, e diremos, para encurtar, que as mídias manipulam de uma maneira que nem sempre é proposital, ao se automanipularem, e, muitas vezes, são elas próprias vítimas de manipulações de instâncias exteriores. (CHARAUDEAU, 2012, p. 252).

Vera França nos propõe uma análise por meio da chave de leitura dos gêneros televisivos¹² para compreendermos as mídias e sua relação com a audiência e, nesse caso em particular, do gênero “popular”.

Ou seja, o gênero não é o objeto final de estudos, mas uma chave de leitura dos processos comunicativos televisuais. Assim, e como todo instrumento operacional analítico, ele precisa ser avaliado do ponto de vista de sua utilidade, alcance, limites; é preciso que tenhamos claro por que estudar os gêneros – e a quê eles servem (FRANÇA, 2009, p.223).

¹² No século 20, com a linguística e a teoria formalista da literatura, surgiram os fundamentos hoje ainda válidos e discutidos quando se trata da noção de gênero, textual ou discursivo: “funções da linguagem” de Roman Jakobson (1929), “propriedades discursivas” de Tzvetan Todorov (1978), “dialogismo”, “endereço” e “gênero do discurso” de Mikhail Bakhtin (e o seu círculo, 1963), que trabalhou com o “horizonte de expectativas” de Hans Robert Jauss (1972), intertextualidade de Julia Kristeva (1969, semiologia), enunciado e enunciação (Benveniste e Dubois, 1970) e a narratologia de Gérard Genette (1972).

O pioneiro destes representantes do drama “popularesco” na televisão pode ter sido a atração comandada por Jacinto Figueira Júnior, o programa *O Homem do Sapato Branco*. O programa estreou em 1966, e tinha como característica receber prostitutas e marginais ao vivo no palco – muito por conta da falta de vídeo-tape.

O apresentador foi considerado o pioneiro em fazer este tipo de programa, com “sensacionalismo” e apelações, conhecido como “mundo cão”¹³. Essas apelações iam desde discussões de casais, histórias dramáticas de desconhecidos, cirurgias e procedimentos médicos desconhecidos do grande público e casos insólitos como o marido que trocou a esposa por uma mula. Temas esses encontrados em uma série de programas televisivos extintos como *Aqui Agora*, *Linha Direta* e programas atuais (2019) como *A Hora do Faro*, *Domingo Show*, *Programa do Ratinho*, *Balanço Geral*, *Brasil Urgente* entre tantos outros.

Foi o primeiro programa a explorar a realidade social de maneira explícita, sem filtros ou pressão da censura. Apesar que sofreram duras críticas do regime militar e ameaças de cancelamento. Porém, a popularidade do programa alçou o apresentador Jacinto Júnior ao cargo de deputado pelo partido de oposição, o MDB. Esse sucesso gerou problemas pessoais ao apresentador. Em matéria publicada no jornal Notícias Populares de 1967, intitulada “Sapato branco atacado a faca” mostra uma tentativa de assassinato que Jacinto Júnior havia sofrido. O cancelamento veio durante sua exibição na Rede Globo, em 13 de Dezembro de 1968 quando foi retirado do ar pelo AI 5.

O Homem do Sapato Branco trouxe má repercussão dos gêneros popularescos diante da Ditadura Militar. Muitas outras produções que passaram a ser exibidas do mesmo gênero passaram a sofrer perseguição do Estado. Segundo Roxo (2010, p.179), o Ministro da Comunicação Hygino Corsseti chegou a cogitar cassar qualquer concessão estatal de emissoras que exibissem programações do mesmo nível, que abusassem do sensacionalismo e da violência social e política. Jornalistas como Eli Halfoun e Danto Jobim, do *Última Hora*, solicitaram aos governos militares a censura a qualquer manifestação de “televisão-espetáculo”.

Nos anos 1980, outra atração trouxe a essência do popularesco a televisão, o programa *O Povo na TV*. Um programa vinculado ao SBT composto por uma equipe formada de Wilton Franco, Roberto Jefferson, Christina Rocha, Wagner Montes e Sérgio Mallandro. Era um programa sobre polêmicas e reportagens policiais. O apresentador Wilton Franco, narrava um texto sobre a história de um convidado que buscava alguma forma de ajuda: médica, jurídica e financeira. Programa esse que ficou conhecido como “A Porta dos Milagres”.

¹³ De acordo com o colunista Ivan Lessa, a expressão “mundo cão” indica uma exploração do inusitado e passou a ser adotada em nosso linguajar a partir de dois filmes italianos que carregavam este título

O gênero popular pertence ao que chamamos de Jornalismo Popular. Esse modelo de jornalismo surge com os *Penny Press*, o que corresponderia a um “jornalismo de centavos”, uma modalidade de jornalismo que surgiu nos Estados Unidos na década de 1830 para atender a demanda por notícias e assuntos variados da classe trabalhadora e imigrantes das grandes metrópoles. Esse jornalismo vinha como uma forma de libertação da notícia dos interesses de partidos políticos, *Party Press*, característica da Grande Imprensa.

A expressão deriva do menor valor monetário da libra esterlina inglesa e corresponderia a uma imprensa acessível e popular que difundiam notícias curtas e de interesse geral. Jorge Pedro Sousa, na obra *Construindo uma teoria do jornalismo* (p.9), constata que essa imprensa,

tem raízes na primeira geração da imprensa popular que desponta nos Estados Unidos nos anos vinte e trinta do século XIX e na imprensa de negócios que floresce a partir do século XVIII. Essa primeira vaga de jornalismo predominantemente noticioso (*penny press*) vai-se impor ao jornalismo predominantemente opinativo (*party press*) até ao final do século XIX, motivada, entre outros factores, pelo aumento da informação circulante devido à generalização do telégrafo e à melhoria dos transportes e das vias de comunicação. Em Portugal, a fundação do *Diário de Notícias*, no fim de 1864, assinala precisamente essa viragem noticiosa do jornalismo¹⁴.

Imprensa Amarela ou Imprensa Marrom, conforme o contexto histórico. O conceito de *Imprensa Amarela* surge com Joseph Pulitzer, no enfrentamento editorial de dois jornais estadunidenses: o *New York World* e o *Morning Journal*, que abusaram de matérias sensacionalistas, forçadas, para vencerem a concorrência. O *World* publicava aos domingos uma história em quadrinhos colorida conhecida como *Hogan's Alley*, que possuía como personagem principal um menino desdentado, sorridente, de fisionomia caricata vestido com uma camisola de dormir de cor amarela. Era por meio de sua camisola amarela que os diálogos do menino fluíam para o leitor. Esse personagem acabou recebendo o apelido de *Yellow Kid*. A propriedade intelectual do *Yellow Kid* passou, também, para as mãos do *Journal* com desenhistas diferentes. Os dois meios de comunicação utilizavam o personagem como instrumento de divulgação de suas matérias e de seu grupo jornalístico.

¹⁴ Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-construindo-teoria-jornalismo.pdf>

Figura 1 - Personagem *Yellow Kid* que acabou sendo o responsável por inspirar o termo Imprensa Amarela



Fonte: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-construindo-teoria-jornalismo.pdf>.

Pelas reportagens cada vez mais violentas e de caráter popularesco/sensacionalista, os críticos literários e da mídia passaram a utilizar o personagem como um símbolo dos dois jornais e das formas narrativas expostas pelos mesmos. Segundo, Sobrinho (1995), foi o jornalista Ervin Wardman, do *Press*, que se referiu em um artigo à *Imprensa Amarela* de Nova York, dando uma conotação à cor e ao termo, e pegou. Luiz Martins da Silva e Fernando Oliveira Paulino trazem outra história sobre o termo:

De forma mais ampla, a reprodutibilidade técnica que assiste em quantidade e velocidade ao novo paradigma de produção, circulação e consumo de jornais viria a ser designada de *yellow press*, em analogia às ‘páginas amarelas’ dos anúncios comerciais em catálogos e listas, gênese das atuais listas telefônicas, cujo miolo ainda é impresso em papel barato, aliás, chamado de papel-jornal. O barateamento da produção e o próprio barateamento qualitativo dos conteúdos viriam, no entanto, ser fundamentais para o estabelecimento de uma ‘economia política’ capaz de assegurar a grande escala sem a qual não haveria sustentabilidade para um dos princípios mais elevados da democracia que é a liberdade de imprensa, conceito polêmico, pois ao mesmo tempo de dupla interpretação: liberdade de imprimir (*print*) e liberdade de publicar (*press*).¹⁵

¹⁵

Para Sobrinho,

as técnicas que caracterizavam a “imprensa amarela” eram: 1) manchetes escandalosas em corpo tipográfico excessivamente largo, “garrafais”, impressas em preto ou vermelho, espalhando excitação, freqüentemente sobre notícias sem importância, com distorções e falsidade sobre os fatos; 2) o uso abusivo de ilustrações, muitas delas inadequadas ou inventadas; 3) impostura e fraudes de vários tipos, com falsas entrevistas e histórias, títulos enganosos, pseudociência; 4) quadrinhos coloridos e artigos superficiais; 5) campanhas contra os abusos sofridos pelas “pessoas comuns”, tornando o repórter um cruzado a serviço do consumidor. A imprensa amarela teve curta duração (1890-1900), mas deixou pegadas que foram e continuam sendo seguidas, quando se deseja fazer um jornal sensacionalista (1995, p.22)

Exponenciar os acontecimentos e as ações no que eles possam oferecer de dantesco e de grotesco tem sido uma prática constante do jornalismo, por vezes com a adição de erotismo e de outros apelos sensoriais, emotivos e psicológicos. Haveria (RABAÇA e BARBOSA, p.424) duas categorias de sensacionalismo: o positivo e o negativo. O primeiro, referente ao exagero no tratamento jornalístico, por exemplo, com as “manchetes garrafais”; e o segundo, contendo “apelos e emoções destrutivos, geralmente de cunho sadomasoquista”.

Figura 2 - História em Quadrinho com o personagem Yellow Kid de Richard Felton Outcault



Fonte: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-construindo-teoria-jornalismo.pdf>

No Brasil, quando se quer acusar pejorativamente um veículo, o termo utilizado é “imprensa marrom”. A mudança de cores tem diversas versões, possivelmente uma apropriação do termo francês para procedimento não muito confiável, *imprimeur marron* (impressor ilegal), sem licença em gráficas clandestinas. O senso de “marrom” como coisa ilegal, clandestina, aparece no início do século XIX na França. Segundo o “*Dictionnaire des Expressions et*

Locution Roberts”, a origem possível do termo marrom teria sido uma apropriação do adjetivo *cimarron*, que se aplicava na metade do século XVII aos escravos fugidos ou em situação ilegal. Há ainda uma terceira versão segundo a qual a cor marrom seria de forma racista ligada a clandestinidade e ilegalidade, por associação aos escravos que fugiam ou viviam de forma ilegal no país. De acordo com a Enciclopédia Larousse, trata-se de um adjetivo aplicado a pessoas que exercem uma profissão em condição irregular, “*médecin marron*”, “*avocat marron*”. A expressão “imprensa marrom” ainda é amplamente utilizada quando se deseja lançar suspeita sobre a credibilidade de uma publicação.

Outra versão seria que o chefe de reportagem do Diário da Noite Calazans Fernandes, em 1960, teria utilizado esse termo após o suicídio de um cineasta. A tragédia teria sido motivada pela irresponsabilidade das matérias da *Imprensa Amarela*, pois a vítima teria sido chantageada pela revista *Escândalo*. Pelo teor da notícia, Fernandes teria sugerido utilizar a cor marrom ao invés do amarelo, pois a primeira pode ser associada a cor dos excrementos, enquanto o amarelo simboliza uma cor alegre.

Independentemente de suas origens, esse tipo de imprensa se sustenta através de manchetes escandalosas, geralmente impressas em letras garrafais nas cores preta ou vermelha, espalhando uma excitação, muitas vezes sobre notícias sem importância alguma, com distorções e falsidades.

Assim, a realidade observada em textos jornalísticos projeta uma realidade permeada pelo imaginário do jornalista, por interpretações sobre os eventos e suas representações técnicas e por ideologias pessoais ou empresariais. Portanto, destoará o conteúdo dos textos com o objeto que se referem:

o texto jornalístico mantém relações com a realidade, mas constrói jornalisticamente um mundo que o leitor pode confundir como sendo o mundo extra-mental. Na verdade, o jornalismo apresenta aos leitores um tratamento da realidade, mas que pode ser confundido com um retrato do mundo. (SILVA, 2006, p. 15).

Porém, o valor de verdade segundo Charaudeau (2012), coloca esta verdade como algo intrínseco à boa oratória e às técnicas de saber dizer e definir paradigmas do mundo. Assim, as verdades se tornam relativas e construídas. A verdade seria cunhada através de um conjunto de técnicas objetivas utilizadas para relatar algo que seja encarado como uma legítima verdade ligada ao subjetivismo e à convicção do sujeito acerca de determinada temática. Deste modo, as mídias fazem uso do valor de verdade e do efeito de verdade ao sabor de seu destino:

O discurso de informação modula-os segundo as supostas razões pelas quais uma informação é transmitida (por que informar?), segundo os traços psicológicos e sociais daquele que dá a informação (quem informa?) e segundo os meios que o informados aciona para provar sua veracidade (quais são as provas?). (CHARAUDEAU, 2012, p. 50).

Conclui-se que apresentam-se variadas verdades; porém divididos sobre três aspectos, segundo Charaudeau (2012): a verdade dos fatos, que questiona a autenticidade desses fatos; a verdade da origem, que questiona os fundamentos do mundo, do homem e dos valores em geral; e a verdade dos atos, que emerge junto à sua realização. Tais estratégias podem aparecer em diferentes produtos midiáticos, inclusive no *Documento Especial*. A voz da televisão, nesse caso dos programas de teledocumentários:

pode defender uma causa, apreentar um argumento, bem como transmitir um ponto de vista. Os [tele]documentários procuram nos persuadir ou convencer, pela força de seu argumento, ou ponto de vista, e pelo atrativo, ou poder, de sua voz. A voz do [tele]documentário é a maneira especial de expressar um argumento ou uma perspectiva. Assim como a trama, o argumento pode ser apresentado de diferentes maneiras (NICHOLS, 2005, p.73)

Portanto, a televisão assume cada vez mais a identidade da portadora de sentidos, da construtora de representações e réplicas do mundo visível no tempo presente. “A TV se representa como parte integrante de um momento singular, no qual a história ocorre num presente contínuo e graças as suas transmissões um público-mundo começa a ser criado. Um público-mundo que pode ter acesso às imagens do mundo” (BARBOSA, p.329). Ela é responsável por exacerbar o mundo visual, que faz da novidade e do imediatismo seu valor mais expressivo que fornecem hábitos e comportamentos para suas audiências.

3 O JORNALISMO SOCIAL E O ESTATUTO MEMORIALÍSTICO DAS MÍDIAS NO TEMPO PRESENTE

As edições do programa *Documento Especial: Televisao Verdade* ocupam a posição de matérias jornalísticas ligadas a uma perspectiva social, um jornalismo social. Esse modelo de produção jornalística enfatiza temáticas investigativas, problemas sociais, questões políticas entre outras pautas de forma crítica. Por meio dessas reportagens, a memória e a representação de uma sociedade são divulgados.

De acordo com Esther Hamburger: “A TV capta, expressa e constantemente atualiza representações de uma comunidade nacional imaginária” (HAMBURGER, 1999: 441). Essa afirmação dialoga com o que afirma a pesquisadora Elisa da Silva Gomes, ao alegar que as programações televisivas devem ser entendidas como “prática social que produzem efeitos concretos no mundo empírico, fornecem modelos de como agir e estar no mundo” (GOMES, 2011, p.3).

A relação da televisão com as práticas sociais é reforçada pela observação de Andreas Huyssen, que alega que a partir dos anos 1980, em escala mundial, as imagens televisivas foram fundamentais para a ascensão de uma *cultura da memória*. A crescente exploração da memória pelos meios midiáticos colabora na expansão de preocupações relativas à memória na esfera pública:

Quaisquer que tenham sido as causas sociais e políticas do crescimento explosivo da memória nas suas várias subtramas, geografias e setorializações, uma coisa é certa: não podemos discutir memória pessoal, geracional ou pública sem considerar a enorme influência das novas tecnologias de mídia como veículos para todas as formas de memória. (HUYSEN, 2000, P.20-21)

E mais,

Não há nenhuma dúvida de que a longo prazo todas estas memórias serão modeladas em grande medida pelas tecnologias digitais e pelos seus efeitos, mas elas não serão redutíveis a eles. Insistir numa separação radical entre memória “real” e virtual choca-me tanto quanto um quixotismo, quando menos porque qualquer coisa recordada – pela memória vivida ou imaginada – é virtual por sua própria natureza. A memória é sempre transitória, notoriamente não confiável e passível de esquecimento; em suma, ela é humana e social. (Idem, P.37)

Ao selecionar determinados acontecimentos em detrimento de outros, rememorando um evento e relegando ao esquecimento outro, a mídia acaba trabalhando com a memória em suas narrativas. Nesse caso, ao delimitar a visibilidade dos acontecimentos, a mídia acaba por realizar um processo de enquadramento. Esse conceito é discutido a partir de uma metáfora própria das obras artísticas, emoldurando um acontecimento sob a percepção de uma “cena”.

Para o teórico Mouillaud, o enquadramento isolado da experiência cotidiana e separado de seu contexto de produção, permite conservar e transportar no tempo o acontecimento:

Continuamente, a percepção quotidiana enquadra cenas para poder ver, à maneira de uma cena de teatro, que isola certos personagens em uma unidade de espaço e de tempo e que se opera uma certa transformação de suas relações. [...] Continuamente, o que fica fora do campo sai do quadro (MOUILLAUD, 2002, p. 43).

O conceito de memória dentro dos estudos das ciências humanas assume múltiplos significados, tais como: as inter-relações entre o presente e a experiência vividas no passado por grupos sociais; capacidade de conservar ideias já concebidas na sociedade; atualização do passado no eterno presente, processo ativo de registro e transmissão de lembranças e de retenção do esquecimento (DELGADO, 2010; FRANCO, LEVÍN, 2007). Memória individual constitui-se como ponto de vista da memória coletiva (HALBWACHS, 1990), dialética da presença e da ausência na organização do esquecimento (RICOEUR, 2007), construção simbólica e elaboração de sentidos para as narrativas que passaram (BENJAMIN, 1985).

Com o surgimento das mídias, a História perde seu papel de representação e constituição da memória oficial. São esses mesmos meios que forjam as representações sociais de mundo. É o que J.B. Thompson (2009) chama de *Historicidade Mediada*, onde a mídia é o principal lugar de memória e/ou de história das sociedades contemporâneas. O jornalismo assume esse papel de produtor de uma concepção de história, não só porque enquadra memórias da sociedade ou escolhe os fatos que serão lembrados no futuro, mas também porque se constitui ele mesmo em um dos principais registros “objetivos” do seu tempo. Essas mesmas mídias, também permitem a construção da *Mundanidade Mediada*, aquela definida pela compreensão de mundo modelada cada vez mais pela mediação de formas simbólicas. Ao alterar essa percepção de espaço e tempo, o desenvolvimento midiático modificou o sentido de pertencimento e identidade dos grupos sócias, processo esse conhecido como *Socialidade Mediada* (THOMPSON, 1998, p.36-40). De acordo com Guy Gauthier, a regra de ouro das produções documentárias, e as edições do *Documento Especial: Televisão Verdade* cabem nesse referencial, seria: “Não há presente sem memória (...), nem memória sem presente (é preciso que haja testemunhas vivas para instruir o passado). Quanto mais o documentarista acumula em sua própria memória, mais ele se esforça para confrontar momentos do século XX” (2011, p.247)

Ribeiro, afirma que a mídia é concebida como porta-voz oficial dos acontecimentos e da transformação social, lhe conferindo uma certa *Aura*, segundo concepção de Walter Benjamin. Essa aura, o fato, é marcado pela unicidade. O acontecimento único revela-se, então,

como o fator da transformação social, como o motor da história. “A mídia é a testemunha ocular da história” (RIBEIRO, 2003, p.100).

3.1 JORNALISMO E REPRESENTAÇÃO SOCIAL

Michel de Certeau (2008), lembra que o jornalismo é uma escritura desdobrada que a partir de diferentes discursos e técnicas de investigação tem uma missão tripla: convocar o acontecimento, mostrar as competências do jornalista que era o dono das fontes de informação e convencer o espectador. Essa construção da escritura dos jornalistas o colocam, em certos momentos, no mascaramento do enunciador, de forma que se crie a impressão de que o acontecimento se narra sozinho.

Roland Barthes (1984), propõe a *ilusão referencial*, onde se refere a uma série de estratégias que criam a ilusão de que o que é representado pode ser misturado ao próprio real, revestindo o discurso dos privilégios do que aconteceu, dando sustentação e embasamento a esse modelo de verdade. O enunciado jornalístico propõe um jogo dialético onde os personagens desse processo encontram-se em uma disputa onde os mesmos constroem e desconstroem perspectivas e visões de mundo por meio da transmissão do conteúdo.

Em relação à programação jornalística, articula-se memória e mídia, que segundo Marialva Carlos Barbosa (2007), as mesmas realizam verdadeiros “trabalhos de memória classificando o mundo para o público, selecionando e ordenando a realidade social”. Os responsáveis pela produção da informação televisiva realizam escolhas, uma forma de seleção do que deve ou não deve ser veiculado em suas notícias, matérias jornalísticas, ordenando os fatos de forma arbitrária, retendo assuntos de acordo com sua lógica comercial e a suposição de identificação com o público. Somente em seguida é que a narrativa é construída. “Além disso, reconstruindo o passado e dando-lhe aparência de vida, seja através da ficção ou do discurso informativo, a televisão sugere que passado, presente e futuro constituem-se uma linha contínua como nos filmes de narrativas lineares”. (BARBOSA, 2003)

O telejornalismo tende a enfatizar os depoimentos mais imediatos por privilegiar o factual, o fidedigno. Por tal razão, podemos compreender a dificuldade de trabalhar com os relatos de pessoas idosas e suas memórias ou, até mesmo, com os fatos que necessitam de uma retrospectiva temporal muito grande. Nestes depoimentos, as reticências costumam ocupar mais tempo do que as frases curtas, rápidas e que não dariam margem às dúvidas. A pesquisadora da memória Ecléa Bosi, nos adverte sobre esses depoimentos: “Teremos que transpor, às vezes, enorme distância temporal entre o fato narrado e o acontecido, experiência sempre difícil devido

às transformações ocorridas, sobretudo nas mentalidades” (BOSI, 2003, p.61). Sem a afinidade mínima entre depoente e entrevistador, a entrevista não funciona como diálogo, como troca, “teria algo semelhante ao fenômeno da mais-valia, uma apropriação indébita do tempo e do fôlego do outro” (BOSI, 2003, p.61). Nada mais contemporâneo do que a lógica mercantil do tempo presente.

Segundo Meditsch (1998), o jornalismo não revela mal nem revela menos a realidade do que a ciência: ele simplesmente revela diferente. Diferente, também, é a forma de reproduzir o conhecimento pelo jornalismo. Ele não apenas reproduz o conhecimento que ele próprio produz, mas reproduz também o conhecimento produzido por outras instituições.

Desta forma, pode-se afirmar que o conhecimento não se transmite, antes, se *re-produz*. (...) Nosso equipamento cognitivo não registra nem arquiva informações tal qual as recebe, antes as processa, classifica e contextualiza, reconstruindo a informação recebida a partir de esquemas de interpretação e informações prévias sobre o tema, o emissor e a situação comunicativa (MEDITSCH, 1998, p.30).

O enunciado jornalístico não fala a verdade, mas fornecem enunciados verdadeiros que poderão, eventualmente, ser até contraditórios entre si ainda que cada um coerente com seus pressupostos, porque nenhum enunciado é capaz de esgotar a realidade por inteira. O fato de operar no campo lógico da realidade que assegura ao enunciado jornalístico tanto sua força argumentativa quanto sua fragilidade.

É frágil, enquanto método analítico e demonstrativo, uma vez que não pode se descolar de noções pré-teóricas orientam o princípio de realidade de seu público, nele incluídos quando retornam à vida cotidiana vindos de seus campos finitos de significação. Em consequência, o conhecimento do jornalismo será forçosamente menos rigoroso do que o de qualquer ciência forma mas, em compensação, será também menos artificial e esotérico (MEDITSCH, 1998, p.32).

No discurso midiático não há espaço social deformado, parcelado ou mascarado por essas narrativas. Bahia corrobora com tal afirmação:

O espaço social é uma realidade empírica compósita, não homogênea, que depende, para sua significação, do olhar lançado sobre ele pelos diferentes atores sociais, através dos discursos que produzem para tentar torná-lo inteligível. Mortos são mortos, mas para que signifiquem “genocídio”, “purificação étnica”, “solução final”, “vítimas do destino”, é preciso que se insiram em discursos de inteligibilidade do mundo que apontam para sistemas de valores que caracterizam os grupos sociais. Ou seja, para que o acontecimento exista é necessário nomeá-lo. O acontecimento não significa em si. O acontecimento só significa enquanto acontecimento em um discurso. O acontecimento significado nasce num processo evenemencial que, como vimos, se constrói ao término de uma mimese tripla. E daí que nasce o que se convencionou chamar de “a notícia” (BAHIA, 2010, p.131-132).

O conteúdo jornalístico, como toda outra forma de conhecimento, estará sempre condicionado histórica e culturalmente a um contexto, preso ao senso comum da sociedade, e subjetivamente por aqueles que participam desta produção. Nos estudos históricos, o objeto – mesmo textual – só adquire sentido dentro de um contexto, dificultando a sistematização dos

conteúdos abordados e a complexidade da análise das fontes referentes ao objeto de estudo. O conteúdo jornalístico é um produto gerado por um contexto social de produção, um processo historicamente condicionado, e suas relações organizacionais, econômicas e culturais. O método analítico e suas implicações foram abordados em capítulos anteriores e, somente, por tal análise, compreende-se a realidade social do processo (MOTTA, 1995).

A reportagem jornalística aborda fenômenos sociais ou políticos buscando dar uma explicação coerente e verossímil ao mesmo. O fenômeno social trata de fatos que se produzem no espaço público, isto é, que pertença ao interesse geral da sociedade. Para manter essa concepção, as reportagens devem adotar um ponto de vista distanciado e universal, pautando-se no princípio de objetivação, e, além disso, propor ao mesmo tempo um questionamento sobre o fenômeno social tratado, pautando-se pelo princípio de inteligibilidade. É por isso que recorre a diversos tipos de roteirizações, utilizando os recursos designativos, figurativos e visualizantes da imagem, para, por um lado, satisfazer às condições de credibilidade e, por outro, satisfazer às condições de sedução.

Nos estudos sobre jornalismo e a indústria de massa e as formas como elas forjam imagens da realidade social, destacam-se os estudos do *Agenda Setting* e do *Newsmaking*. Conceitos esses muito relacionados e de complexa definição. A hipótese do *agendamento* (*Agenda Setting*), isto é, que as pessoas agendam seus assuntos e suas conversas em função dos que os *media* veiculam – vide hoje no mundo virtual da internet os assuntos correndo em velocidades absurdas como os *Trending Topics* do Twitter.

Ou seja, os *media*, pela disposição e incidência de suas notícias, vêm determinar os temas sobre os quais o público falará ou discutirá. Essa hipótese focaliza especialmente as notícias políticas em contraste com o amplo espectro de conteúdo dos *media* em geral (VIZEU, 2014, p.77).

Maxwell E. McCombs e Donald Shaw ampliaram o conceito de *Agenda-Setting*, afirmando que as notícias não nos dizem sobre o que pensar e, sim, nos dizem como pensar. “Tanto a seleção de objetos que despertam a atenção como a seleção de enquadramentos para pensar esses objetos são os poderosos papéis do *agenda-setting* (VIZEU, 2014, p.77).

O segundo conceito vem responder as perguntas: “Qual imagem do mundo passam os noticiários radiotelevisivos? Como essa imagem se correlaciona com as exigências cotidianas da produção de notícias nas organizações radiotelevisivas?” (WOLF, 2012, p. 193). A teoria do *Newsmaking* pressupõe que toda a produção de notícias depende de um sistema industrial de produção que assim as determina. Essa organização industrial da rotina de trabalho do jornalista é que determina a organização da superabundância de fatos da rotina do cotidiano em notícias a serem dadas, em conhecimento jornalístico. Essa produção da notícia depende de uma seleção

de fatos a serem noticiados – *Noticiabilidade*¹⁶, organizar a abordagem dos assuntos, organizar temporal e espacialmente o trabalho da notícia.

Pode também dizer-se que a noticiabilidade corresponde ao conjunto de critérios, operações e instrumentos com os quais os órgãos de informação enfrentam a tarefa de escolher, cotidianamente, de um entre um número imprevisível e indefinido de fatos, uma quantidade finita e tendencialmente estável de notícias (WOLF, 1994, p.170).

Dessa forma, os acontecimentos ganham um *valor notícia*, valores que definem quais acontecimentos são suficientemente relevantes para se tornarem notícia. As diferentes relações e combinações ao longo de todo o processo de produção que se dão pelos diversos *valores/notícia* que determinam a seleção de um acontecimento. Esses valores são dinâmicos, mudam conforme o tempo histórico. Embora mostrem uma forte homogeneidade no interior da cultura profissional, não permanecem sempre os mesmos e alteram-se conforme as mudanças no campo jornalístico e na esfera informativa. Para Wolf (1994, p.179-180), os *valores/notícias* derivam de pressupostos implícitos ou de considerações relativas:

- a) às características substantivas das notícias, ao seu conteúdo (diz respeito ao acontecimento a transformar em notícia);
- b) à disponibilidade do material e aos critérios relativos ao produto informativo (diz respeito ao conjunto dos processos de produção e realização);

¹⁶ Tipologia dos Valores-Notícia de Galtung e Ruge (1965).

De acordo com o impacto: Amplitude: quanto maior o número de pessoas envolvidas maior a probabilidade de o acontecimento ser noticiado. Mas há que contar com o fator da proximidade ou o princípio do *morto-quilômetro*; Frequência: quanto menor for a duração da ocorrência maior a probabilidade terá de ser relatada em notícia. Os acontecimentos rotineiros podem ser noticiados se tiverem interesse para muita gente como os jogos de futebol do fim-de-semana e as reuniões parlamentares, por exemplo; Negatividade: as más notícias vendem mais do que boas notícias. Além disso, são mais fáceis de noticiar do que boas notícias. Entre as más notícias há uma certa hierarquia na preferência do leitor, telespectador, ouvinte ou internauta; Caráter inesperado: Um evento totalmente inesperado terá mais impacto do que um evento agendado e previsto; Clareza: eventos cujas implicações sejam claras vendem mais jornais do que aquelas que estão abertas a mais do que uma interpretação, ou cujo entendimento exija conhecimentos acerca dos antecedentes ou contexto desse mesmo evento.

De acordo com a empatia com a audiência: Personalização: as ocorrências que possam ser retratadas como ações de indivíduos atraem um maior interesse humano pela história relatada pelo jornalista; Significado: este critério está relacionado com a proximidade geográfica e cultural que a ocorrência possa ou não ter para o leitor; Referência a países de elite: notícias relacionadas com países mais poderosos têm maior destaque do que notícias relativas a países de menor expressão política e económica; Referência a pessoas que integram a elite: histórias acerca de pessoas ricas, poderosas, influentes e famosas recebem uma maior cobertura noticiosa.

De acordo com o pragmatismo da cobertura mediática: Consonância: segundo este critério os jornalistas têm esquemas mentais em que preveem que determinado acontecimento pode vir a ocorrer. Esta previsão tem a ver com a experiência e rotina do jornalista que escolhe o que é noticiável em consonância com aquilo que tinha antevisto. Assim se uma ocorrência corresponder às expectativas do jornalista terá maiores probabilidades de ser publicada; Continuidade: uma vez publicada, a notícia ganha uma certa inércia. Como a história já foi tornada pública existe uma maior clareza acerca da mesma. Isto cria um acompanhamento da notícia até que outras notícias mais importantes em agenda obriguem a deixar cair o assunto; Composição: o arranjo das notícias por rubricas, seções ou cadernos deve ser equilibrado. Se um acontecimento internacional for importante terá de competir com o valor de outros acontecimentos internacionais para ocupar um determinado espaço na seção dedicada a este tipo de notícias. Assim a importância de uma história não depende apenas do seu valor-notícia mas também do seu valor face a outras histórias.

- c) ao público (a imagem que os jornalistas têm acerca dos destinatários);
- d) à concorrência (diz respeito às relações entre os *mass media* existentes no mercado informativo).

Com isso julgam, os valores-notícia, isto é, o senso comum das redações onde qualquer jornalista sabe dizer o que é notícia e o que não é de acordo com o senso comum. "Os jornalistas têm *óculos* especiais a partir dos quais veem certas coisas e não outras; e veem de certa maneira as coisas que veem" (BOURDIEU, 1996, p.25).

Conforme Felipe Pena (2005, p.128):

Embora o jornalista seja participante ativo na construção da realidade, não há uma autonomia incondicional em sua prática profissional, mas sim a submissão a um planejamento produtivo. As normas ocupacionais teriam maior importância do que as preferências pessoais na seleção das notícias (2005, p.128).

O teórico Genro Filho, apoia-se nas categorias hegelianas de *universal*, *particular* e *singular* para definir o modo de conhecimento produzido socialmente pelo jornalismo¹⁷:

o critério jornalístico de uma informação está indissolúvelmente ligado à reprodução de um evento pelo Ângulo de sua singularidade. Mas o conteúdo da informação vai estar associado (contraditoriamente) à particularidade e universalidade que nele se propõem ou melhor, que são delineados ou insinuados pela subjetividade do jornalista. O singular, então, é a forma do Jornalismo, a estrutura interna através da qual se cristaliza a significação trazida pelo particular e o universal que foram superados. O particular e o universal são *negados* em sua preponderância ou autonomia e mantidos como o horizonte do conteúdo (GENRO FILHO, 1987, p.163).

A questão é que o discurso jornalístico como modo de conhecimento apresenta alguns problemas na análise do historiador. Um desses problemas é a falta de transparência destes condicionantes, isto é, a notícia é apresentada a sua audiência como fazendo como sendo a verdade sobre a realidade. E mesmo que o público perceba que se trate de uma interpretação sobre a realidade, dificilmente conseguirão os dados necessários para compreenderem os motivos das escolhas da construção dessa representação e muito menos ao que foi deixado de lado no processo de seleção.

¹⁷ Alfredo Vizeu (p.70-71) faz uma análise do modelo exposto por Genro Filho: "Tomemos um exemplo do próprio autor (Genro, 1977, p.163) para tentar deixar mais clara essa relação: uma greve na região do ABC, em São Paulo. Ao ser transformada em notícia, num primeiro plano e explicitamente, serão considerados os fatos mais específicos e determinados do movimento, aspectos singulares, tais como quem está exatamente em greve, quais são as suas reivindicações, são algumas perguntas que terão que ser respondidas. Mas a notícia da greve terá que ser elaborada como pertinente a um contexto político particular, que vai levar em conta a identidade do significado com outras greves ou fenômenos sociais relevantes. É um acontecimento que tem que estar situado numa ou mais *classes* de eventos, segundo uma análise conjuntural que pode ser consciente ou não. A universalidade desse fato político, em que pese não seja explicitada, estará presente enquanto conteúdo. Assim, o critério jornalístico de uma informação está indissolúvelmente ligado à reprodução de um fato do ponto de vista da sua singularidade".

Em uma pesquisa realizada em 1997 pela revista *Imprensa*¹⁸, época do auge da programação televisiva do *Documento Especial: Televisão Verdade*, mostra como vinha aumentando a confiança e credibilidade na imprensa e nos jornalistas. Nesses termos, a imprensa está na frente do Congresso Nacional, das forças policiais, da Justiça e da Igreja Católica. Só perderia dos Correios. Obviamente, que esses dados hoje teriam resultados diferentes.

A confiabilidade presente na pesquisa indica um aumento substancial do jornalista em relação às principais profissões, na frente de padres, advogados, economistas e políticos. O jornalista só perde em confiança para os professores e médicos. Professores, esses, que perderam cada vez mais a credibilidade no atual governo.

Outro desses aspectos seria a velocidade da produção de conhecimento pelas mídias. Problema esse, vivido atualmente pelos conhecimentos divulgados de forma rasa e superficial pelos *Digital Influencer* dos serviços de vídeos como o Youtube. A velocidade não é uma característica exclusiva do jornalismo, mas sim da civilização em que vivemos que por funcionar assim necessita de informações produzidas rapidamente. No entanto, ao mesmo tempo que essa velocidade representa limites ao conhecimento, também mostra-se uma vantagem na rapidez da informação em relação a outros meios de divulgação. E, por fim, outro problema que já foi diagnosticado anteriormente é o processo de espetacularização que procura aliciar a audiência a se atentar aquela narrativa por meio da dramatização e de efeitos visuais e técnicos.

Não podemos isolar o efeito da programação televisiva e jornalística sobre a cognição dos indivíduos. Quando deixam de ter contato com a produção imagética da TV, a audiência encontra inúmeros pontos de contato com a realidade e aquilo que foi representado sobre a realidade, com isso amadurecem seus critérios de discernimento. Para Pierre Bourdieu:

Desvelar as coerções ocultas que pesam sobre os jornalistas e que eles fazem pesar, por sua vez, sobre todos os produtores culturais não é – precisa dizer? – denunciar os responsáveis, apontar o dedo aos culpados. É tentar oferecer a uns e outros uma possibilidade de se libertar, pela tomada de consciência, do império destes mecanismos (1997, p.13).

O jornalista de uma grande corporação de comunicação, na maioria dos casos, deve abdicar de sua consciência de classe e de suas ideologias pois se apresenta diante do proprietário da empresa como um prestador de serviço assalariado. Essa visão pessimista da função do jornalista exposta por Abramo (1997), exemplifica a crítica feita por Bourdieu. Na sua atividade diária, o jornalista incorpora em seus discursos e narrativas representações, opiniões e atitudes

¹⁸ Matéria *Os Jornalistas* da Revista *Imprensa*, 1997, p.19-20

conforme a agenda editorial de sua empresa. Diante disso, Abramo (1997, p.284) propõe uma conduta ideal em termos de *tendência histórica a ser conquistada*, isto é, assumir sua posição de classe diante de seu público leitor e o compromisso de contribuir para intensificar a comunicação social de forma crítica.

[...] é desejável, para um jornalista, para um órgão de comunicação, uma postura de neutralidade, imparcialidade ou isenção, no lugar de seu contrário, isto é, a tomada de posição? Na medida em que o jornalismo tem de tratar do mundo real, “natural” ou “histórico”, e que esse mundo real é repleto de contradições reais, de conflitos, de antagonismos e de lutas, o que significa realmente ser neutro, imparcial ou isento? “Neutro” a favor de quem, num conflito de classes? “Imparcial” contra quem, distante de uma greve, da votação de uma Constituição? “Isento” para que lado, num desastre atômico ou num escândalo administrativo? (ABRAMO, 1997, p. 38).

Fausto Neto (1991, p.25-26), em *Mortes em Derrapagem*, reafirma essa postura crítica que os jornalistas devem assumir. O jornalista não pode ser um reprodutor de fatos, sua atividade não deve ser reduzida a somente suporte técnico, mas assumir um posicionamento crítico e social. Na elaboração do seu texto, ele vai usar procedimentos de seleção e combinação de fatos que se transformarão em mensagens pertencentes ao discurso social. Esse é o posicionamento assumido pela equipe de produção do *Documento Especial: Televisão Verdade* dirigidos por Nelson Hoineff. Hoineff e sua equipe produziram um conteúdo posicionado, crítico em relação as mensagens que transmitiam sobre a realidade brasileira.

A partir da década de 1960, emerge uma teoria da comunicação que, diferentemente das anteriores, leva em consideração a construção discursiva da notícia e dos processos noticiosos. Tal abordagem direciona o estudo para as formas como um evento se transforma em um acontecimento, por meio da prática jornalística. Podemos pensar o processo discursivo como uma sequência de três pontos cruciais, de acordo com Charaudeau (2012): a mecânica de construção dos sentidos; a natureza do saber que é transmitido; e o efeito de verdade, que poderá assim ser interpretado pelo receptor.

A construção das notícias no *Documento Especial* segue essa lógica de um discurso de criticidade, de um jornalismo que apesar de se pautar pela audiência, pela publicidade, percebe importância do meio para a transformação social. Para compreendermos as notícias e podermos realizar a crítica e a tomada de consciência social, devemos ter como chave de compreensão como funcionam os modos de produção das notícias.

O jornalismo do século XX e XXI, assumiu um novo paradigma marcado por novos valores como a construção da notícia, a procura da verdade, a independência editorial e a noção de serviço de utilidade ao público. E mesmo apresentando uma série de problemas no cumprimento dessas atribuições, é difícil considerar a vida em sociedade numa democracia sem a atuação efetiva das mídias.

3.2 A CONSTRUÇÃO DA NOTÍCIA

O estudo do discurso, que se interessa pela utilização concreta das linguagens, demonstrou que todo o enunciado que se refere à realidade, ao refleti-la de certa maneira, também necessariamente a refrata de certa maneira (BAKHTIN, 1929)

A construção da notícia jornalística passou por diversas fases e perspectivas teóricas. Em meados do século XIX, inspirada pelo Positivismo do filósofo Auguste Comte, surge a *Teoria do Espelho*. Teoria que defende que a notícia jornalística pode refletir a realidade tal como ela é. Defendendo a ideia de objetividade no jornalismo, tese essa reforçada pelos procedimentos narrativos e profissionais criados na década de 1920 que buscavam trazer um rigor científico ao trabalho jornalístico, evitando a subjetividade.

Essa teoria coloca a figura do jornalista como um comunicador desinteressado, que narra a verdade “do a quem doer”, cuja missão é emitir uma narrativa equilibrada. Acredita-se que seu dever é informar e buscar a verdade acima de qualquer coisa ou interesse. Infelizmente, pelo senso comum, é uma concepção dominante em grande parte da audiência jornalística no ocidente, vide os dados de credibilidade expostos anteriormente no trabalho.

Segundo a *Teoria do Espelho*, as notícias são como são porque a realidade assim as determina. A imprensa, assim funcionaria como um espelho da realidade, apresentando um reflexo do cotidiano de forma informativa, separando a opinião da informação. Em 1922, o jornalista e sociólogo estadunidense Robert Park vai conceituar as notícias como aquela responsável pela construção da coesão social. As notícias não somente permitem o conhecimento sobre os fatos que rodeiam uma sociedade, mas permite a esses tomarem atitudes e construir identidades comuns. “A função da notícia é orientar o homem e a sociedade num mundo real. Na medida em que o consegue, tende a preservar a sanidade do indivíduo e a permanência sociedade (PARK, 1972, p.183).

Tal teoria perde força e se mostra insuficiente. A neutralidade no discurso jornalístico é refutável, pois não há como transmitir significados com total constatação da veracidade. Uma fonte, uma ideologia, uma emergência mercadológica pode distorcer o que realmente aconteceu da realidade. O questionamento sobre essa tese, determina novas perspectivas como a do *Gatekeeping*.

Esse novo processo afirma que as mensagens existentes passam por uma série de decisões, espécies de filtros (*Gates*), até chegarem ao destinatário ou audiência. Esse termo refere-se ao profissional que toma as decisões de filtrar as notícias e a narrativa jornalística. Foi um termo publicado pelo psicólogo social Kurt Lewin, num artigo de 1947 sobre as decisões domésticas com relação à compra de alimentos para casa. O conceito passou para o campo do

jornalismo com o teórico David Manning White em 1993. White concebe a produção da notícia como uma série de seleções sobre o fluxo de notícias que é filtrado por diversos portões (*Gates*), que passam pelo crivo do jornalista (*Gatekeeper*) que toma a decisão final se aquele acontecimento vira notícia ou não (WHITE, 1993, p.143).

Temos que levar em consideração que o mundo da vida cotidiana, das rotinas sociais, sofre de uma superabundância de acontecimentos, que estão à disposição para serem selecionados. Para tanto, estabelece-se um sistema de critérios de avaliação do que é mais relevante para ser transformado em notícia, ou seja definem a noticiabilidade de cada acontecimento.

Esse processo de seleção coloca o jornalista numa posição arbitrária e subjetiva, rompendo com a tradicional visão objetiva dos fatos. Tais decisões são motivadas por juízos de valores do *Gatekeeper*, que motivado por interesses pessoais ou, principalmente, pelas normas ocupacionais do mercado, seleciona a que vira notícia. Gisela Swetlana Ortriwano (1985, p.91) define que os acontecimentos viram *notícia*, em função de uma série de interesses e em relação à objetividade/subjetividade de quem a seleciona. Para a autora, o jornalista ao definir o que é notícia prefere ficar nas generalidades, no senso comum, que faz parte do dia-a-dia das redações.

Essas normas ocupacionais determinam não somente o trabalho de um jornalista como influenciam no que vêm a público como relevante para ser considerado uma notícia digna de atenção popular. Warren Breed (1993) publicou sobre o controle social nas redações de jornal, analisando os mecanismos de manutenção de uma linha editorial ideológica e política das redes de comunicação. Para o autor, os jornalistas se conformam com as normas da organização, segundo seis motivos (1993, p.157-161): a autoridade institucional e as sanções; os sentimentos de dever e estima para com os superiores; as aspirações à mobilidade profissional; a ausência de fidelidade de grupo contrapostas; o caráter agradável do trabalho; o fato de a notícia ser transformada em valor.

Essa concepção amplia a noção de *Gatekeeper*, relacionando a imagem da realidade social presente nas produções midiáticas com a organização diária das empresas jornalísticas.

Essa perspectiva é diferente daquela que remete toda a deficiência da cobertura informativa exclusivamente para pressões externas, pois abre a possibilidade de captar o funcionamento da *distorção inconsciente*, vinculada ao exercício profissional, às rotinas de produção, bem como aos valores partilhados e interiorizados sobre o modo de desempenhar a função de informar. As exigências organizativas e estruturais e as características técnico-expressivas, próprias de cada meio de comunicação de massa, são elementos fundamentais para a determinação da reprodução da realidade social fornecida pelos *mass media* (VIZEU, 2014, p.80)

A notícia é uma forma de ver, perceber e conceber a realidade. Quando analisamos a produção da mesma, podemos compreender o mundo que cerca-nos. E na contemporaneidade, essa informação ganha cada vez mais importância. Um cidadão mais informado criará uma melhor e mais completa democracia (SCHUDSON, 1996, p.205).

O universo das notícias é o das aparências do mundo; o noticiário não permite o conhecimento essencial das coisas, objeto do estudo científico, da prática teórica, a não ser por eventuais aplicações a fatos concretos. Por trás das notícias corre uma trama infinita de relações dialéticas e percursos subjetivos que elas, por definição, não abarcam (LAGE, 1985, p23)

Rodrigo Alsina, em sua obra *La Construcción de la Noticia*, considera que a rotina informativa tem que levar em consideração a construção semiótica dos discursos jornalísticos e a existência dos mundos de referência como um dos elementos da produção das notícias. “Notícia é uma representação social da realidade cotidiana produzida institucionalmente e que se manifesta na construção de um mundo possível (ALSINA, 1996, p.185).

Notícia é a informação transformada em mercadoria na sociedade capitalista do consumo. Mercadoria essa marcada por apelos estéticos, emocionais e sensacionais. Marcondes Filho (1986, p.13) afirma que a informação sofre um tratamento que a adapta a generalização, padronização, simplificação e negação do subjetivismo das normas de mercado. “Notícia é um conjunto de informações que se relaciona a um mesmo espaço temático, tendo um caráter de novidade, proveniente de uma determinada fonte e podendo ser diversamente tratado” (SERAFIM, 2009, p.132).

Espaço Temático é quando o acontecimento se inscreve num certo domínio público e que pode ser reportado em formas variadas de narrativas: “Assim, quando um jornal expõe os títulos: “Greve”, “Energia nuclear”, “Bósnia”, “Rolling Stones no Olympia”, cada um desses títulos refere-se a lugares, fatos, atores que aparecem num determinado setor da vida social” (SERAFIM, 2009, p.132). O caráter de novidade trata-se de trazer um novo elemento que até então era desconhecido do público ou uma nova informação sobre um espaço temático já circunscrito. As variadas formas narrativas significa que no instante que se reporta a notícia, a mesma é tratada sob uma forma discursiva em etapas de descrição, reportar reações e analisar os fatos.

Toda a notícia é efêmera, isto é, dura o tempo de um instante. Com isso, compreende-se o desfile das notícias, uma substituindo a anterior que se perde – ou é resgatada quando houver uma atualidade do insólito que o exige. Logo, nas mídias, as notícias podem se apresentar de forma mais extensivas quando são repetidas, sob a condição de permanência de uma atualidade. Como prática, a notícia só emerge nas mídias enquanto estiver sob a ótica da

atualidade, pela renovação de pelo menos um elemento novo. Porém, segundo Serafim, é preciso que esse elemento novo seja portador de uma forte carga de inesperado para evitar o que as mídias mais temem: a saturação.

O discurso das mídias se fundamenta no presentismo, na atualidade, e é desse ponto temporal que a mesma faz as referências necessárias, mesmo que de forma tímida, para o ontem e o amanhã que virá numa atividade chamada de *perspectivação*, que não pode trazer, no entanto, explicações de caráter histórico. Assim sendo, pode-se dizer que o discurso de informação midiático tem um caráter fundamentalmente a-histórico. O tempo só se impõe ao homem através do filtro de seu imaginário e, para as mídias, através do imaginário da urgência.

O que é comum a todos os meios técnicos de comunicação é o quadro temporal que define a notícia como atualidade. Atualidade é o que responde à pergunta: “o que se passa neste momento”? A contemporaneidade midiática está no fato de a aparição do acontecimento ser o mais consubstancial possível ao ato de transmissão da notícia e a seu consumo. Entretanto, essa definição de temporalidade nas mídias não deve ser confundida com conceitos de outros domínios. No campo historiográfico, o espaço coberto pela temporalidade contemporânea mostra-se muito mais extenso. Eis porque é preferível falar aqui de *cotemporalidade* em vez de contemporaneidade. Essa noção de atualidade explica duas das características essenciais do discurso midiático: sua efemeridade e sua a-historicidade.

No processo de produção das notícias, percebemos que a mesma se insere num sistema de referências que compõe a definição de um saber de grupo. Com um produto desse lugar, a atividade jornalística segue os parâmetros esperados pelos códigos de sua profissão, delimitados pelos pares e que determinam uma série de procedimentos de trabalho característico de uma identidade profissional que busca em todo o momento a melhor história. As narrativas presentes nas notícias estão sempre assentadas no solo de um lugar social anteriormente ocupado.

Sendo assim, a finalidade da notícia é relatar o que ocorre no espaço público do cotidiano, no dia a dia. Esse acontecimento será selecionado e construído em função de certos potenciais: *atualidade, socialidade e imprevisibilidade*.

a) Potencial de Atualidade: avaliado pela distância temporal entre o momento de emergência do acontecimento do momento da emissão da informação sobre o mesmo. Tal potencialidade exigiu que as mídias criassem dispositivos próprios para configurar a contemporaneidade como as transmissões diretas, as transmissões gravadas anteriormente – ilusão de realidade. A informação midiática deve dar conta do que ocorre numa temporalidade coextensiva à do sujeito-informador-informado – *Princípio de Modificação*. Também, deve-se levar em

consideração a qualidade de acontecimento num ambiente de *proximidade*, isto é, o surgimento do mesmo em um ambiente próximo ao sujeito informado. O acontecimento é tratado pelo seu caráter de imediatismo.

b) Potencial de Socialidade: avaliado segundo a representação de mundo mais coerente aquela vida em comunidade da audiência. Trata-se, para as mídias, de responder à condição de *pregnância*, o que as leva a construir os universos de discurso do espaço público, configurando-os sob a forma de rubricas: política, economia, esportes, cultura, ciências, religião etc. Pois, a informação midiática deve tratar daquilo que surge e é compartilhado no espaço público.

c) Potencial de Imprevisibilidade: corresponde à finalidade de captação do contrato de informação entre os emissores produtores da peça e sua audiência. Tal potencial abrange a expectativa, a previsão e a imprevisão, de tal forma que a informação midiática deve captar o interesse da audiência. O acontecimento escolhido tende a perturbar a tranquilidade dos sistemas de expectativas do sujeito telespectador, o que levará a instância midiática a pôr em evidência o insólito ou o particularmente notável. Esse acontecimento será, então, reinterpretado em função do potencial de *pregnância* do receptor, isto é, de sua aptidão em recategorizar seu sistema de inteligibilidade e em redramatizar seu sistema emocional.

As mídias contribuem para a naturalização dos acontecimentos, ou seja, para sua apropriação pelos sujeitos, fabricando adesões e produzindo uma história “fragmentada”, “numa continuidade de mutações incessantes”. (REBELO, 2005, p. 58).

As mídias jornalísticas, ao mesmo tempo que produzem informação a desvalorizam. “Ao dar uma informação, o sistema retira-lhe valor, desvaloriza-a e cria um vazio que só pode ser preenchido por uma nova informação” (SANTOS, 2005, p.68). As mídias, nesse caso, atuam na dupla função de colaborarem na produção de identidade e exploração dos acontecimentos, assim como agentes no debate acerca dos problemas que estes instauram, oferecendo para isso, pontos de vista, narrativas, provas de veracidade. O jornalismo contemporâneo é o produto e a causa de um período onde o *tempo* se tornou um bem mais escasso. A notícia se torna perecível uma vez que é pronunciada. Hoje podemos afirmar que vivemos uma espécie de cultura do presente contínuo no qual se omite a relação orgânica com o passado público da época que vivemos.

A partir da seleção do que é ou não importante, ocorre uma organização discursivo pautada por estratégias de manipulação, constrangimentos ideológicos e que permitem a construção de uma realidade, de significados sobre uma realidade. A construção social da notícia e da realidade circunscrita é um processo histórico, social e cultural que resulta da intervenção de jornalistas e editores que se fazem protagonistas da realidade social. “Logo, a

evidência desta construção não é uma licença para a mentira, a manipulação ou a subversão factual, as quais constituem uma violação dessas expectativas inerentes à produção e recepção dos enunciados jornalísticos” (CORREIA, 2008, p.29).

Tanto no jornalismo quanto na História, a verdade passa por um processo de reconstrução, que permite contextualizar os fatos, proceder ao seu encadeamento, procurar suas causas e apresentá-las com coerência. Com isso, existem uma variedade de possibilidades de reconstrução da realidade social.

Correia afirma que para percebermos a força de influência social do jornalismo sobre seus espectadores, é importante analisar a chamada *Teoria dos Efeitos*, nome dado as pesquisas direcionadas para a avaliação da influência dos *Mass Media* nas atitudes e nas opiniões. A primeira fase dessa teoria foi influenciada pela psicologia behaviorista, fundada no modelo de estímulo-resposta. Com base em diversos experimentos de estímulo, visava-se avaliar o modo como as mídias influenciavam as audiências. A propaganda alcançaria sempre os seus objetivos, de acordo com uma formulação teórica conhecida como *Bala Mágica* – isto é, uma bala de alta precisão que sempre acertaria seu alvo (CORREIA, 2008, p.50).

Em uma segunda fase, emerge a teoria dos *Paradigmas dos efeitos limitados*, que vigora até próximo dos anos sessenta. Segundo essa abordagem, as mídias não são os responsáveis pelos efeitos imediatos sobre a audiência. Se baseando em três efeitos (reforço, modificação ou a conversão das atitudes pré-existentes), notou-se que o reforço das pré-disposições dos agentes sociais foi o efeito mais verificado. Com isso, reforçou-se os estudos sobre as pré-disposições das audiências (CORREIA, 2008, p.51).

Então, após os anos sessenta, a influência social das mídias começou a ser estudada por abordagens mais sofisticadas, mais preocupadas com a dimensão culturalista e cognitiva. Verificou-se um deslocamento do objeto de estudo que deixou de centralizar as atenções nas formas de persuasão em favor de um maior enfoque na transmissão e na disponibilização dos conhecimentos. “Demonstrou-se que certo tipo de efeitos se desenvolve a médio e longo prazo, resultando muito mais de uma influência indirecta sobre o conhecimento socialmente distribuído” (SAPERAS, 1993, p.46).

O modelo de análise que hoje se configura como pertinente é o que descreve a informação como “construção da realidade social”. A realidade não pode ser distinta do modo como os atores sociais a interpretam, a reelaboram e a definem historicamente. A importância da influência exercida pelas mídias não pode ser concebida de modo unilateral.

É impossível pensar numa sociedade integralmente massificada. Os grupos de que os receptores fazem parte funcionam como comunidades interpretativas, em que as normas e conhecimentos partilhados e as relações entre os respectivos membros

intervêm nos processos de interpretação das mensagens recebidas. Finalmente, essas comunidades interpretativas têm ao seu dispor, de forma crescente, potencialidades no sentido de comentarem, responderem e até promoverem o debate público sobre as mensagens recebidas (CORREIA, 2008, p.55).

Michael Schudson (1988, p.25) afirma que as notícias pretendem superar o aspecto de mimese e se aproxima das formas literárias, sob padrões narrativos impostos por tradições narrativas. Logo, as notícias são como são por meio de explicações sociais e literárias, sendo nenhuma equivocada e nem totalizante:

- a) Categoria da Ação Pessoal, explicando a notícia como produto individual;
- b) Categoria da Ação Social, tomando a notícia como um produto de organizações sociais;
- c) Categoria da Ação Cultural, vendo a notícia como um produto da cultura e dos limites que a mesma impõe. Esta sendo a mais coerente ao autor quando a associamos a convenções literárias.

Francisco Serafim (2009, p.83), comenta que os impactos sobre a audiência receptora devem ser medidos segundo uma série de sistemas de cálculo de efeitos sobre a opinião. O que está em pauta nesses sistemas não é mais a medida de um resultado quantitativo, mas a observação qualitativa das recepções. No estudo desses efeitos, pode se recobrar as visadas de influência que a instância midiática se propõe. Um desses sistemas é o *Paradigma de Lazarsfeld*, que classifica os efeitos de:

- a) Fracos (os que seriam derivados da própria opinião na medida em que esta seleciona as informações de maneira autônoma e diferente daquela que é visada);
- b) Indiretos (os que atingem o alvo através de discursos que circulam no grupo em que este se insere);
- c) Reforço (os que corroboram a opinião no mesmo sentido visado)

Os estudos acerca da recepção, mesmo não se apresentando como categoria protagonista das análises dessa Tese, ganham relevância na medida que a seleção das edições a serem analisadas fora determinada pelos índices de audiência, de receptividade, pela disponibilidade de reproduções e relançamentos das mesmas, além do número de visualizações no YouTube. Tais fatores foram levados em conta na seleção e demonstram a necessidade do historiador avaliar o acesso a essa informação, o acesso as suas fontes e objetos de análise para o público em geral.

Essas questões referentes à recepção da audiência condicionam à uma percepção inicial relacionada à democracia da informação. O sistema democrático permite uma série de contradições, pois é necessário ampliar para o maior número de cidadãos o acesso à informação, mas infelizmente, nem todos os cidadãos se encontram em condições de ter esse acesso.

A informação midiática está, pois, minada por essas contradições, o que pode ser resumido na seguinte fórmula: gozar da maior credibilidade possível com o maior número possível de receptores. A finalidade do contrato de comunicação midiática se acha numa tensão entre duas visadas, que correspondem, cada uma delas, a uma lógica particular: uma visada de fazer saber, ou visada de informação propriamente dita, que tende a produzir um objeto de saber segundo uma lógica cívica: informar o cidadão; uma visada de fazer sentir, ou visada de captação, que tende a produzir um objeto de consumo segundo uma lógica comercial: captar as massas para sobreviver à concorrência (SERAFIM, 2009, p.86).

A notícia, a informação midiática, deve fazer coincidir o que é dito com os fatos do mundo exterior à linguagem. Além disso, essa coincidência deve poder ser verificada para se considerar *Dizer o certo*. O contrário, de forma inversamente, seria a impossibilidade de se verificar essa coincidência, nesse caso *Dizer o erro*. Mas, essa verdade é relativa à maneira de reportar os fatos, o processo de elocução se torna uma variável da veracidade da informação. Não é bem das condições de emergência da verdade que se trata, mas sim das condições de veracidade. À instância midiática cabe autenticar os fatos, descrevê-los de maneira verossímil, sugerir as causas e justificar as explicações dadas.

A televisão leva a vantagem em relação aos outros meios de comunicação porque agregam texto e mensagem audiovisual, além de sua velocidade e poder de transmissão para os lugares mais afastados e heterogêneos que existam. Assim, segundo Stephens, a notícia assume um sentido social, “o olho que está fixado sobre eventos além do alcance de nossa vista, nosso ouvido que registra conversas fora do alcance de nossa audição” (1993, p.45).

A notícia é a história que cria história. Assim, converte-se em uma tecnologia que supera o simples conceito cognitivo para se apresentar como produtora do real. “O real assim produzido aspira a uma visibilidade plena, em consonância com as teletecnologias, sugerindo a identificação absoluta entre ver e crer” (SODRÉ, 1996, p.133). A notícia, como forma de conhecimento, não cuida nem do passado e nem do futuro, mas de um presente imediato, cada vez mais acelerado.

4 A TELEVISÃO BRASILEIRA

A televisão como meio de comunicação começou a se expandir no mundo após a Segunda Guerra Mundial. No Brasil, especificamente, a televisão foi inaugurada oficialmente no dia 18 de setembro de 1950 em São Paulo graças aos esforços do dono do maior conglomerado de comunicação brasileiro, Assis Chateaubriand. A primeira emissora foi a TV Tupi-Difusora, que precisou concorrer com o principal meio de comunicação do país que era o rádio.

A televisão é considerada um dos mais influentes meios da indústria cultural nacional. Por meio de sua programação, o comportamento social dos brasileiros é moldado, resignificado. Sua veiculação alterou valores e impôs costumes, formando uma população envolvida e permeada por suas notícias, reportagens e entretenimento. O meio televisivo transformou-se em um veículo de comunicação fascinante. Segundo Ciro Marcondes Filho (1994), a televisão tem a capacidade de unir todos os sentidos do homem, algo único em relação a outros meios de comunicação que existiam à época de seu nascedouro. Esse sistema de produção que busca dominar os processos de informação foi denominado *Indústria Cultural*¹⁹.

Seguindo a mesma linha de pensamento, Marialva Barbosa (2013, p.265) aponta que “as imagens da TV constroem um parâmetro identitário e, ao mesmo tempo, permitem a produção da imaginação que só se realiza naquilo que se projeta, como ficção, nas imagens”. Ela completa argumentando que esse veículo de comunicação torna-se a imaginação realizável. “olha-se o nenhures, ou seja, o que é transmitido pela TV, um lugar que só existe como imagem potencial, para atingir o alhures (o lugar onde gostaríamos de estar), que só se realiza com o complemento da imaginação” (BARBOSA, 2013, p.265).

Ana Cláudia Resende em seu artigo *Meios de Comunicação de Massa: uma arma do governo militar brasileiro*, discorre sobre a relação entre o conceito de *Cultura de Massa* e a televisão. Segundo a autora,

A cultura de massa é caracterizada como uma manifestação cultural produzida para uma camada numerosa da população em geral, sem diferenciação social, religiosa, etária, gênero, psicológica, étnica, caracterizando um público homogêneo. O produto veiculado é elaborado pelos meios de comunicação de massa, ou seja, aqueles destinados ao grande número de pessoas: jornais, rádio, revistas, televisão, cinema, internet, dentre outros (RESENDE, 2005, p.2).

¹⁹ Essa expressão foi criada pelos teóricos Theodor Adorno e Max Horkheimer, da Escola de Frankfurt. “A essência do esclarecimento é a alternativa que torna inevitável a dominação. Os homens sempre tiveram de escolher entre submeter-se à natureza ou submeter a natureza ao eu (...) Forçado pela dominação, o trabalho humano tendeu sempre a se afastar do mito, voltando a cair sob o seu influxo, levado pela dominação” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 43).

O rádio além de concorrente midiático da televisão foi seu principal meio de influência. Diferentemente da televisão estadunidense que se desenvolveu apoiando-se nas poderosas indústrias cinematográficas, a televisão brasileira aproveitou-se da popularidade do rádio para apropriar-se de sua estrutura, do formato de programação, assim como de seus técnicos e artistas. O modelo brasileiro de televisão é derivado do rádio e dependente do suporte publicitário, que até hoje representa sua principal fonte de receita.

As emissoras de televisão no Brasil estão sediadas em áreas urbanas e, basicamente, sua programação se dirige a essas populações locais. Tais emissoras são orientadas para o lucro e submetidas às legislações oficiais existentes para o setor. O sistema brasileiro de radiodifusão é considerado um serviço público e as empresas que o integram sempre estiveram sob o controle governamental direto, já que o Estado, até 5 de Outubro de 1988, tinha o direito de conceder ou cassar qualquer licença de rádio ou televisão.

O ato de promulgação ou renovação de uma emissora depende da aprovação do Congresso Nacional e não apenas de uma decisão pessoal do Presidente da República em exercício. As concessões são dadas de 10 anos para as emissoras de rádio e de 15 anos para a televisão, podendo ser canceladas mediante decisões judiciais (MATTOS, 1990, p.7).

De acordo com informações do Grupo Mídia/Meio e Mensagem, durante o ano de 1988, a televisão brasileira ficou com quase 61% dos investimentos publicitários daquele ano, o que representava um total de US\$ 2.795.592,34. Tal constatação no principal momento da redemocratização é relevante. O quadro a seguir, apresenta a distribuição da verba destinada as mídias.

Tabela 1 - Distribuição percentual da Verba de mídia por veículo²⁰

Ano	Televisão	Jornal	Revista	Rádio	Outros *
1962	24.7	8.1	27.1	23.6	6.5
1964	36.0	16.4	19.5	23.6	4.7
1966	39.5	15.7	23.3	17.5	4.0
1968	44.5	15.8	20.2	14.6	4.9
1970	39.6	21.0	21.0	13.2	4.3
1972	46.1	21.8	16.3	9.4	6.4
1974	51.1	18.5	16.0	9.4	5.0
1976	51.9	21.1	13.7	9.8	3.5
1978	56.2	20.2	12.4	8.0	3.2
1980	57.8	16.2	14.0	8.1	3.9
1981	59.3	17.4	11.6	8.6	3.1
1982	61.2	14.7	12.9	8.0	3.2
1983	60.6	13.3	12.2	10.5	3.4
1984	61.4	12.3	14.3	6.8	5.2
1985	59.0	15.0	17.0	6.0	3.0
1986	55.9	18.1	15.2	7.7	3.1
1987	60.8	13.2	16.3	6.2	3.5
1988	60.9	15.9	13.9	6.6	2.7
1989	55.44	26.56	12.84	2.74	2.42

Anteriormente, durante os anos do regime militar (1964-1985), diversas ações governamentais influenciaram o crescimento dos meios de comunicação. As que mais se destacaram foram a escolha das políticas de desenvolvimento econômico que se baseavam num rápido processo de industrialização centrado nas grandes zonas urbanas. Esse crescimento de industrialização estava associado com o crescimento dos meios de comunicação. Isto contribuiu para facilitar a distribuição e circulação da mídia impressa e maior penetração da mídia eletrônica, aumentando o faturamento total destes veículos com as verbas publicitárias provenientes das indústrias de consumo.

Outro fator foi o desenvolvimento do Sistema Nacional de Transporte e Comunicações com a construção de rodovias, aeroportos e a modernização dos serviços de correios e telégrafos, contribuindo para o crescimento dos veículos pela abertura de novos canais de distribuição, tanto para a mídia impressa quanto para a eletrônica. Incluindo, aí, a adoção de

²⁰ Fontes: revistas Propaganda e Meio & Mensagem, Grupo Mídia, CBBA/ Propeg, McCann-Erickson Brasil. (*) Incluindo outdoor, cinema, pontos de vendas etc.

medidas voltadas especificamente para o controle e modernização da mídia impressa concomitante à expansão da capacidade do parque gráfico do País.

E, por último, as agências de publicidade e os anunciantes, principalmente as corporações multinacionais, encorajaram e patrocinaram a importação de programas estadunidenses durante as primeiras décadas da televisão brasileira. As receitas provenientes de anunciantes estrangeiros continuam a fortificar a natureza comercial do sistema brasileiro de televisão.²¹

Tal fator, exemplifica o motivo dos primeiros programas da televisão brasileira serem identificados pelos nomes dos patrocinadores: *Gincana Kibon*, *Repórter Esso*, *Telenotícias PanAir*, *Telejornal Pirelli*, *Sabatina Maisena*, *Telejornal Bendix* e *Teatrinho Trol* são alguns desses exemplos.

4.1 HISTÓRICO DA TELEVISÃO BRASILEIRA

A televisão chegou ao Brasil muito antes do que diversos países do globo terrestre. O Brasil foi um dos seis primeiros países, e o primeiro na América Latina, a receberem transmissões televisivas e contarem com esse aparelho eletrônico para uso doméstico. Além do Brasil, somente Estados Unidos, Inglaterra, Holanda, Alemanha e França possuíam televisores. Essa inauguração em terras brasileiras deu-se por meio de uma transmissão pública chamada *Canção TV*, escrita por Marcelo Tupinambá e Guilherme de Almeida. Essa transmissão pode ser considerada a introdução do sinal televisivo, apesar de termos certas controvérsias em relação as primeiras exibições televisivas no Brasil. A televisão foi inserida no Brasil em um contexto nebuloso e conflituoso da história política nacional. As disputas eleitorais colocavam Getúlio Vargas e o Brigadeiro Eduardo Gomes no pleito presidencial.

²¹ Além disso, simultaneamente, um outro indicativo dessa ampliação das mídias e do sistema de comunicação diretamente envolvido com a ditadura militar foi a criação da TELEBRÁS. Empresa de economia mista controlada pela União, criada pela Lei n.º 5.792, de 11 de julho de 1972, e constituída em 9 de novembro do mesmo ano como *holding* do sistema de telecomunicações brasileiro, tendo como acionista majoritário a União, detentora de 94,5% de seu capital total. O restante foi subscrito pelo Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico (BNDE) e pelas empresas estatais Companhia Vale do Rio Doce, Petrobrás e Eletrobrás. A criação da Telebrás contribuiu para a montagem de uma rede de comunicações mais eficiente e adequada às necessidades do desenvolvimento nacional. O grupo Telebrás reuniu inicialmente quatro empresas controladas, a Embratel, a Companhia Telefônica Brasileira (CTB), a Companhia Telefônica de Minas Gerais (CTMG) e a Companhia Telefônica do Espírito Santo (CTES); e uma associada, a Companhia de Telecomunicações de Brasília (Cotelb). A partir de dezembro de 1973, a *holding* já reunia 25 subsidiárias e quatro associadas. Desde sua criação até o ano de 1985, em seus quadros de funcionários as empresas regionais eram dirigidas por oficiais militares. No caso da TELEBRÁS, o primeiro presidente da empresa foi o comandante Euclides Quandt de Oliveira, oficial da Marinha e ex-presidente do Contel. Durante os governos militares de Ernesto Geisel e João Figueiredo, a empresa foi presidida pelo general José Antônio de Alencastro e Silva.

No turbilhão político dos anos 1950 foi oficialmente introduzida a primeira emissora de televisão no Brasil, a TV Tupi. Em São Paulo, a estação televisiva ganhou o nome de PRF-3 TV, inaugurada em 18 de setembro 1950; posteriormente, no dia 20 de janeiro de 1951, a TV Tupi Canal 6 entrava no ar no Rio de Janeiro.

Parabéns São Paulo! Parabéns Brasil! RCA inaugura a primeira estação de televisão da América do sul. Já está no ar, a serviço do público brasileiro, a PRF3 – TV – Emissoras Associadas – São Paulo. A televisão é assim uma realidade em São Paulo – maravilhosa realidade! Congratulamo-nos com os brasileiros por esta grande conquista e cumprimos aqueles que a tornaram realidade: as Emissoras Associadas (...) Escolhendo o mais moderno equipamento RCA as Emissoras Associadas demonstraram o seu desejo de oferecer ao nosso público a última palavra em televisão, o melhor em televisão! (Folha da Manhã, 17/09/1950)

A história da televisão brasileira, segundo Sérgio Mattos (2010), a história da televisão brasileira pode ser compreendida em fases: Fase elitista (1950-1964), período assim denominado por conta do custo da televisão, pois o aparelho era caro e só a elite da sociedade tinha acesso a ele; Fase populista (1964 – 1975), onde a televisão já era tida como exemplo de modernidade e os programas de auditório e de “baixo nível” dominavam as produções para o veículo; Fase do desenvolvimento tecnológico (1975 – 1985), período em que as redes de televisão já haviam superado a absorção da linguagem do cinema e do rádio na produção das atrações, pois já havia mais seriedade, profissionalismo e uma identidade própria na linguagem televisiva – o que gerou, inclusive, exportação dos programas; Fase da transição e da expansão internacional (1985 – 1990), marcada pela Nova República, o que influenciou ainda mais as exportações de programas – neste período estreia o *Documento Especial: Televisão Verdade*, em 1989; Fase da globalização e da TV paga (1990 – 2000), durante o período que o país buscava a modernidade para se desenvolver, o cenário televisivo acompanhou essa busca e se adaptou à redemocratização nacional; Fase da convergência e da qualidade digital (2000 – 2010), já com os primeiros indícios de interatividade da televisão com os demais meios de comunicação, principalmente a internet, é neste período que o Brasil adota o sistema de televisão digital; Fase da portabilidade, mobilidade e interatividade digital (2010 –), atual fase que, por conta do espaço ocupado por outras mídias, o mercado da comunicação e o modelo de negócios passam a se reestruturar definitivamente.

Durante a primeira fase, a televisão foi saudada como o novo e poderoso instrumento da elite do país, mesmo com todas as deficiências e improvisações. Um televisor, na época, custava três vezes mais do que a radiola mais moderna e um pouco menos do que o valor de um carro.

Segundo Marialva Barbosa (p.287), desde o Estado Novo no Brasil, especificamente a partir de 1939, já se promoviam as primeiras transmissões de televisão no Brasil na Feira de

Amostras. A Exposição da Televisão, sob patrocínio do Estado Novo e do Terceiro Reich Alemão, apresentou a programação televisiva ao povo brasileiro que não tinha referência sobre o equipamento eletrônico. Segundo reportagem do jornal *O Globo* de 05 de junho de 1939, Vargas – acompanhado de seus ministros Mendonça Lima e Francisco Campos visitaram dentro da Feira de Amostras somente o pavilhão onde se encontrava a Exposição da Televisão.

A exposição contava com aparelhos internacionais trazidos pelos alemães e patrocínio e logística do Departamento Nacional de Propaganda e Difusão Cultural – criado em 1934 e substituído cinco anos depois pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Os jornais a chamavam de *Caixa Mágica*, *Milagre da Comunicação* e *Maravilha do Século* (BUSETTO, 2007, p.78).

A televisão foi um dos instrumentos do cabo de forças entre os governos estadunidense e alemão em relação ao posicionamento político do Brasil durante a Segunda Guerra Mundial. A Alemanha entregava a televisão, enquanto os Estados Unidos a tecnologia necessária para a construção da Usina Siderúrgica de Volta Redonda. Com a vitória na Segunda Guerra, os investimentos estadunidenses se voltaram para o campo das comunicações – incluindo a televisão. Na revista *Seleções do Reader's Digest* de janeiro de 1944, afirmavam:

Meio século transcorreu desde que a primeira mensagem radiotelegráfica foi transmitida. Hoje a radiodifusão leva as mais longínquas fronteiras da terra as notas de uma sinfonia ou as últimas notícias das frentes de batalha. Amanhã, por meio da televisão, presenciaremos comodamente sentados em nossa casa um jogo de futebol, ou o vistoso espetáculo de um curso carnavalesco (...)

A televisão brasileira surge em plena contradição, pois a busca pela excelência tecnológica e o refinamento plástico se opunham à realidade social brasileira, marcada pelo atraso econômico, pela falta de letramento, que acabavam por depender das mídias para sua própria integração política. O sonho da televisão brasileira como um projeto de modernização e grandeza nacional, são na verdade um produto do atraso social e da falta de crítica e debate com a sociedade.

Em um país economicamente desfavorável com elevada taxa de analfabetismo, a televisão torna-se referência, direcionando pensamentos coletivos e individuais.

[...] A importância da televisão numa sociedade, atualmente, é diretamente proporcional às taxas de analfabetismo e de subdesenvolvimento. A influência do veículo tende a ser maior na pobreza do que na riqueza, maior em continentes como a América Latina do que nos Estados Unidos. Em países mais desenvolvidos, existe ao menos a possibilidade de que outras instituições, como a imprensa escrita ou mesmo a escola e a família, possam mediar a influência da televisão – e a lei (que é cumprida) estabelece limites mais claros para o poder das grandes redes (BUCCI, 1997, p. 15).

A televisão brasileira foi implementada segundo certos modelos de programação e de propaganda derivadas da radiodifusão. Os primeiros locutores televisivos foram realizados por locutores famosos do rádio como Arnaldo Nogueira e Oswaldo Luiz. A televisão foi proclamada como o *rádio com imagens*, mas sem seu potencial de audiência comercial. Os anunciantes não acreditaram no potencial do novo veículo em parte porque a audiência, como se sabia, era restrita, direcionada a uma camada elitista, única com poder aquisitivo suficiente para importar os caros aparelhos de TV (LORÊDO, 2000).

Porém, segundo discurso de Assis Chateaubriand na inauguração da televisão no Brasil, algumas grandes empresas investiram em tal empreendimento comunicacional:

O empreendimento da televisão no Brasil, em primeiro lugar, devemos-lo a quatro organizações que, logo, desde 1946, uniram-se aos Rádios e Diários Associados para estudá-lo e possibilitá-lo neste país. Foram a Companhia Antarctica Paulista, a Sul América Seguros de Vida e suas subsidiárias, o Moinho Santista e a Organização Francisco Pignatari (fabricante da prata Wolff) (...) Atentai bem e vereis como é mais fácil do que se pensa alcançar uma televisão: com prata Wolff, lãs Sams, bem quentinhas, Guaraná Champagne, borbulhante de bugre e tudo isto bem amarrado e seguro na Sul América, faz-se um bouquet de aço e pendura-se no alto da torre do Banco do Estado um sinal da mais subversiva máquina de influir na opinião pública – uma máquina que dá asas à fantasia mais caprichosa e poderá juntar os grupos humanos mais afastados.

Os segredos e mistérios que envolviam o trabalho profissional na televisão criavam certos questionamentos àqueles que se embretavam nessas aventuras visuais. Os profissionais da televisão não se viam com referências para trabalhar, para produzirem bons e competentes programas e atrações para a vida televisiva. Ao mesmo tempo que pela pouca participação de uma audiência fiel, marcada por um público majoritariamente elitizado, os produtores de televisão optassem por copiar fórmulas de sucesso utilizadas na programação do rádio. A ausência de tantos aparelhos dá-se pelo alto custo do mesmo, algo em torno de nove mil Cruzeiros segundo Federico (1982, p. 82). Na primeira década de seu surgimento, poucas pessoas possuíam um aparelho de televisão, praticamente não existiam receptores, não passando de 200 no total. Dessa forma, a produção televisiva não se importava com experimentações de novos produtos e sim funcionava com adaptações rudimentares do que havia em outros veículos. Nesse caso, a televisão apostou na linguagem do teatro.

Essa adaptação de linguagem na televisão na primeira fase, traz problemas pela ineficiência da inovação ao simplesmente adaptar ultrapassadas técnicas do cinema para transmitirem peças de teatro que estavam em cartaz. Segundo Federico (1982, p.84) “transmitiram-se várias peças que estavam em cartaz no teatro, usando esse esquema, que provou a incompatibilidade com a TV, porque os atores, ao interpretarem à maneira teatral, ficavam caricatos através das câmeras”. As encenações acabavam bem parecidas com as

teatrais, não assumindo uma linguagem própria. Esse quadro, foi revertido com o tempo e as constantes adaptações contrapondo a televisão ao teatro e ao cinema. “Uma linguagem mista entre a verdade teatral e a verdade televisiva” (FEDERICO, 1982, p. 85).

A verdade é que os produtores de televisão desconheciam a potencialidade dela e seu estatuto como imagem. As primeiras programações eram pautadas pela subordinação total aos interesses e estratégias do mercado e dos seus patrocinadores. Esse desconhecimento sobre a potencialidade da imagem permaneceu entre os censores do período da ditadura militar, segundo Walter Lima Júnior: O uso da imagem, o potencial do uso dessa informação gerada pela imagem pura e simplesmente era desconhecido na televisão. Na televisão, a censura é sempre feita através do áudio. É o texto que vai anteriormente para a censura para ser visto. O visual pode deixar escapar alguma coisa (MORAES, 1986, p. 173).

Ao mesmo tempo, que a programação televisiva se mostrava limitada, a indústria cinematográfica buscava seu desenvolvimento com a Companhia Vera Cruz e, mais tarde, com o Cinema Novo. No programa Globo Repórter de 1975, *Incríveis anos 50*, um entrevistado falou sobre o surgimento da televisão no Brasil:

Bom, os primeiros anos de televisão, na década de 50, serviram como aprendizado para os homens que hoje são os profissionais efetivos da televisão. Foi uma época em que a gente tinha que fazer de tudo. Eu, por exemplo, fui contra-regra, fui sonoplasta, fui *cameraman*, pintei cenário, carreguei móveis, porque naquela época não existia especialização ainda e você... era pouca gente trabalhando na televisão e tinha que se fazer muito. E televisão era produção à minuta. É que nem uma fábrica, e tem que sair toda hora. É... de tanto a tanto e tem que sair. Então, todo o dia você tinha que improvisar e tinha que criar e daí que surgiram os profissionais. Hoje, os principais artistas, os principais técnicos e os principais profissionais mesmo da televisão saíram daquela época que foi o aprendizado pra valer mesmo e que nos valeu muito, a mim principalmente (*Os incríveis anos 50*, 30 set. 1975)

Assis Chateaubriand, dos *Diários Associados*, visando popularizar o veículo televisivo, mandou instalar alguns aparelhos em praças públicas para que a população pudesse assistir aos programas transmitidos, como apresentado na Tabela 2:

Tabela 2 - Evolução do número de televisores em uso no Brasil

Ano	Aparelhos de televisão a cores e P&B
1950	200
1952	11.000
1954	141.000
1956	344.000
1958	598.000
1960	1.056.000
1962	1.663.000
1964	2.334.000
1968	3.276.00
1970	4.584.000
1972	6.250.000
1974	8.781.000
1976	11.603.000
1978	14.818.000
1979	16.737.000
1980	18.300.000
1986	26.500.000
1989	28.000.000
1990	30.000.000

Em 1951, Assis Chateaubriand lança uma campanha publicitária para estimular as compras de televisores no país. Mas o preço continuava proibitivo para a maioria da população: custava três vezes mais do que um produto de desejo da classe média: as radiolas (MATTOS, 2002, p.80). Em 1952, existiam em todo o país perto de 11 mil televisores. Inimá Simões (1985) reforça a importância dessas campanhas com o objetivo de estimular o crescimento de telespectadores:

Você quer ou não quer a televisão? Para tornar a televisão uma realidade no Brasil, um consórcio radiojornalístico investiu milhões de cruzeiros! Agora é a sua vez – qual será a sua contribuição para sustentar tão grandioso empreendimento? Do seu apoio dependerá o progresso, em nossa terra, dessa maravilha da ciência eletrônica. Bater palmas e aclamar admiravelmente, é louvável, mas não basta – seu apoio só será efetivo quando você adquirir um televisor!

Deu-se início ao processo de construção dos aparelhos em território nacional, importando o menor número possível de peças para compor o televisor. Isso facilitou e ampliou as vendas e intensificou a audiência, o que calcula-se que, aproximadamente, existiam um milhão e meio de telespectadores em 1956 (AMORIM, 2007, p.9). A audiência televisiva passou a ser controlada pelo Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (IBOPE), criado em 1954. Era por meio do IBOPE que as emissoras diagnosticavam quais os gêneros de programação eram mais assistidos e, conseqüentemente, as empresas de publicidade escolhiam os melhores horários e emissoras para se filiarem.

Em 1956, pela primeira vez em São Paulo, as três emissoras de TV reunidas arrecadaram mais dinheiro publicitário que as treze emissoras de rádio paulistas juntas. Deixavam, assim, as rádios, de ser o principal sustentáculo financeiro da televisão, visto que as três emissoras de TV, em São Paulo, pertenciam a grandes grupos radiofônicos que, até então, as amparavam (AMORIM, 2007, p.9).

Segundo Marialva Barbosa, ainda em novembro de 1950 duas emissoras recebem a concessão do Estado para funcionarem: a TV Record de São Paulo e a TV Jornal do Comércio de Recife. No final dos anos 1950, já existiam cerca de 10 emissoras de televisão no Brasil. A situação se consolidou com a promulgação da Lei nº4.117/62²² em 27 de Agosto de 1962, que criava o Código Brasileiro de Telecomunicações, que amenizava as sanções e dava maiores garantias às concessionárias. Mesmo assim, cabia ao executivo federal os poderes de julgar e decidir, unilateralmente, as sanções de renovação ou concessão de licenças para as emissoras. Porém, a rede de televisões se expande pelo país, inaugurando entre 1955 a 1961, 21 novas emissoras: TV Itacolomi de Belo Horizonte, TV Piratini de Porto Alegre (1959), TV Cultura de São Paulo (1959). Em 1960, Tv Itapoan, de Salvador, a TV Brasília, a TV Rádio Clube de Recife, a TV Paraná, a TV Ceará, a TV Goiânia, a TV Mariano Procópio de Juiz de Fora, a Tupi-Difusora de São Jose do Rio Preto.

Em 1961, TV Vitória, TV Coroados, TV Borborema (Campina Grande/PB), TV Alterosa (BH), TV Baré, TV Uberaba, TV Florianópolis, TV Aracajú, TV Campo Grande e TV Corumbá. Segundo Priolli, a expansão das emissoras televisivas aliadas a implementação do Código Brasileiro de Telecomunicações era na verdade um projeto "inspiração militar, plenamente identificado com as teses de integração nacional, segurança e desenvolvimento pregadas na ESG" (PRIOLLI, 1985, p.31).

A programação televisiva já alcançava quase o dia todo, incluindo programas e entrevistas que se estendiam pela madrugada. Esse estímulo foi impulsionado pela euforia industrial brasileira do, então, presidente Juscelino Kubitschek. Os novos aparelhos feitos com peças brasileiras, produto do desenvolvimento das indústrias de bens de consumo, podiam ser comprados pela nova modalidade de crediários. Dessa forma, a televisão passou a ser consumida por camadas de menor poder aquisitivo. Em consequência à sua expansão, a televisão foi popularizando seus temas.

É nesse mesmo período que a televisão ganhou impulso na produção com a chegada da tecnologia dos *videotape* (VT), por perceberem sua utilidade técnica e artística. O uso do VT

²² No Artigo 38, cláusula H fica aprovado que “as emissoras de radiodifusão, inclusive televisão, deverão cumprir sua finalidade informativa, destinando um mínimo de 5% (cinco por cento) de seu tempo para transmissão de serviço noticioso”. Lei nº4.117 de 27 de Agosto de 1962. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L4117Compilada.htm. Acesso em 02 de Novembro de 2016.

na televisão brasileira possibilitou a estratégia de organizar uma programação horizontal, aumentando o hábito de assistir televisão ao veicular um mesmo programa em diferentes dias na grade semanal de programação e espalhado por todo o território nacional. O VT foi de fundamental importância para a comercialização dos programas televisivos e para a inauguração de mais 27 emissoras no país, com 80% de sua programação exibida em VT. É nessa perspectiva que se inaugura a TV Excelsior, em São Paulo. “A contribuição maior desse novo canal de televisão, cujo reflexo é sentido até a atualidade, foi a filosofia de programação com o objetivo de industrialização de seus produtos, a formação de rede nacional e a valorização do profissional” (AMORIM, 2007, p.23).

A televisão passa a ser um bom negócio comercial, começa a ampliar a base da audiência televisiva, com aumento de emissoras e de aparelhos televisivos nas salas brasileiras. A década de 1960 marca a televisão como o principal meio de comunicação massivo, graças ao seu sucesso no mercado. Nessa transição da fase elitista para a fase populista, exatamente na transição da década de 1960 para 1970, a televisão é colocada como alvo das Teorias Críticas. Essas Teorias Críticas colocam a televisão como um meio de massificação da sociedade, que impõe comportamentos, opiniões e moldando culturas nas sociedades.

A televisão é um instrumento popular. Essa transição para a fase populista se dá com a ocorrência de três acontecimentos, sucessivos, chaves: o acordo empresarial entre a Rede Globo de Televisão e o Grupo Time/Life; a queda da TV Excelsior em São Paulo; e o declínio do poder do conglomerado midiático Diários Associados de Assis Chateaubriand. “Declínio dos Associados, primazia da Excelsior e acordo Time/Life têm um elo comum, representado pela criação de um modelo brasileiro de desenvolvimento, apoiado no capital estrangeiro, aliado a grupos nacionais” (CAPARELLI, 1982, p.25).

É nessa fase que a televisão torna-se um veículo de audiência nacional, consolidando o gênero da telenovela em sua programação, capaz de atrair uma grande parcela do investimento publicitário. A programação televisiva era constituída de cerca de 50% de “enlatados” estrangeiros e o restante de programação local popularesca. Foi nessa fase que o jornalismo passa a ocupar mais espaço na televisão. Os avanços das tecnologias deram mais agilidade ao telejornalismo. “A televisão tinha pouco noticiário porque na competição com o rádio ela perdia em relação à instantaneidade” (FURTADO, 1988, p.60).

Os anos 1960, trouxeram uma revolução da notícia com manifestações socioculturais que alteraram o comportamento em todo o mundo: a Guerra do Vietnã, o rock dos Beatles e Rolling Stones, a ameaça de um ataque nuclear, o assassinato de John Kennedy, as repressões

das ditaduras militares na América Latina, a chegada do homem na Lua, as revoluções estudantis em 1968, a contra-cultura e o movimento hippie.

Nessa conjuntura de modernidade tecnológica, altera-se a percepção sobre o cinema documentário no Brasil e, conseqüentemente, alterou a programação jornalística na televisão brasileira. Essa alteração tecnológica é acompanhada por uma nova concepção estética de imagem fílmica. Ao final dos anos 1950, surge o movimento conhecido como *Cinema Verdade* ou *Cinema Direto*, que até hoje domina, de certa forma, o caráter estético do documentário contemporâneo: a crítica à encenação, a progressiva reflexividade, a câmera na mão, a preocupação da presença do cineasta são elementos-chaves na transição de uma nova concepção ética e estética no cinema de não-ficção. No *Cinema Verdade*, o documentário deve “jogar limpo” e sempre revelar o caminho percorrido na composição dos procedimentos enunciativos do discurso cinematográfico. Mais do que um estilo, o *Cinema Verdade* inaugura uma nova ética dentro do documentário, marcada pela noção de reflexividade.

O que influenciou essa vertente estética foi a invenção dos recursos de som direto, através, inicialmente, do gravador Nagra. “Através do som do mundo e do som da fala, o Cinema Verdade inaugura a entrevista e o depoimento como elementos estilísticos (RAMOS In.: TEIXEIRA, 2005, p.81-82). Outra vertente desse movimento foi o *Cinema Direto*, da Drew Associates, entre 1960 e 1963, com participação de cineastas como Leacock, Maysles, Pennebaker, entre outros. Esse grupo acreditava em uma estética cinematográfica assumindo um cinema da observação, sem a intervenção do cineasta. Segundo Noel Carroll, o *Cinema Verdade* era a “mosca na parede, enquanto o *Cinema Direto* preocupa-se em ser a mosca na sopa (RAMOS in.: TEIXEIRA, 2005, p.82).

A efetiva introdução das técnicas do *Cinema Verdade* no Brasil deu-se dentro do núcleo do Cinema Novo, no Rio de Janeiro, a partir de uma experiência com o Seminário de Cinema organizado pela UNESCO e pela Divisão de Assuntos Culturais do Itamaraty, no segundo semestre de 1962. Esse Seminário trouxe ao país o documentarista sueco Arne Sucksdorff, que será o responsável por introduzir as técnicas e a cinematografia do *Direto* no Brasil, tal como os primeiros gravadores Nagra de som direto. Participaram desse Seminário cineastas como Arnaldo Jabor, Eduardo Escorel, Dib Lufti, Antonio Carlos Fontoura, Luiz Carlos Saldanha, Vladimir Herzog, Alberto Salvá, Domingos de Oliveira, Oswaldo Caldeira, David Neves, Gustavo Dahl, atores como Guará Rodrigues, José Wilker, Nelson Xavier e Cecil Thiré e alguns outros mais.

Podemos apontar dois nomes-chaves para a realização desse Seminário no Brasil: Lauro Escorel (pai), diretor do Departamento Cultural e de Informação do Itamaraty, pai dos cineastas

que fariam carreira no cinema brasileiro, Lauro e Eduardo Escorel; e Mário Carneiro, filho de diplomata e um dos grandes fotógrafos do cinema brasileiro e diretor de documentários sobre artes. Contou com a colaboração do cônsul Arnaldo Carrilho, de David Neves e de Rodrigo Melo Francisco de Andrade, diretor do SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), e pai do cineasta Joaquim Pedro de Andrade (RAMOS, 2008, p.342). Além do Itamaraty, o Seminário contou com o apoio da UNESCO. O vínculo com a UNESCO é devido à figura de Manuel Diegues Jr., pai do cineasta cinemanovista Carlos Diegues, diretor do Centro Latino-americano de Pesquisas em Ciências Sociais.

Um grupo paulista propôs uma forma de realizar *Cinema Direto* com influências na escola documentarista argentina, principalmente através da figura de Fernando Birri, criador do Instituto de Cinematografia da Universidade do Litoral, em Santa Fé, Argentina. Muitos dos cineastas paulistas têm contato com Birri durante o fim dos anos 1950 e princípio dos anos 1960. Em 1963, Fernando Birri vem a São Paulo para fazer uma série de conferências e para a exibição, numa mostra, de seus filmes *Tire die* e *Los inundados*. Nesse mesmo ano, Herzog, juntamente com Capovilla, vai ao Instituto de Cinematografia de Santa Fé para um estágio de três meses. A presença de Birri em São Paulo, em 1963, parece ter sido essencial para a definição dos rumos desses jovens cineastas, entusiasmados com as possibilidades do *Cinema Verdade*. Faziam parte desse núcleo, além de Herzog, Maurice Capovilla, Sérgio Muniz, Francisco Ramalho, Renato Tapajós e João Batista de Andrade (RAMOS In.: TEIXEIRA, 2005, p.90). Herzog iria introduzir essa estética em suas reportagens jornalísticas na TV Cultura.

Para Fernão Ramos, a “particularidade do direto no Brasil pode ser caracterizada pela intensidade da presença da imagem do *outro popular*, seja nos documentários ligados à geração cinemanovista (Hirszman, Saraceni, Jabor, Joaquim Pedro), seja no grupo em torno de Farkas (RAMOS, 2008, p.330). O *Cinema Direto* brasileiro ainda está fortemente marcado pela visão do filme como *púlpito*.

Púlpito para a catequese do mesmo de classe, para quem a narrativa enuncia as condições de vida do outro, a grande massa da população brasileira, clamando por soluções para o que chama de ‘problema brasileiro’ (*Maioria Absoluta*, 1963). O púlpito alto e com vista, de onde fala a voz *over* para a catequese política, é encontrado em obras chaves do direto brasileiro, como *Maioria absoluta*, 1963; *Viramundo*, 1965; *Subterrâneos do Futebol*, 1965; *A opinião pública*, 1967. Em menor escala, respiramos a convocação em *Memória do cangaço*, 1964; *O Circo*, 1965. Em *Nossa escola de samba*, 1965, está presente, mas a fala é popular e mais tranquila. Já *Integração Racial*, 1963, parece conseguir esquecer a catequese, entrando de cabeça na estilística mais solta do direto (RAMOS, 2008, p.331).

Tal categoria permite avaliarmos a figura do popular nas produções do *Documento Especial: Televisão Verdade*. Tal aspecto corresponde a uma linha narrativa presente em diversas edições como *Os pobres vão à praia*, *Os pobres voltam à praia*, *Tribos Urbanas*, *Guerras Sociais*, *Noites Cariocas*, *Geração do Caos*, *Surfe em Alta Tensão* entre outros.

O avanço tecnológico influenciou na melhoria da infraestrutura, que permitiu a expansão da televisão em escala nacional. Tal melhoria fortaleceu o oligopólio da Rede Globo, que passou a ocupar o lugar do enfraquecido Diários Associados.

Foi nessa década de 1960 que surgiu a figura do comunicador de massa, o apresentador de auditório, como Sílvia Santos, Chacrinha, Flávio Cavacanti, Hebe Camargo. Os programas musicais da TV Excelsior ganham fôlego patrocinando a música popular brasileira nas novas emissoras Record e Globo.

Esses festivais propiciaram o surgimento de nomes como Elis Regina, Chico Buarque de Holanda, Caetano Veloso, Edu Lobo, Geraldo Vandré, Gilberto Gil, Milton Nascimento e tantos outros talentos e deram origem a inúmeros programas musicais nas várias emissoras. Paralelamente, na TV Record, desenvolveu-se também a música jovem, com o rock brasileiro, no programa Jovem Guarda, comandado pelo cantor Roberto Carlos. De enorme sucesso, o programa revelou inúmeros nomes desse gênero musical no Brasil (AMORIM, 2007, p.41).

A segunda fase populista foi marcada por um controle ideológico e financeiro dos *Mass Media* pelas mãos do governo militar e dos conglomerados financeiros multinacionais, representados pelos bancos. Aos administradores dos meios de comunicação sobravam sustentar às medidas governamentais em troca da concessão de licenças para sua modernização tecnológica e para adquirirem os subsídios fiscais necessários para essas importações de materiais e equipamentos. Durante o regime militar, a acessibilidade da televisão ao grande público, aliada ao despertar de um entendimento do potencial da imagem e seu caráter documental, fez com que a mesma se instrumentaliza-se com o objetivo de entreter e doutrinar a sociedade brasileira. A televisão foi o instrumento de integração nacional que o poder militar tanto desejava. “A imagem é o resumo visível e indiscutível de uma série de conclusões a que se chegou através da elaboração cultural: e a elaboração cultural que se vale da palavra transmitida por escrito é apanágio da elite dirigente, ao passo que a imagem final é construída para a massa submetida” (ECO, 1987, p. 363).

Em 1958 a televisão absorvia 8% das verbas destinadas à publicidade, enquanto o rádio ficava com 22% e os jornais 44%. Em 1964, 24% do total de verbas de publicidade já eram destinadas às emissoras de televisão. Em 1964 existiam 34 estações, cobrindo parte significativa do território nacional sob a tutela direta do Estado (NAPOLITANO, 2010, p.85).

O controle governamental fica mais evidente nas mídias eletrônicas, pois tanto as estações de rádios quando as emissoras de televisão operavam canais de transmissão concedidos mediante aprovação do Poder Federal – que poderiam muito bem, caso desejassem, cassarem seus direitos de transmissão. “De 1964 a 1988 a concessão de licenças para exploração de frequências reforçou o controle exercido pelo Estado, pelo simples fato de que tais permissões só eram concedidas a grupos que originalmente apoiaram as ações adotadas pelo mesmo” (MATTOS, 1990, p.14).

A TV se tornou a arma do Governo Militar como instrumento de integração de um discurso nacional. O cineasta e documentarista João Batista de Andrade (2002, p.20-21) narra como funcionava essa experiência:

Concessão estatal – preso, portanto, aos ditames do poder político, mas ao mesmo tempo visto agora como um setor de algum poder de influência e, principalmente, grande negócio, o negócio do futuro –, o sistema de TV serviu ao regime militar dando a ele uma cara e um instrumento de comunicação impositiva, linha única de cima para baixo, tendo o povo como massa pacífica bombardeada pelos “podes” e “não podes” dos militares e seus seguidores. Ao mesmo tempo, serviu-se do regime militar, engordando sua estrutura, atraindo fatia cada vez maior das verbas publicitárias e aproveitando-se de facilidades para se modernizar (importações facilitadas, isenções de taxas e impostos, uso de serviços públicos como antenas repetidoras, etc.). De sua parte, também os militares se serviram da TV, como cria própria de seus interesses numa soberania nacional baseada na centralidade política e no nacionalismo simbólico.

Mesmo com todo o controle exercido pelos governos militares, o público telespectador cresceu vertiginosamente. O sinal da televisão conseguiu chegar nos lugares mais distantes. Segundo Amorim, a percepção da potência representativa da televisão começou a exercer fascínio em intelectuais como Décio Pignatari, Helena Silveira e Gabriel Cohn, que “passaram a discutir e sugerir melhores formas de atuação do veículo” (AMORIM, 2007, p.41). De acordo com que afirma Marialva Barbosa a chave de leitura para compreendermos os processos comunicacionais da televisão brasileira a partir da década de 1960 é,

A percepção de que os meios se dirigem cada vez mais a uma multiplicidade de rostos, que passam a ser vistos, sobretudo nas décadas seguintes, como público indiferenciado, qualificado e percebido como povo, massa, multidão. Há uma busca pela expansão do auditório onde múltiplos meios se movem e a presunção de que a eficácia da comunicação se faria pela aproximação de um leitor/espectador/ouvinte sem um rosto real, mas que assumia o seu lugar de público ao estar em contato com as indústrias midiáticas que se consolidam naquela sociedade (BARBOSA, p.289)

O Brasil já contava com cerca de 3.276.000 aparelhos de televisão espalhados por todo o país ao final da década de 1960. Os filmes – majoritariamente estrangeiros – ocupavam a principal programação televisiva. As reportagens jornalísticas e a transmissão de notícias

ocupavam o sexto lugar da programação preferida das pessoas, atrás ainda dos programas de auditório, das telenovelas, das exibições esportivas e da publicidade²³.

Tabela 3 – Número de emissoras de Rádio e de Televisão por Região do Brasil

Região	Emissoras de Rádio	Emissoras de Televisão
Norte	34	4
Nordeste	147	8
Sudeste	364	21
Sul	257	12
Centro-Oeste	46	7

A Bahia está incluída na Região Sudeste e o Maranhão na Norte conforme determinação geográfica da época. As capitais concentravam, naquele ano de 1969, 155 emissoras de rádio e 36 de televisão. O Brasil possui, atualmente, 788 emissoras de rádio e 51 de televisão em funcionamento.

Foi uma espécie de prova de Geografia que se andou fazendo com as emissoras de televisão. Queria-se saber quem era a primeira da turma em matéria de Rio, São Paulo, Estado do Rio, Minas, Espírito Santo e Bahia. E o resultado chegou: a TV Tupi, Canal 6, obteve a melhor média de audiência: 34,6% (Medalha de Ouro para o Canal 6) A segunda colocada obteve 31,53% (nada mau, nada mau). Mas o importante é que a Tupi reafirmou sua liderança em penetração, alcance e qualidade de programas e de público. Como se vê, quem anuncia na TV Tupi vai longe. E também consegue sempre as notas mais altas. Os anunciantes que o digam (O Cruzeiro, 15/05/1969, p.98)

O telespectador de televisão passou a superar o estatuto de público para uma imagem de *povo*, de *coletividade*. A programação televisiva se dirigia a duas categorias essenciais: *povo* e *realidade*. Alexandre Bergamo (2010) afirma que:

(...) Se inicialmente era preciso veicular discursos que unissem os valores dos grupos dominantes com os da classe média em franca expansão, posteriormente seria preciso incluir a massa amorfa, sem voz e sem rosto, que, diante dos meios, via a vida política e cotidiana se desenrolar em capítulos nem sempre compreensíveis.

O papel do Estado se tornou mais decisivo com a criação em 1967 do Ministério das Comunicações. A criação desse órgão executivo contribuiu para a redução da interferência de organizações privadas sobre as agências reguladoras do sistema de comunicação. Tal ação facilitou, inclusive, a imposição de certos conteúdos veiculados sob a justificativa de estarem exercendo um controle técnico nas emissoras e estações de rádio. No mesmo ano, o Código Brasileiro de Telecomunicações sofreu modificações oriundas do Decreto-Lei nº236, de 28 de fevereiro de 1967, mediante intervenção fundada no Ato Institucional nº4.

estabelecendo novas normas que passaram a reger o exercício das concessões de canais de rádio e de televisão Estabeleceu que pessoas jurídicas e estrangeiras não podiam participar da sociedade e/ou dirigir empresas de radiodifusão. Determinou, ainda, que a origem e montante dos recursos financeiros dos interessados em desfrutar

²³ Informativo sobre número da televisão encontrados no *Anuário Estatístico do Brasil*, 1971, p.169

de concessões deveriam ser aprovados. Colocou, também, sob a dependência de aprovação prévia do Contel, e depois do Ministério das Comunicações, todos os atos modificativos da sociedade, assim como contratos com empresas estrangeiras. Ficou estabelecido, também por este mesmo decreto que cada entidade só poderia obter concessão ou permissão para executar serviços de televisão no país num máximo de 10 estações em todo o território nacional, limitando em 5 o total em VHF (MATTOS, 1990, p.14).

Após o Decreto nº236/67, nenhuma modificação substancial foi promovida na legislação de radiodifusão até a Constituição de 1988. Durante os últimos anos da *Fase Populista*, entre 1968 e 1979, todos os veículos de comunicação foram submetidos as restrições de censura e controle do Ato Institucional nº5, que permitiam ao Poder Executivo Federal o direito de censurar os veículos de comunicação evitando assim qualquer publicação ou transmissão que pudesse levá-los a ser enquadrados e processados na Lei de Segurança Nacional.

Durante o governo do presidente Emílio Garrastazu Médici (1969-1974), o controle governamental ficou evidente com a pressão exercida sobre as emissoras de televisão pautada por punições com multas e até suspensão de direitos de exibição de alguns programas. Tais ações eram justificadas como uma linha de agressão à sensibilidade e de grosseria.

Ana Cláudia de Freitas Resende, afirma que os anos 1970 marcaram a história das mídias nacionais. Grande parte disso, pela ampliação do mercado de revistas – com destaque para a Editora Abril. A produção e a distribuição do cinema brasileiro foram entregues para as mãos da EMBRAFILME, Empresa Brasileira de Filmes.

Dessa vez, o rádio que teve que se reformular dentro do mercado de comunicações. Foi durante a década de 1970 que surgiu a televisão em cores, especificamente em 10 de fevereiro de 1972, em Caxias do sul no Rio Grande do Sul durante a tradicional Festa da Uva de Caxias, cobertura exigida pelo então ministro das comunicações, Hygino Corsetti, caxiense (CRUZ, 2008). Em 1973, a televisão aplaudiu a campanha política do *Milagre Econômico* do país, uma apologia ao processo de modernização industrial e a inserção do país em um modelo habitual de consumo. Fernando Barbosa Lima (1985, p. 18) define a tevê da ditadura como a “tevê do ‘nada a declarar’”. Porta-voz do regime militar, a tevê brasileira ameaçou o cinema nacional que agonizava nas salas de exibição”.

Segundo Resende (2005, p.4), foi na década de 1970 que a televisão se tornou a arma do Governo Militar por meio de um instrumento de integração nacional. “A tevê da ditadura desinfeta o vídeo das repressões, guerrilhas e atentados, mostrando um *País que vai pra frente*”. Gabriel Priolli, afirma que “espelho cor-de-rosa do regime militar, a televisão brasileira não nasceu nem morreu como ele, mas lhe deve a potência que é hoje” (1985, p.22).

Para garantir a representação televisiva do projeto de governo militar, a televisão passou a exibir programas tecnicamente apurados, colorido como o caso do programa *Fantástico – o Show da Vida*, lançado em 5 de agosto de 1973. Depois da inovação das cores, a tecnologia não obteve tantos avanços. “Atualmente o *upgrade* do sistema em cores para o sistema em alta definição é assunto tratado como inovação, reforçando contextos mercadológicos e suas novas características de ação, bem como novos planos de marketing e legislação específica” (GARCIA, Santiago, S/D, p.4).

Em 1973, foi produzida a primeira telenovela em cores, *O Bem Amado*, na Rede Globo. A Rede Tupi já tinha anteriormente lançado algumas novelas em cores, porém só em partes específicas e importantes ao enredo.

A conquista da cor, aliada ao aprimoramento técnico dos equipamentos, permitiu mudanças principalmente na linguagem musical da televisão. Tanto nos estúdios como em cenários naturais, os musicais puderam explorar ao máximo as possibilidades existentes. Os efeitos eletrônicos começaram a ser uma atração quase igual ao espetáculo ou artistas exibidos (AMORIM, 2007, p.42).

No caso dos telejornais, as inovações também se ligaram aos novos recursos disponíveis, como, por exemplo, o uso dos satélites para transmitir com imediatismo as notícias de qualquer ponto do planeta. Com isso, as reportagens passaram a transmitir maior credibilidade, pois o telespectador passou a testemunhar o fato do exato local do acontecimento. Pela noção de veracidade das notícias, os meios de censura e controle das comunicações passaram, mais do que nunca, a vigiar e controlar o que deveria ser mostrado ou não ao público conforme os interesses governamentais. A censura reprimia qualquer reportagem, ou programa que desagradasse os interesses dos militares. Também havia uma censura econômica, já que o governo era o maior cliente publicitário e ameaçava cortar verbas caso houvesse a publicação de uma matéria indesejada. Carente de investimento, as emissoras de televisão cederam às pressões do governo e se auto beneficiaram.

A representação do Brasil passava longe da realidade social vivida no país, sendo que poucos profissionais da área conseguiram êxito na tentativa de informar a população e utilizar a mídia como instrumento de mobilização. O presidente Médici, em março de 1973, fez uma declaração que reforçava essa manipulação nas notícias jornalísticas:

Sinto-me feliz, todas as noites, quando ligo a televisão para assistir ao jornal. Enquanto as notícias dão conta de greves, agitações, atentados e conflitos em várias partes do mundo, o Brasil marcha em paz, rumo ao desenvolvimento. É como se tomasse um tranqüilizante após um dia de trabalho.

O cineasta João Batista de Andrade (2002, p.20-21), confirma em suas memórias como era trabalhar na televisão durante a Ditadura Militar:

Concessão estatal – preso, portanto, aos ditames do poder político, mas ao mesmo tempo visto agora como um setor de algo poder de influência e, principalmente, grande negócio, o negócio do futuro –, o sistema de TV serviu ao regime militar dando a ele uma cara e um instrumento de comunicação impositiva, linha única de cima para baixo, tendo o povo como massa pacífica bombardeada pelos “podes” e “não podes” dos militares e seus seguidores. Ao mesmo tempo, serviu-se do regime militar, engordando sua estrutura, atraindo fatia cada vez maior das verbas publicitárias e aproveitando-se de facilidades para se modernizar (importações facilitadas, isenções de taxas e impostos, uso de serviços públicos como antenas repetidoras, etc.). De sua parte, também os militares se serviram da TV, como cria própria de seus interesses numa soberania nacional baseada na centralidade política e no nacionalismo simbólico. (2002, p. 20-21)

A inserção de capital estrangeiro e de investimentos de empresas e bancos internacionais, modernizou a televisão e sua programação. E o cinema foi ficando escamoteado. Dessa forma, a televisão surge como uma brecha de mercado para certos cineastas, principalmente aqueles ligados ao cinema de documentário. Mesmo com a ditadura, a teve se tornou um meio de comunicação de maior alcance para dialogarem seus projetos sociais e políticos.

Não fora somente as oportunidades de crescimento econômico e a abrangência de público, mas também uma forma de dissipar o discurso coerente proposto pelo cinema. Segundo Jean Claude Bernardet, “o cinema brasileiro dos anos 70 era uma mostra de *uma sociedade sem contradições*” (p. 67). Um caso exemplar é o filme *Tenda de Milagres*, que “nos oferece a imagem de uma sociedade que, em última instância, não tem contradições essenciais [...]”; e *Dona Flor e seus dois maridos* “[...] Onde os elementos antagônicos são passíveis de uma suave síntese”.

A TV Record, foi uma das primeiras a utilizar o talento desses cineastas em produções televisivas. João Batista de Andrade afirma que acreditavam que poderiam utilizar a televisão como um instrumento revolucionário capaz de revolucionar a sociedade diante do sistema de opressão e censura que viviam durante os anos de chumbo. Porém, a iniciativa não durou tanto tempo. “Nós fomos expulsos de lá com muita violência, do tipo: demitir e prender! (...). Eu fugi para não ser preso”, conta João Batista (ANDRADE, 2004). Nesse mesmo ano, Batista foi convidado pela Rede Globo para criar o setor de especiais de São Paulo: “eu caí de uma pequena emissora numa situação terrível, e fui para a maior emissora brasileira fazer o melhor programa que era o Globo Repórter” (ANDRADE, 2004).

O Globo Repórter foi ao ar em abril de 1973 e perdura até hoje. Desde o seu lançamento, possuiu uma periodicidade semanal – o que ampliou o mercado de trabalho desses cineastas. O Globo Repórter foi “criado para suprir uma carência do público de se aprofundar no conhecimento de assuntos polêmicos ou de interesse geral”, segundo o site da Rede Globo.

Trata-se de uma intenção ousada para época, marcada pelo governo mais autoritário da ditadura militar, de Emílio Garrastazu Médici (1969-1974). Uma das saídas dos documentaristas para driblar a censura foi encontrada nos recursos audiovisuais: usava-se a imagem para mostrar o que não podia ser falado: Walter Lima Júnior (MORAES, 1986, p. 172) revela:

Num determinado momento, quando se implantou o “Globo Repórter”, era interessante ver o pouco caso que se fazia na televisão naquele momento em relação à imagem. Era tal esse pouco caso que eu pude fazer coisas que hoje em dia parecem piadas. Por exemplo, eu comecei a fazer uma série de programas sobre a ecologia, problemas de poluição. Certa ocasião me pediram para fazer um filme sobre poluição das águas. Eu fui a São Paulo. Eu estava fazendo dois filmes ao mesmo tempo, e nesse sobre poluição das águas eu fiquei nas margens do rio Tietê, documentando o despejo industrial nas suas águas. Naquele lixo a que fica às margens do rio eu vi uma lata, na qual estava escrito: “DDT mata tudo”. E o interessante é que pude filmar essa lata. Eu tinha a proposta de que convivemos com todas as nossas mazelas, principalmente dentro da crise ambiental, que dizem respeito à nossa ignorância, sem nos darmos conta do perigo no qual estamos envolvidos. [...] De certa forma, a imagem podia ir fabricando uma forma de ver. Ou seja, gerando um ponto de vista já contando com o existente. No caso da lata “Detefon mata tudo”, na lata está escrito, eu não inventei nada. Eu poderia ter esse alibi com a direção da televisão. Aliás, eles vieram dizer: “Como você coloca esta lata no ar? O Detefon anuncia aqui”. – Sim, mas não fui eu quem botou Detefon mata tudo. Eles é que escreveram na lata Detefon mata tudo. Ou seja, a possibilidade de trazer o potencial da imagem à televisão naquele momento, que era pura radiofonia, era uma certa forma inovadora.

Na esteira dessas declarações, João Batista de Andrade (2004) narra:

Não tirávamos a câmera como metralhadora contra o regime, mas aí (ela) revolucionava o modo de ver o próprio país e com isso, na verdade, pra nós o importante era que o filme passasse, porque nós queríamos era estabelecer esse diálogo (com a sociedade), então nós tínhamos uma estratégia com relação à censura na maneira de trabalhar para que os filmes pudessem passar.

Essa fase da televisão controlada pelo Governo Militar, submeteu-a à subserviência ao regime, afinal a mesma é uma concessão pública e, logo, comprometida com os interesses políticos da Ditadura Militar. A televisão “fornecia ao brasileiro a sua autoimagem a partir dos anos 70” (BUCCI, 1997, p.15). Tal teoria confirma a declaração de Umberto Eco, de que a televisão é um fenômeno sociológico que se caracteriza simplesmente como um serviço e não como um gênero artístico.

É grave, de fato, não se perceber que, embora a TV tenha constituído um puro fenômeno sociológico até agora incapaz de dar vida a verdadeiras criações artísticas, todavia, justamente como fenômeno sociológico, surge como capaz de instituir gostos e propensões, isto é, de criar necessidades e tendências, esquemas de reação e modalidades de apreciação tais que, a curto prazo, se tornam determinantes para os fins da evolução cultural, também em terreno estético (1987, p. 330).

Umberto Eco (1985, p.351) era um “integrado” em relação aos meios de comunicação de massa, e em referência a televisão, ele acreditava que esse meio poderia efetivar as possibilidades de apreensão da cultura. “A TV será elemento de cultura para o cidadão das áreas subdesenvolvidas, levando-o ao conhecimento da realidade nacional e da dimensão *mundo*, e

será elemento de cultura para o homem médio de uma zona industrial, agindo como elemento de *provocação* face a suas tendências passivas”.

Como referência desse período da televisão, há que se destacar que tanto os dirigentes militares quanto os empresários da área da comunicação consideravam a televisão como uma ferramenta para a integração nacional. No lado dos empresários, esses viam a possibilidade de expansão e integração do mercado de consumo por meio das publicidades, enquanto os militares queriam unificar – de forma política – as consciências e a preservação das fronteiras do território nacional.

Há que considerar que nesse projeto de integração nacional, o jornalismo desempenha uma das tarefas chaves na construção da lógica simbólica de um país uno e indivisível. Notícias sobre diversos estados que compõem o território nacional passam diante dos olhos dos telespectadores por meio do instrumento televisiva. É, também, por meio do telejornalismo, que a multidão popular se representa.

Marcos Napolitano, conceitua dois tipos de televisão: a *paleotelevisão* e a *neotelevisão*. A primeira é caracterizada por estabelecer um “contrato de comunicação em uma instituição que detinha um saber ou uma autoridade e comunicava a um público que desejava partilhar esses valores”. A televisão antiga era gradeada, tipificada, possui uma programação direcionada por gêneros que ensejavam uma escolha por parte do público. Já a *Neotelevisão*, é caracterizada por adotar uma “programação conduzida por um processo de interatividade (onde) a estrutura dos programas tende a diluir as fronteiras dos gêneros direcionados a públicos específicos (e) convida os telespectadores a vibrar e a conviver com ela e não simplesmente incorporar as mensagens ideológicas e os afetos veiculados” (NAPOLITANO, 2010, p.86). Para o autor, o tipo de televisão que marcou a “fase populista” dos anos 1960, foi uma forma de transição entre a *paleotelevisão* e a *neotelevisão* – esta característica da televisão a partir dos anos 1975.

A terceira fase da televisão, a partir de 1975, pode ser mensurado pelo aumento do número de residências equipadas com televisores. Durante o censo nacional de 1980 foi constatado que cerca de 55% das residências analisadas já estavam equipadas com aparelhos de televisão, próximo da casa dos 13 milhões de residências. O crescimento do número de residências com aparelhos de TV entre 1960 e 1980 foi de 1.272%. Em 1989, o número de residências cresceu para cerca de 20 milhões. Segundo dados apurados por Mattos, “68,3% da população brasileira da época vivia em áreas urbanas, e que 73,1% de todas as residências urbanas estavam equipadas com televisores” (1990, p.17).

Com o número cada vez maior de televisores, os conglomerados midiáticos absorviam um total de 60% dos investimentos publicitários realizados no país. Devido à fragilidade do

cinema e do teatro brasileiro durante o final dos anos 1980 e início dos anos 1990 e, por sua capacidade de atingir grande parte da população urbana brasileira, a televisão detém a capacidade de definir "*quem é quem*" no mundo das estrelas, constituindo-se como polo central deste processo (ORTIZ & RAMOS, 1989, p.181).

É o momento de padronização na programação brasileira televisiva e pela solidificação do conceito de rede de televisão – reforçado pelo que ficou conhecido como “Padrão Globo de Qualidade” que buscava alcançar uma modernização aliada ao conservadorismo. Segundo Sacramento, “o conceito de qualidade televisiva defendido pelo regime militar deveria adequar o meio ao uso político, isto é, através da televisão se fortaleciam laços culturais e sociais do país, fomentando certa identidade nacional que estava atrelada a determinados valores morais e cristãos” (2011, p.65).

Segundo Mattos, nessa fase foram outorgadas 83 concessões de canais de televisão, contanto 47 no governo Geisel e 36 durante o mandato de Figueiredo. Essa tomada fazia parte da política de combater os monopólios televisivos e garantir a existência de novas emissoras de televisão. Nesse contexto, em 1980, o governo cassou a concessão da Rede Tupi ligada aos Diários Associados.

Foi dessa ação governamental que surgiram as emissoras de Sílvio Santos e Adolfo Bloch. Na oportunidade, o governo deixou bem claro que preferia a concessão a empresários mais de confiança e amistosos ao modelo político. Entre os preteridos estavam Henry Maksoud, o Grupo Abril, o Grupo Jornal do Brasil (CAPARELLI, 1982, p.57). Foi durante essa fase, que foram suspensas as leis de censura prévia aos noticiários e à programação televisiva, consolidando o poder de comunicação de quatro grandes emissoras: Rede Bandeirantes, TV Globo, Rede Manchete e SBT. Além de duas emissoras regionais, caso da Record, em São Paulo, e Brasil Sul, no Rio Grande do Sul, e uma rede estatal, a Educativa.

Alfredo Vizeu (2014, p.49), afirma que durante os 21 anos de Ditadura Militar, o forte investimento de recursos nos meios de comunicação representou uma forma de controle estatal, principalmente pela posição de sustentação do regime pelos financiamentos de bancos e empresas de comunicação. Nesse sentido, o telejornalismo não representava em seus noticiários aquilo que não interessava ao governo ou aos interesses dos conglomerados comerciais, casos de greves, agitações populares, atentados e conflitos com as forças de segurança do poder público.

Com a reabertura política e as reformulações da realidade brasileira, tal como o abrandamento da censura militar e a queda do regime autoritário em 1985, a televisão passou por uma reformulação em sua programação. A figura da mulher passa a ser vista com mais

criticidade nos programas femininos, não as limitando aos problemas puramente domésticos e passaram a discutir o papel da mulher na sociedade e seus direitos. Os programas educativos passaram a ser cada vez mais regionais e dentro de um planejamento de localização. O humor passou a fazer parte da programação televisiva e assumiram posturas polêmicas em relação à realidade sociopolítica e econômica do Brasil. Entre esses programas se destacou a *TV Pirata*, na Rede Globo, que apresentou textos de comédia sobre questões familiares e políticas.

Guimarães e Amaral (1989), confirmam que o papel desempenhado pelas *mass media* durante esse período de redemocratização e instalação da Nova República foi dar legitimidade ao mundo novo que estava por surgir. “A televisão, sem ter consciência, transferiu à Nova República o afeto do presidente morto” (Guimarães, Amaral, 1989, p.171). Os autores comentam que até mesmo a Rede Globo que foi subserviente dos governos militares, se converteu em uma emissora oficial do governo livre. Da mesma forma que as mídias deveriam ser vistas como forças independentes e novas.

O modelo de televisão adotado pelo Brasil, segundo Caparelli (1995), adota três características:

- a) O Brasil até 1994 não alcançou seu limite total de expansão. De 1970 a 1994, o número de domicílios que contavam com televisores aumentou de 24,1% para 75,6%, ou seja, de 4,2 milhões para 31, 1 milhões;
- b) Os investimentos publicitários no Brasil superam valores médios de países desenvolvidos como EUA (50%) e Japão (31%), alcançando marcas de 59,8% de investimentos no ano de 1993;
- c) A produção da programação televisiva tem uma produção centralizada, deixando pouco espaço para produções independentes;

A quarta e última fase da televisão se alinha com a Nova República e o governo de José Sarney. Como no regime militar, o governo da Nova República também se utilizou da mídia eletrônica para obter respaldo popular. A Rede Globo, por exemplo, continuou a servir ao novo governo da mesma forma que ao regime militar (MATTOS, 1990, p.19). A principal mudança dessa fase veio com a promulgação da nova Constituição em 5 de outubro de 1988, que apresentava no Capítulo V, itens específicos sobre Comunicação Social.

No Artigo 220 a nova Carta reafirma que a manifestação do pensamento não sofrerá qualquer restrição e, nos parágrafos 1º e 2º, veda, totalmente, a censura, impedindo, inclusive, a existência de qualquer dispositivo legal que possa constituir embaraço à plena liberdade de informação jornalística, em qualquer veículo de comunicação social. No Parágrafo 5º deste mesmo artigo está a proibição de formação de monopólio/oligopólio nos meios de comunicação social. (...) A nova Carta, também, fixou normas para a produção e a programação das emissoras de rádio e televisão. De acordo com o Artigo 221, as emissoras devem atender aos seguintes princípios:

promover programas com finalidades educativas, artísticas, culturais e informativas, procurando estimular a produção independente, visando a promoção da cultura nacional e regional. (MATTOS, 1990, p.19)

Porém, antes da promulgação da Constituição de 1988, ocorreram diversas concessões de canais de rádio e de televisão no Brasil. No período entre 1985 e 1988 foram outorgadas exatamente 90 concessões de canais de televisão, assim distribuídas: 22 em 1985; 14 em 1986; 12 em 1987; 47 em 1988.

Tabela 4 - Número de Emissoras de Tv outorgadas por ano²⁴

Ano e Presidentes em exercícios	Número de Emissoras
J. Kubitschek (1956-61) Jânio Quadros (1961) João Goulart (1961-64)	14
Castello Branco (1964-67) Costa e Silva (1967-69)	23
Emílio G. Médici (1969-1974)	20
Ernesto Geisel (1974-1979)	47
João B. Figueiredo (1979-1985)	22
José Sarney (1985-1990)	73

Durante esse novo modelo democrático de televisão, entre 1985 e 1990, a Constituição de 1988 foi um documento de caráter fundamental para legitimar os direitos de liberdade para a comunicação.

em seu artigo 220 afirma que a manifestação do pensamento não sofrerá qualquer restrição, sendo vedada totalmente, de acordo com o parágrafo 1º e 2º, a censura (...) A Constituição traz ainda, no artigo 221, que as emissoras devem procurar a produção de programas com finalidades educativas, artísticas, culturais e informativas, estimulando a produção independente, promovendo a cultura nacional e regional (GARCIA, S/D, p.8-9)

O jornalismo, porém, foi o gênero mais incentivado na programação televisiva desse período. Com o fim da censura, os telejornais deixaram de ser apenas informativos, tornando-se também noticiários opinativos e interpretativos. A Rede Bandeirantes lançou, em 1980, o programa Canal Livre, que enfocava temas sociais variados, sempre com uma equipe especializada entrevistando, de maneira franca e objetiva, o convidado principal.

No quesito de conteúdos, com a queda da censura política aos meios de comunicação, certos preceitos éticos foram abandonados dando espaço para novos temas serem abordados. As emissoras passaram a exibir temas que iriam desde muita violência até sexualidade. A erotização e a sensualidade passaram a fazer parte da grande maioria da programação televisiva,

²⁴ Fonte: Mattos, 1982a; Ministério das Comunicações/Ministério da Infraestrutura.

(*) A pesquisa não havia catalogado, ainda, nenhuma concessão do governo Collor, até julho de 1990.

desde as telenovelas até programas de auditório e propaganda publicitárias. “Como o término de toda grande repressão provoca o exagero oposto, a liberdade desenfreada de expressão só encontrou o equilíbrio pelo final da década (...) aproximando-se mais do público” (AMORIM, 2007, p.61).

A televisão assume formas variadas em relação ao seu processo de utilização como meio de comunicação. Em suas fases anteriores, a televisão funcionava como uma espécie de *Janela* para o mundo, isto é, o espectador tinha acesso à realidade e às informações por meio da programação televisiva. Já a partir dos anos 1980, a televisão torna essa representação *Opaca*, pois não transmitia mais visões de mundo, mas sim os fabricava. É a *Fase de Autocentrimento*, segundo Marcondes Filho.

A programação da televisão durante a Ditadura Militar, e até antes, atestava um modelo de verdade factual em relação às imagens e informações transmitidas nas emissoras de televisão, principalmente nos Noticiários e Programas de Reportagem. Enquanto, no novo formato de programação sem censura, em rede aberta, livre do aparato repressor a televisão se reinventa. Com todas as possibilidades de representar um mundo por sua programação, a televisão opta por utilizar seus recursos como um instrumento do imaginário, da produção de sentidos e da reprodução de realidades forjadas pelas ideologias dos produtores de TV.

A relação de verdade factual sobre a qual repousava a dicotomia entre programas de informação e programas de ficção entra em crise e tende cada vez mais a envolver a televisão em seu conjunto, transformando-a de um veículo de fatos (considerado neutro) em um aparato para a produção de fatos, de espelho da realidade em produtor de realidade (ECO apud MARCONDES FILHO, 1994, p. 32).

Dessa maneira, a televisão dos anos 1980 e 1990 – décadas referências dessa pesquisa – a televisão passa a produzir o imaginário coletivo, em uma disputa de representações entre as programações de cada emissora. A televisão se torna criadora de espetáculos para os mais variados gostos desde esportes até comentários políticos que tratam de fatos ocorridos ou não na realidade. Uma indústria dos sonhos, preocupada com a audiência, com os patrocinadores. Ela deixa de se preocupar com a verdade em si e passa a reproduzir fábulas, encantos, sonhos, com o consentimento da sociedade telespectadora. Marcondes Filho afirma que o teórico Kroker dizia: “Na cultura pós-moderna, não é a tevê que é o espelho da sociedade, mas exatamente o contrário: é a sociedade que é o espelho da tevê” (1994, p. 35).

Seguindo essa linha, Marcondes Filho ressalta:

O chamado “real”, como se vê, já não exista mais. Aquilo que se passa nas ruas, que tem efeito de repercussão, impacto, envolvimento na opinião pública é totalmente reformulado, rearranjado e montado em estúdio de televisão de maneira que se construa a partir daí um novo tipo de ficção, um novo tipo de fábula (MARCONDES FILHO, 1994, p. 55).

Certas atrações pareciam tentar se apoderar deste “real” para conquistar audiência junto ao público. Os anos 1990, prestigiou a espetacularização da violência para conseguir altos índices de audiência. O telejornalismo e os programas de reportagens foram característicos desse momento. Em 1991, foram televisionados pela primeira vez um conflito armado, a Guerra do Golfo Pérsico, ininterruptamente ao vivo na Rede Globo, na Manchete e na Rede Bandeirantes. Outras programações foram elaboradas ou reestruturadas para exibirem conteúdos violentos e dramáticos, casos do programa *Aqui Agora* do SBT e inclusive o *Documento Especial* (que passou para o SBT) e seu herdeiro o *Documento Verdade* da Rede Manchete.

Pelo final da década, essas atrações foram perdendo força, mas deixaram sedimentada a idéia, que vingou em programas que passaram a exibir grandes catástrofes, brigas entre pessoas, doenças incuráveis, escatologias, infidelidades amorosas, etc (AMORIM, 2007, p.80).

Desde sua inauguração, a televisão se mostrou o instrumento para aproximar a população das fronteiras mais distantes do mundo e do conhecimento, encurtando distâncias geográficas e culturais. Ao mesmo tempo que representações de mundo eram televisionados, imaginários eram forjados e sonhos realizados diante de um telespectador *sentado na poltrona no dia de domingo*.

Imersa numa imagem de sonho, na qual aparecer materialmente próxima ao rádio e ao cinema, um misto dos dois, a televisão, antes de ser materialidade, povoou o imaginário da população, criando uma imaginação televisual (...) que multiplicou as faces desconhecidas e tornou os acontecimentos do mundo ainda mais próximos” (BARBOSA, 2013, p.16)

A televisão brasileira desenvolvida com o apoio do capital estrangeiro e pautada pelos interesses comerciais das agências publicitárias e do Estado, está presente em cerca de 95% dos municípios brasileiros, alcançando mais do que instâncias culturais como bibliotecas que estão presentes em 89%, de acordo com pesquisas do IBGE. A televisão cria um espírito de coletividade entre os cidadãos brasileiros, que permite a formação de identidades visuais e representacionais, independentes de diversidades culturais, sociais e econômicas.

A TV aberta estabeleceu o hábito de reunir toda a família para assistir a programas, principalmente no horário nobre, quando seus membros já estavam em casa. Com isso, as gerações foram se formando, no caso brasileiro, assistindo às novelas e aos telejornais noturnos, em especial os que eram apresentados entre as duas novelas, como o Jornal Nacional. A expressiva ampliação de vendas de televisores no período de 1994-1998 resultou no fato de que milhões de domicílios passaram a ter o seu primeiro aparelho já em contato com um novo contexto de produção televisual e novos hábitos de ver TV (BORELLI e PRIOLLI, 2000, p. 157).

Conforme destaque da Exposição da TV, durante o governo Vargas, a *Caixa Mágica*, o *Milagre da Comunicação*, a *Maravilha do Século*, transforma-se no lugar de formação

simbólica, na formação de utopias, inclusive aquela que torna possível o aprisionamento do tempo e o enquadramento das memórias.

A imagem que aparece na tela não tem passado, nem futuro, só a permanência eterna que aumenta de maneira assustadora a espessura do agora. Estendendo o instante em que a imagem está na tela num presente que não termina nem quando a emissão acaba, a utopia midiática faz do agora um presente estendido de maneira exponencial. Na televisão e na percepção do público que visualiza as suas imagens há um só tempo e esse é o presente. Um presente estendido que engloba o passado tornado presente e o futuro transfigurado em extensão do mesmo presente (BARBOSA, 2010, p.24)

A compreensão do presentismo como categoria temporal nas imagens propagadas na televisão nos permitem considerar a importância do renascimento do acontecimento na produção historiográfica. A historiografia do Tempo Presente dialoga substancialmente com as produções midiáticas e garante um espaço de importância para essas fontes no trabalho metodológico e analítico do historiador. São essas imagens televisivas, marcadas pelo tempo presente que são objetos de análise na segunda parte dessa Tese.

Parte II

A Rede Manchete e o Documento Especial: Televisão Verdade

1 A REDE MANCHETE DE TELEVISÃO

A Manchete deixou o exemplo de que é possível fazer televisão aberta de qualidade, é possível fazer televisão dentro de um ambiente de trabalho saudável, é possível você criar condições de reflexão, de inteligência dentro da televisão, e ninguém pode dizer que isso não funcionou. Funcionou até o momento em que, por questões administrativas, parou de funcionar, mas funcionou. Eu acho que a Manchete deixou grandes exemplos para a televisão. (Nelson Hoineff)

Falar da Rede Manchete de Televisão é narrar uma história marcada por sucessos e fracassos. Por ironia do destino, a "emissora do ano 2000" não chegou até lá, saindo do ar em 1999. Mas, não é por isso que se perde a importância de representar as memórias e produções da Manchete.

Os anos 1980 marcam uma mudança profunda no campo da televisão brasileira. A Rede Globo de televisão perdia sua principal concorrente por dívidas: a Rede Tupi. O governo militar preocupado com o possível surgimento de uma rede midiática que pudesse sustentar uma oposição ao regime, utilizou a Lei de Salomão dividindo o lote de concessões das emissoras vinculadas a Rede Tupi em duas partes: *Rede A* e *Rede B*. A *Rede A* era formada pelas antigas emissoras:

- Canal 6 (ex-TV Tupi, Rio de Janeiro – RJ)
- Canal 6 (ex-TV Rádio Clube, Recife – PE)
- Canal 2 (ex-TV Ceará, Fortaleza – CE)
- Canal 4 (ex-TV Itacolomi, Belo Horizonte – MG)

Já a *Rede B*, era composta por:

- Canal 4 (ex-TV Tupi, São Paulo – SP)
- Canal 5 (ex-TV Marajoara, Belém – PA)
- Canal 5 (ex-TV Piratini, Porto Alegre – RS)

Além disso, o Ministério das Comunicações colocou na concorrência os Canais 9 de São Paulo (ex Tv Excelsior) e do Rio de Janeiro (ex TV Continental). Durante nove meses de concorrência os grupos Jornal do Brasil, Editora Abril, Bloch Editores, Visão, Rádio Capital, Grupo Sílvia Santos e Rede Bandeirantes disputaram as concessões. No fim, a *Rede A* ficou para a Bloch Editores, enquanto a *Rede B* com o Grupo Sílvia Santos em 19 de março de 1981. A *Rede A* seria comandada pelo Canal 6 carioca e a *Rede B* pelo canal 4 de São Paulo.

Em 19 de março de 1981, o Governo Federal encerrou a disputa pelas concessões que haviam sido cassadas das Emissoras Associadas, que formavam a Rede Tupi, e de mais duas emissoras. No caso de Sílvia Santos, as concessões ficaram no nome de Carmem Abravanel, sua esposa, pois ele já possuía a TVS, Canal 11 do Rio de Janeiro; junto com as demais outorgas, recebera a concessão do Canal 9 fluminense, antigamente ocupado pela TV Continental. Como sócio majoritário da TV Record

Paulistana, ele faria do Canal 9 a Record carioca. Anos depois, já no final da década de 1980, por força da lei que não permite que o mesmo grupo controle duas emissoras na mesma banda de frequência, na mesma cidade, o Grupo Sílvio Santos viria a se desfazer de sua participação nas emissoras Record. (FRANCFORT, 2008, p.16)

Adolpho Bloch, na casa de seus 70 anos, era contrário a se aventurar em um novo campo midiático. Sempre fora voltado para o mercado editorial, onde acreditava ser um negócio mais lucrativo do que a televisão. Depois de muito convencimento e percebendo as inserções de outras empresas editoriais na mídia eletrônica, é que se enveredou na concorrência e acabou levando o direito a concessão televisiva. Acabou por investir, também, nas emissoras de rádio, comprando a Rádio Federal AM do Rio de Janeiro que fora renomeada como Manchete AM. E investiu em outras emissoras em capitais brasileiras na frequência FM. O sobrinho de Bloch, Oscar Bloch Sigelmann e Flávio Cavalcanti Júnior foram figuras importantes nas negociações com o governo.

1.1 ADOLPHO BLOCH

O ucraniano Adolpho Bloch foi um dos mais proeminentes empresários da área de comunicação e entretenimento durante a segunda metade do século XX no Brasil. Foi o fundador do Grupo Bloch e de uma das revistas de maior sucesso da imprensa brasileira, a Revista Manchete em 1952.

Bloch nasceu na cidade de Jitomir, na Ucrânia, em 8 de Outubro de 1908 e teve que deixar sua terra natal durante o processo revolucionário russo iniciado em 1917. De família judia e donos de gráficas, acabaram sendo deliberados para imprimirem papel moeda para o Governo Provisório de Alexander Kerensky – o que gerou insatisfação dos setores bolcheviques.

Em decorrência desse desentendimento, se mudaram para Kiev e, logo em seguida, passaram alguns meses na Itália – em específico na cidade de Nápoles. Em 1922, os Bloch atravessaram o Atlântico e vieram se instalar no Rio de Janeiro. Por sua experiência em gráficas, conseguiu emprego na área de impressão de folhas numeradas relacionadas ao Jogo do Bicho.

Na década de 1940, Adolpho Bloch já estava trabalhando na editora Rio Gráfica, de Roberto Marinho. Foi nesse período que aproveitou da influência do cargo para se aproximar de pessoas importantes do ramo político e artístico. Entre eles, Juscelino Kubitschek de Oliveira²⁵.

²⁵ Arnaldo Bloch relata um dos casos envolvendo a amizade com JK: Adolpho Bloch foi a “voz fundamental a convencê-lo a partir para o autoexílio. Chegou a arriscar “a pele para ajudá-lo”. “Tem judeu afrontando a

Segundo Niskier²⁶, Bloch tinha um comportamento intempestivo, com oscilações de explosões de raiva e demonstrações de carinho. “Engraçado isso, porque quem tivesse a burrice de enfrentá-lo no momento em que a onda subia levava ferro, porque ele era violento”. Quem o conhecia afirmava que o segredo para segurar seu ímpeto de raiva era dar razão a ele até que ele fosse se acalmando e se mostrasse disposto a mudar de ideia. Adolpho Bloch era conhecido por ser um homem que se utilizava de palavras:

O Adolpho falava muito palavrão, era engraçado ver aquele russo falando palavrões. Ele veio para o Brasil aos 12 anos e foi criado na Aldeia Campista, próximo de onde viveu também o Nelson Rodrigues, que ao contrário dele não falava palavrão. Convivi por um longo período com o Nelson e conhecia bem as suas particularidades. Ele não pronunciava um palavrão, contava aquelas histórias cabeludas, mas palavrão não dizia. Já o Adolpho era fã do nome feio. Porra ele usava como vírgula.

Segundo Elmo Francfort, Adolpho Bloch e seu primo Pedro Bloch, em reunião em 1951, debateram sobre a inauguração da nova revista do grupo. Chegaram a conclusão que seria uma revista do tipo *Match*. “Adolpho escreveu em um papel o nome *Match* e não discutiu mais. Se os Estados Unidos tinham a *Time*, e a França a *Paris Match*, Adolpho Bloch, dono da Bloch Editoras, resolveu lançar a sua própria revista de variedades e entretenimento. Nascia ali a revista *Manchette*, a princípio com dois *t*, a primeira revista da Bloch Editores. A data era 26 de abril de 1952 e a publicação semanal seria vendida a Cr\$ 5,00” (FRANCFORT, 2008, p.299). A *Manchete* se tornaria o título de maior sucesso de vendas da editora Bloch. O slogan “Aconteceu, virou manchete”, precedeu o lançamento e acompanhou por décadas a revista que chegou a ter tiragem de milhões de exemplares nos anos 1980.

O lançamento da revista foi um sucesso de vendas, desbancando as principais publicações do momento. A Revista *Manchete* foi publicada em outras línguas como francês, inglês e russo. E só deixou de assumir o topo das vendas com a chegada da Revista *Veja* da Editora Abril em 1968. Com o nascimento da Rede *Manchete*, a revista passou a ser a principal ação de divulgação da programação da televisão. Na última página da revista, Adolpho Bloch escrevia seu editorial, como se estivesse conversando com o leitor.

A primeira edição tinha na capa a bailarina do Teatro Municipal Inês Litowski, com uma reportagem assinada por David Nasser. A edição ainda contava com uma fotorreportagem de Jean Manzon sobre a vida amorosa de Ingrid Bergman. Essa primeira edição da *Manchete*,

Revolução’, mandaria dizer dona Yolanda Costa e Silva, instalada no camarote vizinho ao de Adolpho, no Carnaval do Municipal, em 1965, quando o público cantou em peso o ‘Peixe Vivo’ e o ucraniano acompanhou. O tumulto foi tal que, na saída, a primeira-dama levou até mão na bunda da irreverência popular. Leal ao cliente e contumaz descontador de duplicatas, o golpista Magalhães Pinto procuraria Adolpho para avisar que estavam querendo prendê-lo.

²⁶ <http://www.abi.org.br/memorias-de-um-sobrevivente-da-manchete/>

trazia uma matéria sobre o desastre de automóvel que vitimou o cantor Francisco Alves, o Chico Viola. Essa edição se esgotou em poucas horas.

A *Manchete* contava com uma equipe qualificada, como Manuel Bandeira, Fernando Sabino e Carlos Drummond de Andrade entre seus colunistas. Jornalistas e fotógrafos como David Nasser e Jean Manzon. A equipe dava uma amplitude nacional às reportagens. O corpo jornalístico da revista acompanhou a construção de Brasília com edições especiais e a histórica edição comemorativa de 21 de abril de 1960, sobre o dia da inauguração da nova capital, com tiragem de 760 mil exemplares, esgotados em dois dias. Porém, a maior tiragem aconteceu em junho de 1980, quando da visita do Papa João Paulo II ao Brasil com cerca de 3 milhões de edições vendidas.

A Revista Manchete se identificava com a corrente *desenvolvimentista antiliberal e industrializante* do pensamento econômico. Adolpho Bloch era amigo íntimo do então presidente Juscelino Kubitschek, o qual apoiou editorialmente desde a sua campanha eleitoral. É da autoria de Bloch o tão famoso *slogan* “50 anos em 5”. A Revista Manchete era ideologicamente concorrente da Revista *O Cruzeiro*, que se apoiava sob um discurso mais conservador ligado à corrente do liberalismo, indo contrária a qualquer intervenção do Estado na economia e a criação de monopólios comerciais, a pretexto de salvaguardar os interesses do capital nacional e estrangeiro de caráter privado. Desse modo, os políticos desse caráter que iam desde Getúlio Vargas até mesmo Juscelino Kubitschek eram criticados duramente em suas páginas.

Apesar do sucesso da revista, a empresa sempre se encontrava descapitalizada, o que envolvia uma série de estratégias por parte do dono da Editora. De acordo com Arnaldo Bloch²⁷,

E, na arte de tirar dinheiro de pedra, ele era o rei. Criou um notável sistema de compensação de cheques, geralmente envolvendo o Banco do Brasil e o Banco de Crédito Real de Minas Gerais, na Praça da Bandeira. A coisa funcionava mais ou menos assim: depositava o cheque descoberto do Crédito Real no caixa do Banco do Brasil; fazia o saque, na confiança, com o gerente, que segurava o cheque até ele cobrir o saldo; cobria o saldo no Crédito Real com um outro cheque, este do Banco do Banco do Brasil, contando com a paciência do respectivo gerente; voltava ao Banco do Brasil e começava tudo de novo.

²⁷ Arnaldo Bloch publicou “Os Irmãos Karamabloch: Ascensão e Queda de um Império Familiar”, em que expõe, com inesperada candura, as ambições, emoções e relações conflituosas de uma família disfuncional - “solidamente unida pela desunião”, segundo Otto Lara Resende. Mostra também a figura carismática, voluntariosa, intempestiva, rigorosa, centralizado complexa e arbitrária de Adolpho Bloch. A expressão Karamabloch, numa referência aos “Irmãos Karamazov” de Dostoiévski, também do fazedor de frases Otto Lara Resende, resume bem o conteúdo do livro.

Bloch, um homem da editoração, das gráficas, demorou para aceitar expandir seus negócios para outros meios de comunicação, como as emissoras de rádio e televisão. Mesmo com os apertos financeiros, a empresa se reergueu ao final dos anos 1970 e passaram a contar com uma tiragem de 200 mil exemplares da Revista Manchete. Oscar Bloch, sobrinho de Adolpho, acreditava que deveriam investir nas emissoras de rádio e televisão.

Chateaubriand e Roberto Marinho foram homens decisivos para a consolidação da televisão brasileira, mas Bloch também deu sua contribuição. A TV Manchete, de início, tenha sido a primeira emissora de televisão com programação intelectualizada, crítica, do país.

Adolpho Bloch faleceu aos 87 anos, no Hospital Beneficência Portuguesa, em 19 de Novembro de 1995, em São Paulo em decorrência de uma complicação durante uma cirurgia para tratar diversos diagnósticos como embolia pulmonar, disfunção da prótese e da válvula mitral do coração. Bloch não presenciou a falência total de seu grupo de comunicação, nem mesmo do Grupo Bloch Editores, em 2000. Neste mesmo ano, em 26 de julho, a Manchete publicou seu último exemplar - nº 2.519 - com o ator Reynaldo Gianechinni na capa. Segundo o site da ECA, ainda chegaram a produzir uma edição de número 2.520, que trazia o a vitória de Rubens Barrichello na Fórmula 1. Porém, a edição não foi publicada por problemas com a justiça.

Em 2002, a Revista *Manchete* entrou em falência, e acabou comprada pelo empresário Marcos Dvoskin. A Bloch Editora, inaugurou para além da revista, um parque gráfico com 60 mil metros quadrados em Parada de Lucas, no Rio. No início da década de 1970, o grupo empregava 2,5 mil pessoas, tendo chegado a dobrar esse número durante os anos 1980.

Esse grupo produziu conhecimento e lançaram uma dúzia de títulos jornalísticos ao mesmo tempo: "*Geográfica Universal*", "*Pais & Filhos*", "*Ele & Ela*", "*Sétimo Céu*", "*Amiga*" e "*Desfile*"; além de coleções, quadrinhos, livros didáticos e cartilhas para o Mobral, programa de alfabetização lançado durante a ditadura.

A Manchete era um lugar único pra se trabalhar, um lugar extraordinário porque era uma empresa familiar no que existe de ruim e de bom numa empresa familiar. O que existe de ruim a gente sabe: gerência, família, etc. Mas o que existe de bom quando você tem um acesso à família é a facilidade com que se resolve as coisas. Eu me dava muito bem com o Jaquito, freqüentava a casa do Adolpho Bloch, ele tinha sido amigo dos meus pais, dos meus avós, era um cara que prezava muito esses laços. Eu tenho certeza que devo muito à simpatia e ao carinho que o Adolpho tinha por mim, aos laços familiares que existiam antes. Isso facilitava as coisas. Fiquei dez anos na Manchete e vou ser sincero: não consigo lembrar de uma coisa ruim. A liberdade com que o Documento trabalhava era única, o Jornal da Manchete a mesma coisa. O Adolpho era uma pessoa de uma generosidade incrível e a interferência dele era uma coisa muito mais folclórica do que diziam. Numa matéria do Jornal da Manchete que eu botei o Yasser Arafat, ele veio me dizer que eu era anti-semita, logo eu que sou de uma família judaica mais tradicional do que a dele. Eu disse isso pra ele no telefone: – seu Adolpho, minha família tem mais tradição judaica do que a sua. Aí ele disse: –

então tá bom. O espaço que o jornalismo tinha era extraordinário e grande parte dessa conquista deve-se a ele, uma pessoa de uma garra, que literalmente não dormia em busca da notícia, de um bom momento jornalístico, de um furo. E eu aprendi muito com ele. Nós tínhamos autonomia para parar a programação à hora que quisesse. (...) Eu passava a maior parte do dia trabalhando na Manchete e adorava estar ali, tinha um prazer muito grande de ir pra lá a qualquer hora do dia ou da noite. (...) A Manchete é claro que deu certo. Foi uma emissora extraordinária, que fez programas históricos, que inovou a TV. Ela deu certo. Não só para a televisão brasileira, a Manchete vai ter um capítulo muito refinado, muito nobre. Quando se escrever a história da televisão brasileira e se falar de TV Manchete, dificilmente poderá se dizer alguma coisa ruim. É um dos capítulos mais bonitos da história da televisão brasileira. Para mim, a TV Manchete foi tudo isso que falei, a minha formação em televisão, a possibilidade de desenvolver a minha liberdade, a minha criatividade, de uma maneira que nunca mais encontrei. Se eu tenho alguma coisa de importância na televisão brasileira, eu devo 90% disso à TV Manchete (Nelson Hoineff para FRANCFORT, 2008, p.143-145)

1.2 A CONSTRUÇÃO DE UMA EMISSORA

Apenas em 1980, que Adolpho e seu sobrinho Pedro Jack Kapeller, o Jaquito, lançaram duas emissoras de rádio: a Rede Manchete de Rádio FM e a Rede Manchete de Rádio AM do Rio de Janeiro. A concorrente, Editora Abril, também estava com pretensões de expandir seus ganhos para outros setores da comunicação: o grande foco eram se arriscar na televisão. Bloch viu a oportunidade de garantir a concessão antes de seus concorrentes. Para garantir essa concessão, o Grupo Bloch deveria agradar os militares- o que não seria difícil, já que a Revista Manchete sempre agradou o Regime Militar.

O maior aliado nessa empreitada televisiva foi Jaquito, aficionado por tecnologia e eletrônica. Ele e seu primo Oscar Bloch foram atrás da concessão estatal aproveitando do bom relacionamento com os militares.

Após ganhar as concessões, Bloch investiu dinheiro para comprar um terreno de cerca de 300 m² no bairro de Água Grande no Rio de Janeiro. Foram construídos dois prédios com fachada de aço e vidraças escuras sob orientação de Oscar Niemeyer. Além da construção, na Barra da Tijuca, de uma unidade de produção com cerca de 100 m², mas que acabou não se concretizando. Outros projetos foram encomendados visando a construção das sedes da Rede Manchete em São Paulo, Belo Horizonte, Fortaleza e Recife.

Jaquito foi o responsável por buscar o equipamento técnico e a programação televisiva dos Estados Unidos, gastando cerca de 50 milhões de dólares²⁸. Outros gastos também foram feitos em programações de filmes e séries televisivas da Inglaterra. Oscar Bloch ficou encarregado de conseguir apoio do mercado publicitário, utilizando o discurso de modernidade da nova emissora.

²⁸ <http://www.tvhistoria.com.br/NoticiasTexto.aspx?idNoticia=4943>

Quando Adolpho Bloch conseguiu colocar sua emissora no ar, em 1983, recebeu apoio do empresário das comunicações Roberto Marinho, que enviou Boni²⁹ para ajudar a montar a emissora. Esse apoio estrutural e logístico foi dado após o dono da Manchete garantir que “Novela não é coisa pra mim”.

Segundo Elmo Francfort, a Rede Manchete teria Rubens Furtado na direção geral; Moysés Weltman na programação; Zevi Ghivelder, Mauro Costa, Michel Laurence, Heitor Augusto, Júlio Bartolo e Alexandre Garcia; Samuel Tolbert, na implantação da engenharia; Francisco Cavalcanti, na técnica, entre outros (2008, p.18). Além disso seriam contratados novos jornalistas por meio de um Curso de Telejornalismo realizado pela própria Rede Manchete e divulgado nas publicações da Bloch Editores.

Figura 3 - Curso de formação de jornalistas para Rede Manchete.



Fonte: FRANCFORT, Elmo, *Rede Manchete: Aconteceu virou História*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008, p.18.

Os responsáveis técnicos da Rede Manchete, Samuel Tolbert e Francisco Cavalcanti, eram reconhecidos profissionais na área. Tolbert era considerado um sucesso nas televisões estadunidenses e foi contratado para dar nova roupagem para a programação brasileira.

²⁹ José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (Osasco, 30 de novembro de 1935), é um publicitário, empresário e diretor de televisão brasileiro. Foi encarregado pelas áreas de programação da Rede Globo, inclusive do telejornalismo até 1995. Esteve envolvido na criação de vários programas, como o Fantástico (1973), o Roberto Carlos Especial (1974), o humorístico Super Bronco (1979), o Você Decide (1992) entre outros. Entre 1969 e 1971, também foi membro da Convenção Internacional da National Association Broadcasting (NAB) dos Estados Unidos e da União Europeia de Radiodifusão. Em 1980, assumiu a vice-presidência de operações da Rede Globo, função que exerceu até 1997, quando foi substituído por Marluce Dias da Silva. Permaneceu, então, como consultor da emissora até 2001. Desde 2003, é sócio, com seus quatro filhos, da TV Vanguarda, afiliada à Rede Globo no interior de São Paulo.

Cavalcanti, o Chiquinho, fez cursos nos Estados Unidos para lidar com os novos equipamentos comprados no Japão, Alemanha e Estados Unidos pelo sobrinho de Bloch, Pedro Jack Kapeller, o *Jaquito*. Bloch desembolsou, somente em equipamentos, 27 milhões, além de mais 12 milhões para comprar direitos de exibição de produções fílmicas e contratar o restante dos profissionais. O investimento chegava próximo aos 50 milhões.

Em cada uma das cinco filiais foram construídas uma torre de transmissão, que eram representadas nas cinco esferas do logo (M) da emissora. A concessão seria perdida se a programação não fosse ao ar dentro de dois anos após a assinatura. Na sexta-feira 13 de Maio de 1983, “às 15h27, a Rede Manchete gerava seu primeiro sinal de teste, prometendo o mais perfeito padrão de imagem, uma qualidade incomparável com a dos demais canais” (FRANCFORT, 2008, p.21). Bloch aproveitou o Teatro Adolpho Bloch para transformar em um auditório de televisão capacitado. A inauguração seria realizada ali, com direção do cineasta do Cinema Novo, Nelson Pereira dos Santos.

A data divulgada para a estreia foi 5 de junho. Dessa forma, Bloch começou uma maciça campanha de divulgação nas publicações do grupo Bloch como a *Revista Manchete*, que publicou nessa semana três anúncios, incluindo um encarte que mostrava tudo sobre a inauguração da nova emissora³⁰. A *Televisão do ano 2000* estava pronta para estrear em 5 de junho de 1983, às 19 horas. “Adolpho Bloch recebe seus trezentos convidados no 10º andar do Edifício Manchete” (FRANCFORT, 2008, p.22).

Figura 4 - No Russel, Adolpho assiste à estreia da Rede Manchete, com seu discurso inaugural (5/6/1983)



Fonte: FRANCFORT, Elmo, *Rede Manchete: Aconteceu virou História*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008, p.22.

³⁰ REVISTA MANCHETE, na semana de 29 de maio de 1983

A primeira imagem que entrou no ar, curiosamente, foi um anúncio comercial da Lubrax-4 da Petrobrás. No retorno publicitário, Adolpho Bloch justificou a falha na ordem da programação e iniciou seu discurso: *São coisas eletrônicas, uma pecinha só e pronto!* Respirou e continuou:

Meus amigos, hoje é um dia importante para a família Manchete, como vocês sabem a nossa riqueza é o trabalho e o otimismo, para nós a televisão foi um desafio, estamos felizes em continuar contribuindo para a construção do Brasil grande. O presidente João Figueiredo confiou em nossa empresa, para nós a televisão representa responsabilidade, estamos produzindo uma programação de alto nível. É um dever mencionar o pioneiro Assis Chateaubriand, um homem de grande visão. Apresento minhas saudações a TV Educativa, a TV Cultura, a TV Bandeirantes, a TV Gazeta, a TV Silvio Santos, a TV Record, as Emissoras Independentes e a Rede Globo de Televisão. Meus agradecimentos ao doutor Roberto Marinho, nossa amizade já passa de meio século. Deixo com vocês meus amigos, a Rede Manchete de Televisão, ela está no ar! (Discurso inaugural de Adolpho Bloch em 5 de junho de 1983)

Entrou no ar, em seguida, uma vinheta na qual o M da Manchete sobrevoou diversas capitais do país até pousar no alto do Russel. O Governador do Rio de Janeiro, Leonel Brizola, destacou a importância da figura de Adolpho Bloch: – *É uma figura que por si só dá projeção e conteúdo aos acontecimentos.* Continuando, o presidente João Figueiredo fez uma saudação e falou das responsabilidades que a nova rede teria com a nação, concluindo:

No momento em que os brasileiros ganham mais uma rede de televisão, quero cumprimentar as empresas Bloch pelo empreendimento. Em primeiro lugar, quero prestar minha homenagem aos Bloch, pela confiança que sempre depositaram no Brasil, vindo de outras terras, há muitos anos, Adolpho Bloch já tem mais anos de Brasil do que a maioria de nós, junto com seus descendentes brasileiros, aqui se integrou, e o exemplo de seu amor a nosso país se retrata hoje nesta rede de televisão. Ao expressar meus votos de sucesso a Rede Manchete de Televisão, manifesto a certeza de que ela será um instrumento importante na conquista das aspirações de todos os brasileiros, pela contribuição que certamente trará nas áreas da educação, da informação e do entretenimento. (Discurso do ex-presidente João Baptista Figueiredo em 5 de junho de 1983)

Figura 5 - Anúncio da estreia da Rede Manchete na Revista Manchete (continuação)



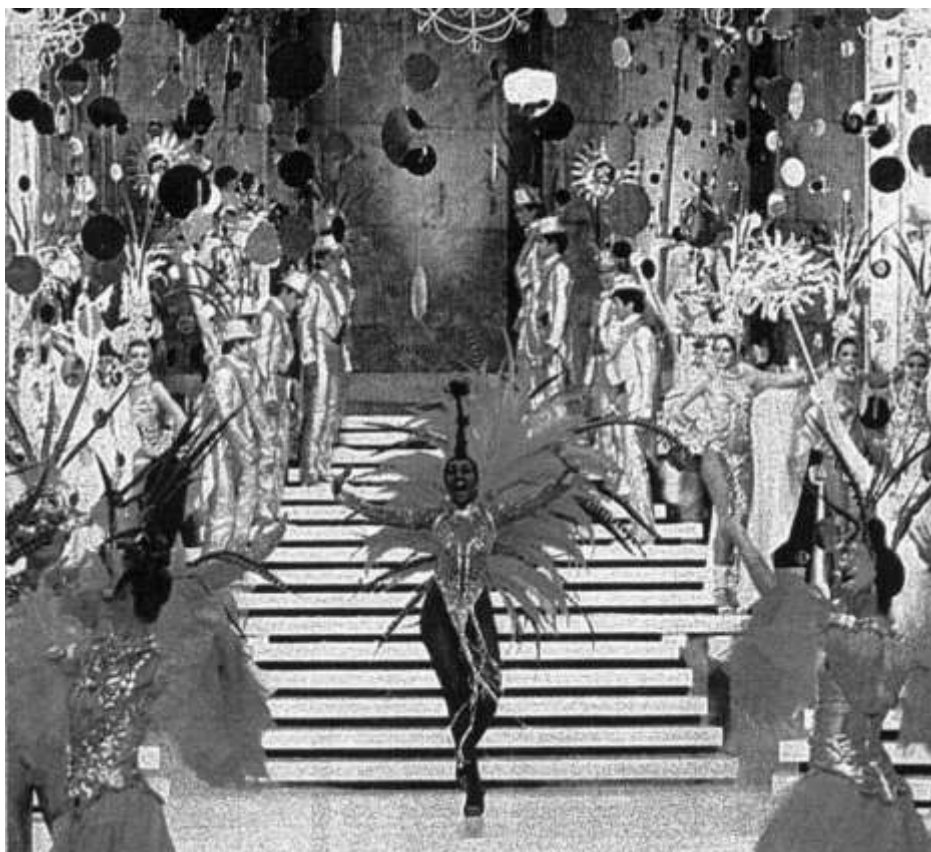
Fonte: FRANCFORT, Elmo, *Rede Manchete: Aconteceu virou História*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008, p.25.

Após os discursos de abertura, a programação retornou com o show *Mundo Mágico*, programa produzido com diversas gravações de espetáculos musicais e visitas e entrevistas nas instalações da emissora e do grupo Bloch. Um dos números de maior atenção foi a visita da banda *Blitz* pelas instalações do Parque Gráfico de Parada de Lucas: a redação das revistas, a Escola Ginda Bloch (em Teresópolis), os laboratórios e estúdios fotográficos da editora e o próprio estúdio de televisão. Foram dados depoimentos de funcionários das empresas do grupo, além de reportagens sobre o processo de produção dentro dessas empresas de comunicação. Era uma forma do público se familiarizar com os apresentadores da rede.

Aos poucos, a audiência da noite foi crescendo. Milton Nascimento cantou ao lado de Ney Matogrosso, depois entraram os gaúchos Kleiton e Kledir. Paulinho da Viola veio com seu violão e tocou um samba. Bailarinos acompanharam todos os números, no ritmo das canções. Astor Piazzola e seu bandoleon interpretaram *Adios, Nonino* e, em um tape internacional, Gregg Burge, Zizi Jeanmaire e o Balé Nacional de Marselha recriaram o *Can Can*, de Cole Porter, sob a direção de Roland Petit. A câmera focalizou Arthur Moreira Lima tocando *Carinhoso* – tratava-se da primeira grande apresentação do pianista em televisão após ter retornado da Europa, onde morou por duas décadas. Saiu o pianista e entrou Elba Ramalho pulando, sorrindo, cantando alto. É a preparação para a entrada do número de Alceu Valença, uma das atrações mais comentadas da semana – nessa hora, a Manchete já ocupava o segundo lugar na audiência. Entrou Dona Yvone Lara, marcando presença com o samba de raiz – a potência de sua voz foi mais bem percebida graças à qualidade do som da Manchete. As baianas da Portela se integravam ao show e a câmera então focalizava o teclado: abriu-se o zoom e Sérgio Mendes continuou sua performance. O palco se esvaziou e do canto surgiu Ana Botafogo e Fernando Bujones. A leveza do balé era mostrada por todos os ângulos. Quando saíram, seis bailarinas, umas de vestido preto, outras de vermelho, dançavam um tango bem coreografado. O tango continuou a ser dançado por Cláudio Tovar e Lucinha Lins. Uma sequência de futebol apareceu entre um número e outro. No gramado, o Flamengo, num jogo da semana anterior. O último musical foi da cantora Watusi que, usando na cabeça um adorno de penas laranja, rabo de pavão, aparece no alto de uma escadaria, sendo recebida por oito bailarinos de terno e cartola dourada, no estilo *Broadway*. Ela desceu da escada, encontrou várias bailarinas com roupas parecidas, e dançou, enquanto cantava *É Luxo Só*. (FRANCFORT, 2008, p.26)

A programação fechava com o filme *Contatos Imediatos de Primeiro Grau*, de Steven Spielberg. A emissora chegou ao primeiro lugar em audiência no dia da inauguração. Em São Paulo, a vitória foi de 27 contra 12. A nova rede não pretendia alcançar o primeiro lugar, mas almejava o segundo, o que havia conseguido já naquela semana no Rio de Janeiro – em São Paulo, a TVS ainda estava na frente. Acreditava-se que com a chegada da nova emissora, as concorrentes mais frágeis (Bandeirantes e Record) precisariam se precaver contra uma possível crise, principalmente porque o mercado não acreditava poder absorver mais uma rede. E os anunciantes publicitários se mostram forte na estreia: Petrobrás, Shell, Atlantic, Nestlé, Omo, Gigante Branco, Philips, Walita, Maggi, Gillette, General Motors, Supergasbrás, Gradiente, Ariola, Consul, Minerva, Odyssey, Ponto Frio, Brastemp, Sul América, Souza Cruz, Volkswagen, Johnson & Johnson, Dorian, entre outros

Figura 6 - Show inaugural da TV Manchete, Mundo Mágico (5/6/1983), com Watusi ao centro



Fonte: FRANCFORT, Elmo, *Rede Manchete: Aconteceu virou História*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008, p.26

Foi no segundo dia de transmissão que a Manchete mostrou-se inovadora, com a transmissão entre 19h e 20h40 o *Jornal da Manchete*. O programa de quase duas horas de duração era dividido entre vários segmentos como variedades, esportes, noticiário nacional e internacional. Carlos Bianchini e Ronaldo Rosas foram os primeiros a apresentar o noticiário diário da Manchete. O *Jornal da Manchete* exibia as notícias com maior profundidade que segundo Elmo Francfort, “foi recebido com impacto e considerado o telejornal com maior credibilidade do país, antes do final daquele ano” (2008, p.28). Trazia, também, uma roupagem mais moderna espelhando toda a tecnologia introduzida pela emissora. Seu cenário era predominantemente prata, cheio de curvas e com um vidro ao fundo com diversos monitores exibidos e dois grandes logotipos metálicos.

A programação era diferenciada, segmentada em blocos de programação. Inicialmente destacavam-se as principais notícias do dia para em seguida dar início ao segmento de variedades – o *Manchete Panorama*. Após, o bloco esportivo apresentado por Paulo Stein e Alberto Léo – *Manchete Esportiva*. A programação jornalística fechava com as notícias comentadas por uma equipe especializada e gabaritada na época (Villas Boas Corrêa, Carlos

Chagas, Salomão Schwartzman e Zevi Ghivelder). O ator Roberto Maya também foi um dos apresentadores do *Jornal da Manchete*.

No campo das notícias regionais, a Rede Manchete fortaleceu sua programação local com telejornais como *Praça em Manchete*, *Rio em Manchete*, *São Paulo em Manchete*, *Ceará em Manchete*, *Minas em Manchete* entre outros programas de notícias. Um dos principais diretores de jornalismo da emissora, Carlos Amorim narra um pouco da sua experiência:

Quando entrei pela primeira vez na sede da TV Manchete em março de 1983, vi uma cena muito estranha. Algo tão diferente, que levei algum tempo para entender. No quarto andar do prédio da Rua do Russel – onde pouco depois estaria batendo o coração da rede de televisão – vi o Jaquito sentado no chão de pernas cruzadas, ajudando a puxar cabos de vídeo para ligar o estúdio do jornalismo ao controle mestre da emissora. Com ele estava o engenheiro Sam Tolbert, que ajudou a instalar a televisão. Nunca tinha visto cena semelhante: o empresário fazendo trabalho bruto para terminar a tempo a parte técnica de uma emissora de televisão. Só depois de embarcar na mesma aventura da Rede Manchete é que fui entender corretamente o significado daquela cena. Jaquito não estava fazendo nada demais – nada que já não tivesse feito antes. Adolpho Bloch, Oscar Bloch Sigelmann e Pedro Jack Kapeller sempre foram de trabalho duro. Eles passavam dias e noites naquele quarto andar – queriam ver de perto cada detalhe da instalação da televisão. E eram eles que transmitiam para nós a vontade, a determinação, a coragem necessária para enfrentar os desafios que teríamos pela frente. Quando foi ao ar o primeiro Jornal da Manchete, no dia 6 de junho de 1983, eu estava no corte do estúdio News com o Mauro Costa, o Toledinho (Luiz Toledo) e o Jaquito. O jornal decolou como um boeing em pista curta; todos estavam tensos, a operação tinha muitos pontos críticos. A televisão brasileira ainda não tinha visto um telejornal diário daquele tamanho: duas horas de duração, cinco apresentadores, mais de 30 reportagens em videotape, entradas ao vivo de São Paulo e Brasília. Uma loucura. Quando estava no ar o segundo bloco do Jornal da Manchete, rodamos o VT de uma matéria da CBS sobre o Exército Vermelho chinês, editado pelo Luís Gleiser. Tinha seis minutos de duração. Foi a primeira trégua que tivemos naquela noite. Olhei para o lado e vi que no canto esquerdo da sala de corte, sentado numa cadeira trazida da redação, estava Adolpho Bloch com os olhos cheios d'água. Nos olhamos numa fração de segundo e foi o bastante, ali estava tudo o que eu precisava saber. Tínhamos vencido o pior momento, tínhamos controlado o nervosismo, estávamos no ar. Aquela coragem silenciosa do Adolpho ficou impregnada em cada uma das pessoas que testemunhou aquele momento. Tenho certeza de que todos nós vamos carregar para sempre o gosto daquela primeira vitória do jornalismo da Rede Manchete. Muitas outras viriam, mas aquela noite de segunda-feira nunca mais saiu da minha mente. (Carlos Amorim cit. In FRANCFORT, 2008, p.85-86)

O formato do Jornal em duas horas de duração perdurou até os últimos meses de 1983, até assumirem um formato segmentado, com destaque para o *Manchete Panorama* e *Manchete Esportiva*. O primeiro segmento conservava as apresentadoras originais, mas contava com a direção de Nelson Hoineff. Tinha a intenção de abordar temas mais do campo cultural e variedades por meio de reportagens. Não alcançou o resultado esperado e acabou incorporando-se ao *Jornal da Manchete* em seguida. Já o segundo segmento, ganhou a importância que se propunha, sendo exibido em duas edições diárias – uma no horário do almoço e outra no começo da noite. Com o passar do tempo e o ganho de credibilidade, cada uma das filiais estaduais

passou a produzir o bloco noturno com duração reduzida de 15 minutos, enquanto o primeiro bloco diurno era de responsabilidade da sede principal da emissora.

A força da programação jornalística ganhou contribuição a partir do dia 9 daquele mês, quando estreou *Conexão Internacional*, programa apresentado por Roberto D'Ávilla de entrevistas marcado por grandes personalidades. O programa trouxe para a televisão brasileira entrevistas com personalidades que nunca tinham concedido entrevistas ou pouco apareciam em programas de entrevista.

Eram, em sua maioria, personalidades internacionais como Nancy Reagan, na 2ª edição do programa, Albert Sabin, Alvin Tofler, Catherine Deneuve, Cazuza, Costa Gavras, Diana Ross, Elton John, Felipe Gonzalez. O programa apresentou ainda Fernanda Montenegro, Fernando Henrique Cardoso, Fidel Castro, François Mitterrand, Yves Montand, Jesse Jackson, John Kenneth Galbraith, Jorge Sampaio, Liv Ullman, Luciano Pavarotti, Marcello Mastroianni, Nick Lauda, Tina Turner, Umberto Eco, Vitorio Gassman, Woody Allen. Um caso marcante foi Cazuza falando sobre sua vida após descobrir que estava com aids. Arafat e Kadafi mostraram suas visões sobre o Oriente Médio, possibilitando ao telespectador descobrir novos pontos de vista para diversos acontecimentos do mundo. Os bastidores do programa mostram que o líder cubano Fidel Castro, que não queria ser entrevistado por ninguém, acabou sendo persuadido pelo próprio Roberto D'Ávilla e sua equipe. Fidel Castro começou a entrevista com as seguintes frases: *Una presión muy forte que me decidirá alcar tiempo como fuera y a conceder la entrevista. Y sobre-todo tomar en conta todo... prioridad historica de el momento que escribiste pidiendo la entrevista* (FRANCFORT, 2008, p.41-42)

O programa ficou no ar entre 1983 e 1990, sempre com o mesmo formato. Segundo Francfort, Roberto D'Ávilla possui o maior acervo particular de entrevistas concedidas em emissoras de televisão nacional, com aproximadamente 300 depoimentos.

Quando a emissora completou um ano, em 1984, foi inaugurada a TV Manchete de Fortaleza e a TV Manchete de Recife. A Rede Manchete foi a primeira emissora a se posicionar a favor da transmissão do Carnaval do Rio de Janeiro, após a inauguração do sambódromo da Marquês de Sapucaí, já que a Rede Globo foi impedida de transmitir por diversas questões tanto políticas quanto por questões de interesses particulares. A emissora, com a transmissão, bateu a concorrência por audiência com a Rede Globo por 53 a 33 pontos no IBOPE. A emissora contou com mais de mil funcionários para dar conta do festival. *Pode preparar o seu confete, este ano na avenida tem Manchete*. A emissora, em tempos de Carnaval, se transformava numa estação carnavalesca com vinhetas, boletins diários, programações especiais e acompanhavam os festejos assim como os desfiles carnavalescos. O que fortalecia a campanha carnavalesca da Manchete, eram as diversas matérias estampadas na *Revista Manchete*, que era campeã de vendas em sua edição especial de Carnaval. A produção da Bloch Editora trazia todos os anos fotos, dados das escolas de samba, os sambas-enredo. A direção da programação de Carnaval ficou a cargo de Maurício Sherman e a narração de Fernando Pamplona e Paulo Stein.

O Carnaval de 1984 serviu para colocar em destaque a Rede Manchete como uma grande emissora no Brasil. A audiência passou a perceber que existiam alternativas à rede Globo de Televisão. O sucesso foi tamanho que a Rede Globo decidiu dividir a transmissão do desfile da Sapucaí junto com a Manchete. Gina Masello, que participou como assistente de produção dos carnavais da Manchete destacou:

Carnaval pra Manchete era sinônimo de Ibope. Todo mundo preferia dar entrevista pra Manchete em vez da TV Globo. Nos intervalos, quando entravam reportagens em camarotes, na porta do Scala, nas filas do Gala Gay, no Monte Líbano, em São Paulo, e em outras partes do Brasil, a audiência oscilava entre as duas. Foi assim que a Globo teve de se adaptar a esse novo formato de jornalismo. Mais normas no contrato para a realização do pool: A Globo ficou responsável pela imagem e a Manchete pelo áudio. Em 1987, a cláusula ainda não estava vigorando, então, a Manchete aproveitou e lançou uma novidade na TV brasileira: as câmeras-robôs, com grua e controle a distância, garantindo os melhores closes sobre a avenida (FRANCFORT, 2008, p.73-74).

Durante o Carnaval era escalado para trabalhar na produção do evento carnavalesco, o coordenador Jorge Machado: *Era uma loucura. Mas era bom, muito trabalho. Começávamos a preparar o Carnaval em dezembro. Era preciso ter um empenho absurdo com os profissionais, pois sabíamos da responsabilidade para com o público.*

Roberto Marinho buscou uma solução para a questão da exibição do Carnaval, telefonando várias vezes para Adolpho Bloch, porém não foi atendido. Bloch estava aliado a Brizola. A emissora obteve altos índices de audiência e faturou muito com propaganda e direitos. “Era a primeira e inédita derrota de Marinho”, diz o jornalista Arnaldo Bloch.

Em junho de 1988, estreou *Cinemanía*, programa exibido aos sábados apresentado por Wilson Cunha, que mostrava os bastidores do cinema internacional e nacional a um público seletivo de cinéfilos.

A emissora introduziu em sua programação atrações consideradas requintadas como *Um Toque de Classe*, apresentado pelo pianista Arthur Moreira Lima, em que o músico e seus convidados mostravam interpretações variadas de músicas clássicas e populares em diversos instrumentos. Maurice Capovilla, lançou a série mensal de doze episódios *Desafio do Mar* que mostrava o dia a dia dos pescadores e portuários nas cidades litorâneas do Brasil. Arnaldo Niskier apresentava o *Debate em Manchete*, além de dirigir outros programas culturais voltados para educação como *Jornal do Professor* e *Verso e Reverso – Educando o Educador*. A proposta era criar uma programação moderna, voltada para uma classe social mais favorecida, mais intelectualizada, com capital cultural. Segundo o diretor Nelson Hoineff,

A emissora tinha um foco na classe A. Isso é uma coisa extraordinária. Hoje ela é criticada por isso, querer segmentar demais, mas é verdade. A Manchete queria fazer uma televisão voltada para um público classe A, a opção era corretíssima. A Manchete era a melhor emissora. Havia a Globo, que hoje se expandiu para todos os

lados, para a classe C e D, para a classe A, para a classe média, as classes mais populares... O SBT, que estreou junto com a Manchete, tinha uma proposta visivelmente popularesca, muito diferente. Não se deve esquecer que durante meses a fio a programação do SBT era composta por dois filmes antigos, que repetiam duas vezes ao dia. Passava um filme às seis horas, outro filme às oito, aí o filme das seis passava às dez e o filme das oito passava a meia-noite. Era essa a programação. Então, a Manchete buscava uma opção de nicho. Não dá pra esquecer também que o sistema de televisão por assinatura só começou pra valer no Brasil em 1992 e a Manchete começou em 1983, segmentando o público e criando uma programação de muito boa qualidade. Os shows da Manchete, Bar Academia, Um Toque de Classe, o jornalismo muito bem montado, com telejornais de manhã, à tarde, à noite, no início da madrugada... Os próprios filmes que a Manchete comprava, filmes de um modo geral muito bons, uma tele dramaturgia muito corajosa... Foi a proposta correta porque funcionou. Eu não tenho a menor restrição em dizer isso, que a Manchete acertou do princípio ao fim. Em resumo: ela não suportou a transformação do mercado.

1.3 PROGRAMAÇÃO TELEVISIVA DA REDE MANCHETE: DO ELITISMO AO POPULAR

Um dos principais programas da Rede Manchete foi o *Programa de Domingo*, uma revista eletrônica que estreou no final de 1983 produzido por Fernando Barbosa Lima. O cenário do show era o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – o Museu Adolpho Bloch. O programa ia ao ar das 20h às 22 horas aos domingos. Não era um programa jornalístico, mas uma agenda cultural com dicas de teatro, cinema, espetáculos e uma agenda da programação da emissora. Além de matérias de utilidade pública sobre saúde, educação, religião, comportamento e esportes.

O programa durou cerca de dezesseis anos no ar em diferentes formatos e possuíam uma equipe própria de produção no Rio de Janeiro. O programa teve na direção-geral, “entre outros Fernando Gueiros, que se transformou, posteriormente, em supervisor de operações de jornalismo da Rede Globo em São Paulo, e Anita Sinkevicius” (FRANCFORT, 2008, p.37).

O primeiro apresentador foi Carlos Bianchini, que se tornou diretor, seguido por Paulo Alceu. A apresentação era sempre conjugada com belas mulheres: Maitê Proença, Márcia Peltier, Kátia Maranhão, Geórgia Wortman e Carolina Ferraz entre outras. O apresentador mais proeminente e duradouro foi Ronaldo Rosas que era o homem na frente do programa quando a produção estava nas mãos de Nelson Hoineff. Enquanto produtor, Hoineff introduziu uma programação bem mais criativa e ousada, tanto no conteúdo quanto no formato. Nessa época, foi criado um dos quadros mais curiosos que satirizava a própria televisão, uma espécie de *TV Pirata* e *Tá no ar* de Marcius Melhem e Marcelo Adnet. Mas, durou pouco, só até a saída de Hoineff da emissora em 1991. Segundo palavras do próprio Hoineff, somente a Manchete possibilitaria as inovações propostas por ele no programa:

Fiz uma reforma no Programa de Domingo que durou pouco, mas que foi extremamente gratificante. Durou pouco porque ela era muito ousada, e aí houve uma pressão muito grande, do próprio Adolpho e do Jaquito, pra que a gente recuasse. Foram três ou quatro programas muito ousados, com o Zé Celso Martins Correia, com uns videomakers ousadíssimos, tinha vários quadros de humor... Existia um videomaker em São Paulo, chamado Inácio Zatz, que hoje eu não sei o que é feito dele, mas é uma pessoa divertidíssima, e ele criou uns personagens pra gente, uma coisa muito divertida... Mas era muito ousado, era outra época, hoje ainda seria muito ousado. No próprio Programa de Domingo a gente abriu espaço para experimentação, para realizadores independentes que fizessem vídeos ousados. Era um quadro de muito sucesso, que durou pouco, na verdade, quatro programas. Mas naquela época, era 1991, fizemos isso. Nós tínhamos convidado a Zélia Cardoso de Mello pra fazer um comentário econômico que, na verdade, ia ser uma coisa meio irônica, eu ia ironizar isso. A Zélia, isso foi parar nos jornais, ela me xingou, deu primeira página nos jornais, eu rebati, e ainda assim a Manchete nos apoiava, foi uma coisa que eu consegui fazer. A criatividade só se exerce com liberdade. Se você quer tolher a criatividade você tolhe a liberdade. E isso, a liberdade, a Manchete propiciava. A TV Manchete era uma emissora, do ponto de vista qualitativo, muito boa. (...) Não podemos esquecer nessa história toda o Rubens Furtado, que era a espinha dorsal daquilo, a pessoa que conhecia televisão, porque nem o Adolpho nem o Jaquito tinham a obrigação de conhecer televisão. O Rubens montou e bancou aquilo, é um dos maiores profissionais de televisão que eu conheci na minha vida.

O programa teve uma pausa e retornou em 1994 até próximo do fim da Rede Manchete em 1999. No último ano, em 1998, Pedro Bismarck³¹ foi contratado pelo produtor Carlos Amorim para comandar um quadro diferenciado no *Programa de Domingo*, que trouxe uma variedade de novos temas, mais polêmicos e sociais: criminalidade, violência doméstica, homossexualidade. O apresentador foi Florestan Fernandes Júnior, que ficou até o final da programação.

A partir de 1985, a Rede Manchete começou a ser mais popular, buscando ampliar a audiência. A estratégia de orientar a audiência para um público espectador mais elitizado durou cerca de três anos, após essa época a Rede Manchete teve que sujeitar sua programação para uma audiência mais ampliada. Com isso, programas infantis como *Clube da Criança* (apresentado por Xuxa Meneghel) e *Circo Alegre* (apresentado pelo Palhaço Carequinha) foram substituídos por outros como *Nave da Fantasia*, inicialmente apresentado por Simony e depois com a estreia de Angélica, e *Lupu Limpim Clapla Topo*, com Lucinha Lins e Cláudio Tovar. O programa da Angélica, em 1988, transformou as *Tokusatsu* - séries de heróis japoneses -, como Changeman e Jaspion na grande marca do momento. A apresentadora, mais tarde, passou a apresentar outros programas como *Shock* e *Milk-Shake*. *Shock*, assim como *Vídeo em Manchete* (apresentado por Jacyra Lucas), *Rock Expresso*, *Certas Palavras* e *Clip Show* eram as programações voltados para a música e o entretenimento jovem.

³¹ Bismarck era o criador do personagem *Nérso da Capitinga* e era o responsável pelo quadro de humor do programa *TV da Capitinga*.

Clodovil Hernandez apresentava um programa voltado para o público feminino, *De Mulher para Mulher*. O público feminino, também, contou com o programa *Mulher 87*, com Celene Araújo, produzido pela equipe de Nilton Travesso em São Paulo. Outro programa mais popular foi o show de variedade *Alô Pepa, Alô Dola*, com Pepita Rodrigues e Carlos Eduardo Dolabella. Assim como, os programas humorísticos *Domingo de Graça* e *Aperte os Cintos*, onde Costinha era o protagonista.

A empolgação fez com que Bloch desse um passo além e quebrasse a promessa que fez no início da emissora. Agora ele queria novelas. Sem dúvidas, a Rede Globo é o maior canal de televisão responsável por telenovelas. A Rede Manchete fez o possível para chegar o mais perto possível do *Padrão Globo de qualidade*. O escritor e jornalista Carlos Heitor Cony assumiu o comando do núcleo de teledramaturgia. A primeira grande empreitada foi a minissérie *Marquesa de Santos*, estrelada pela atriz Maitê Proença e por Gracindo Júnior sobre a trajetória de vida da Marquesa de Santos em exibida entre 21 de Agosto e 5 de Outubro de 1984.

Porém, a primeira novela foi *Dona Beija*, também protagonizada pelo casal Maitê Proença e Gracindo Júnior. Com textos de Walter Aguiar Filho e direção de Herval Rossano. A novela chegou a bater a audiência do especial de Chico e Caetano que passava na Globo.

Apesar do crescimento da audiência e do sucesso da programação mais popular, a Rede Manchete já possuía uma dívida de US\$ 23 milhões. Em junho de 1987, Bloch manifestou o desejo de vender sua emissora, logo após ter que demitir mais de 100 funcionários da área de entretenimento. Em 15 de agosto, Adolpho Bloch propôs vender entre 40% a 80% das ações da emissora, mas na intenção de manter-se como sócio majoritário³². Segundo Francfort, surgiram alguns fortes candidatos como a construtora Odebrecht, Olacyr de Moraes (empresário do ramo da soja), o Grupo Monteiro Aranha e a Paranapanema³³. O problema é que a emissora não poderia ser posta à venda pois, segundo as leis do Ministério das Comunicações, a mesma não possuía cinco anos de existência e logo não poderia ainda ser transferida para outros donos.

Bloch teve que esperar até 1988, quando a emissora já poderia ser vendida. Até surgiu o boato que o político e empresário Orestes Quércia queria comprar ações da emissora, mas não aconteceu.

Os trabalhadores da emissora começaram a reivindicar melhorias salariais, inclusive realizando greves. A emissora acumulava segundo, Francfort, uma dívida de aproximadamente

³² Notícia do Jornal do Brasil. 15 de Agosto de 1987.

³³ Notícias do Jornal do Brasil. 25 de Agosto de 1987 e 3 de Dezembro de 1987.

US\$ 34 milhões (2008, p.115). Nelson Hoineff, que na época era diretor de edição da emissora comentou sobre o assunto em entrevista concedida à Francfort (2008, pág.140):

Eu evitava me envolver muito com as greves porque era uma coisa muito perigosa, na época tivemos duas grandes. Eu evitava porque eu era diretor de edição – como tal eu era jornalista, mas estava num cargo de chefia... Mas para encurtar a conversa, uma semana depois de uma dessas greves, eu recebi uma admoestação do Sindicato dos Jornalistas do Rio de Janeiro, que era dirigido por um grande amigo meu, até hoje, o José Carlos Monteiro, citando os jornalistas que furaram greve e que eram chefes: era um time extraordinário, uns 10 ou 12, Fernando Barbosa Lima, e não sei quem, e entre eles, eu. E uma semana depois, eu recebi um contracheque da Manchete, descontados os dias de greve. Foi uma coisa engraçada, eu me lembro disso. Eu levei a admoestação do Sindicato dos Jornalistas e o contra-cheque da Manchete, um me culpando porque eu furei a greve e outro porque eu aderi. Eu procurava, na verdade, agir como mediador. A Manchete não reagia bem a essas coisas de greve... Era encarado como uma coisa pessoal, talvez como fruto de ser uma empresa familiar, fruto da emoção, que a família geria nos negócios, que por um lado era muito bom para a coordenação, para a resolução dessas questões que eu falei há pouco... Eu tinha um problema lá dentro porque freqüentava a casa do Seu Adolpho ou a casa do Jaquito e quando alguém fazia greve, isso era encarado como traição. E várias vezes eu falei isso pro Jaquito. Mas a reação era muito over, desproporcional. Eu dizia: Jaquito, é uma reivindicação trabalhista, ninguém está contra você. É claro que grevista às vezes faz isto, vai na casa do dono, vai não-sei-o-quê, insulta família, mas são coisas com que a empresa tem que lidar.

Mesmo com as dívidas se aproximando dos 100 milhões de dólares, Adolpho Bloch continuou investindo em telenovelas: *Kananga do Japão*, com textos de Wilson Aguiar Filho e direção de Tizuka Yamasazi. A novela contou com um elenco composto por Sérgio Brito, Cláudio Marzo, Tônia Carrero, Julia Lemmertz e Christiane Torloni. E não parou, contratou José Wilker para a área da dramaturgia e mais novelas foram lançadas: *Corpo Santo*, *Helena*, *Carmen* e *Rainha da Vida*.

Bloch anunciou um investimento de cerca de US\$ 50 milhões em programação, sendo US\$ 7 milhões destinados à novela *Pantanal* de autoria do recém contratado Benedito Ruy Barbosa com direção de Jayme Monjardim e estrelada por Cristiana de Oliveira. A iniciativa não pegou bem na mídia que criticava os altos gastos com uma novela sendo que a emissora estava cada dia mais endividada. Em 27 de março 1990, estreou a novela *Pantanal* que teve cada vez mais audiência, chegando entre uma média de 30 a 40 pontos³⁴. *Pantanal* foi um

³⁴ Na fase de *Pantanal*, a Rede Manchete chegou ao seu ponto máximo, com uma rede verdadeiramente nacional, cobrindo o país integralmente. Eis o mapa da rede naquele período: Rio de Janeiro (RJ) – TV Manchete – Canal 6; São Paulo (SP) – TV Manchete – Canal 9; Belo Horizonte (MG) – TV Manchete – Canal 4; Fortaleza (CE) – TV Manchete – Canal 2; Recife (PE) – TV Manchete – Canal 6; Porto Alegre (RS) – TV Pampa – Canal 4; Cachoeira do Sul (RS) – TV Pampa Centro – Canal 11; Pelotas (RS) – TV Pampa Sul – Canal 13; Carazinho (RS) – TV Pampa Norte – Canal 9; Brasília (DF) – TV Brasília – Canal 6; Londrina (PR) – TV Vanguarda – Canal 9 (retransmissora) – SSC – Sistema Sul de Comunicação, hoje ligado à rede Record; Cornélio Procópio (PR) – TV Vanguarda – Canal 12 – SSC; Maringá (PR) – TV Vanguarda – Canal 13 – SSC; Curitiba (PR) – TV Independência – Canal 7 – SSC; Pato Branco (PR) – TV Sudoeste – Canal 7 – SSC; Maceió (AL) – TV Alagoas – Canal 5; Uberaba (MG) – TV Uberaba – Canal 7; Uberlândia (MG) – TV Uberaba – Canal 12 (retransmissora); João Pessoa (PB) – TV Manchete – Canal 13 (retransmissora); Natal (RN) – TV Tropical – Canal 8; Vitória (ES) – TV Vitória – Canal 6; Salvador (BA) – TV Aratu – Canal 4; Florianópolis (SC) – TV Barriga Verde – Canal

sucesso absoluto, superando já nos primeiros capítulos a audiência da Rede Globo, marcando cerca de 40 pontos. A emissora de Roberto Marinho reagiu atrasando *Rainha da Sucata* em uma hora. O que não adiantou para segurar a audiência da Manchete. Segundo Arnaldo Bloch: “Um massacre. Feito considerado impossível desde sempre e até o fim dos tempos. E que de tal forma marcaria a história da televisão brasileira que desde essa época, a tradicional novela das oito da Globo começa às nove”.

Pantanal fez dinheiro para a emissora, porém, as próximas grandes produções da dramaturgia, *A História de Ana Raio e Zé Trovão* e depois *Amazônia* geraram uma crise de faturamento substancial na emissora. “A Manchete, infelizmente, não conseguiu administrar todo aquele sucesso que repentinamente veio cair em suas mãos” (FRANCFORT, 2008, 118).

No ano de 1991, a Manchete lançou minisséries de sucesso como *Filhos do Sol*, *Ilha das Bruxas*, *O Farol*, *Na Rede de Intrigas*, *Floradas na Serra*, *O Guarani* e *O Fantasma da Ópera*. Porém, mesmo com o alto índice de audiência das minisséries, o sucesso da programação caiu vertiginosamente entre 1991 e 1993. Em junho de 1991, o deputado *collorido* Paulo Octávio de Oliveira (PRN-DF) foi oferecer uma proposta de um grupo de empresários para comprar a emissora. Adolpho Bloch, já endividado avaliou a proposta e decidiu anunciar a venda da emissora para qualquer interessado que pagasse US\$ 200 milhões. Os empresários aliados de Paulo Octávio de Oliveira ofereceram somente US\$ 157 milhões (FRANCFORT, 2008, p.197).

A situação de Bloch e da emissora piorou quando o deputado do PMDB-PB, José Luis Clerot foi ao plenário expor as dívidas atrasadas da Rede Manchete junto ao Banco Bradesco que já somavam cerca de US\$ 50 milhões. Segundo relatos no livro de Francfort, os funcionários, em sua maioria, acreditavam que Adolpho Bloch desejava vender “a emissora por não ter conseguido apoio do presidente Fernando Collor para renegociação das dívidas” (FRANCFORT, 2008, p.197). Adolpho Bloch se encontrou com o, então, presidente Fernando Collor que no diálogo, quando o empresário havia comentado que estava no fim, teria dito: “O senhor está no fim e eu estou no começo. Com licença”. A questão é que os dois estavam no fim, só que um já sabia e o outro ainda não.

9; Joaçaba (SC) – TV Barriga Verde – Canal 6; Manaus (AM) – TV RBN – Canal 8; Campina Grande (PB) – TV Manchete – Canal 11 (retransmissora); Campinas (SP) – TV Metrópole – Canal 6; Campo Grande (MS) – TV Mato Grosso do Sul – Canal 11; Juiz de Fora (MG) – TV Manchete – Canal 2; Aracaju (SE) – TV Jornal – Canal 13; Macapá (AP) – TV Equatorial – Canal 8; Goiânia (GO) – Rede Manchete Centro – Canal 11 (retransmissora); Itabuna (BA) – TV Cabralia – Canal 7; Ribeirão Preto (SP) – TV Clube – Canal 17 (UHF); Araraquara (SP) – TV Morada do Sol – Canal 9; Teresina (PI) – TV Antena 10 – Canal 10; Belém (PA) – TV RBA – Canal 13; Rio Branco (AC) – RD TV Norte – Canal 11 (retransmissora); Porto Velho (RD) – TV RBN – Canal 6; São Luís (MA) – TV São Luís – Canal 8 (retransmissora).

A forma que Bloch encontrou para melhorar sua situação foi renegociar sua dívida permutando 10% dela em troca de espaço comercial para o Banco do Brasil nos blocos comerciais da novela *Amazônia*. Novela essa que apresentou problemas sérios de audiência e financiamento, o que resultou na demissão dos figurantes da programação. Em janeiro de 1992, começaram as greves na emissora e na gráfica Bloch, desesperando Adolpho Bloch e seus produtores. Adolpho Bloch saiu atrás de um salvador para a crise e viu em Roberto Marinho uma alternativa: “Esperei quatro horas e quando entrei ele tentou falar primeiro, mas eu fui mais rápido... Doutor Roberto, eu preciso de ajuda”. A resposta demorou uma eternidade e não foi satisfatória: “Adolpho, há dez anos eu estou esperando você retornar o meu telefonema. Passar bem”.

O dono da emissora, aos prantos, pedia para os funcionários acabarem com a greve e narrava sua trajetória de vida para incentivá-los a retornar ao trabalho. Os funcionários acataram os pedidos do dono da emissora e foram recebidos um a um nas portas da Rede Manchete por Adolpho Bloch.

Em maio do mesmo ano, o produtor Nelson Hoineff recebeu a proposta de mudar de emissora e levar, consigo, o programa *Documento Especial* – grande atração da emissora. No lugar, estreou o *Documento Verdade*, com direção de Aldir Ribeiro.

1.4 O ESCÂNDALO DO *IMPEACHMENT* E O FIM DA REDE MANCHETE.

Em maio de 1992, Pedro Collor entregou as negociações de seu irmão, o presidente Fernando Collor de Mello com o Grupo IBF (Indústria Brasileira de Formulários) à uma entrevista para *Veja* do grupo Abril. Pedro Collor denunciou que a IBF ganhou uma licitação fraudulenta para a impressão das raspadinhas da Caixa Econômica Federal.

O dono da IBF era o empresário Hamilton Lucas de Oliveira, dono de cerca de 40% da Jovem Pan TV. Hamilton estudava comprar a Rede Manchete, mas devido ao escândalo de corrupção, Bloch exigiu mais segurança nos modelos de compra por parte da IBF. Mesmo com todo o transtorno político, em 9 de junho de 1992, passaram para as mãos de Hamilton a TV Manchete Rio de Janeiro, a TV Manchete São Paulo, a TV Manchete Recife, a Rádio Manchete AM Rio de Janeiro, a Rádio Manchete FM Rio de Janeiro, a Rádio Manchete FM São Paulo, a Rádio Manchete FM Brasília, a Rádio Manchete FM Salvador e a Rádio Manchete FM Recife. Isso representava 49% das ações da Rede Manchete nas mãos da IBF (FRANCFORT, 2008, p.198).

O valor da compra foi de US\$ 125 milhões e o restante, os 51%, seriam repassados a IBF de Hamilton Lucas de Oliveira após a quitação de todas as parcelas estipuladas no acordo. A venda trouxe impactos imediatos na emissora, pois a geradora central da emissora passaria a ser em São Paulo. Vários departamentos se transferiram para a capital paulista, outros vieram em partes fora o fluxo de funcionários. Para evitar mais gastos alguns departamentos do Rio de Janeiro foram ou fechados ou aglutinados para economizar gastos.

A transferência dos funcionários da Manchete Carioca para uma nova sede que não o Edifício Russel, foi uma forma de separar os funcionários do ex-patrão que estavam em constante contato. Tal situação criava a noção que existiam dois comandos: um oficial e outro não. A crise tomou conta com a demissão, por parte da IBF, de 670 funcionários que trabalhavam no Rio de Janeiro.

Em 25 de julho de 1992, as emissoras de televisão transmitiam as manifestações populares contra o governo Collor, aderindo ao processo de *impeachment*, que acabou sendo aprovado por 76 votos contra o ex-presidente. Adolpho Bloch fez sua própria manifestação na mesma semana, quando a IBF tentou retirar os equipamentos da sede do Edifício Russel para levar para São Paulo, fechando as ruas adjacentes ao prédio da Rede Manchete com caminhões. Em setembro do mesmo ano, explodiu uma bomba caseira no banheiro do sexto andar do Russel, que foi prontamente evacuado. Em Novembro, a IBF forçou a barra cortando os salários de todos os funcionários do Rio de Janeiro. Alguns ficaram em casa, outros fizeram greve e alguns poucos furaram a manifestação e trabalham.

Em 25 de março de 1993, Adolpho Bloch fez uma carta aberta à imprensa desabafando sobre a situação de sua emissora. No texto Adolpho contou um pouco sobre sua carreira e disse que mesmo em crise mantinha os pagamentos da televisão e que achava que a venda para Hamilton seria a melhor saída para a rede. Ao concluir, disse que entrou na Justiça para rescindir o contrato de cessão de cotas com Hamilton Lucas de Oliveira para retomar o controle da televisão e que seria capaz de recolocar a Rede Manchete em funcionamento pleno. “*Trabalho há 70 anos no Brasil e para mim é questão de honra pagar salários em dia*”.

Bloch recorreu à justiça para rescindir o contrato de concessão para Hamilton Lucas e sua empresa IBF. Solicitou apoio ao, então, presidente Itamar Franco e ao Ministro das Comunicações Hugo Napoleão. Itamar cancelou a venda da Rede Manchete e devolveu o controle a Adolpho Bloch em 23 de abril de 1993, declarando que o contrato não foi cumprido pela IBF que somente pagou US\$ 87 milhões dos US\$ 110 milhões combinados. Oscar Bloch, mesmo com a discordância de Hamilton e da IBF, recebeu a emissora de volta e prometeu pagar aos funcionários em até 30 dias corridos. A promessa não foi cumprida e gerou revolta e greve.

A situação se resolveu dois meses depois, quando os salários foram acertados. Adolpho Bloch comemorou o retorno da emissora para suas mãos. Em maio, a Bloch retoma os investimentos na emissora.

Em 2 de julho de 1993, Oscar Bloch desativou o núcleo paulistano da Rede Manchete gerando cerca de 300 demissões ou transferências de trabalho. Com as demissões, restaram o Departamento de Jornalismo, o Departamento Comercial e o Departamento de Operações. A situação ficou tensa com a invasão de trabalhadores da emissora e outros sindicalistas ligados à CUT ao prédio da emissora em Sumaré. Os manifestantes retiraram a emissora do ar e divulgaram mensagens de protesto contra os salários atrasados e as demissões. No Jornal da Manchete daquele dia, Márcia Peltier leu uma nota da direção da Manchete:

Na madrugada de hoje, dia 16, os nossos transmissores de São Paulo foram vítimas de uma violência. Uma invasão de um grupo de 25 baderneiros, acompanhados por políticos ligados à CUT, estranhos aos quadros de funcionários da Manchete. O motivo alegado foi o atraso no pagamento dos salários. Ao reassumir a Televisão Manchete por determinação judicial, o Grupo Bloch a encontrou com atraso médio de cinco meses no pagamento dos salários em toda a rede. Com um esforço imenso nesta época de crise, o Grupo Bloch conseguiu reduzir esse atraso para menos de dois meses, com a promessa de saldar o mês de maio até a próxima quinta-feira (...) Na verdade, a principal razão dessa violência é a decisão da Rede Manchete de concentrar no Rio de Janeiro a sua base de geração, porque nenhuma rede mantém duas fontes de produção. Economicamente, seria um suicídio. Neste exato momento, a Rede Manchete mantém unidas suas 38 emissoras afiliadas, começa a crescer em audiência, reconquistando a credibilidade do público e recebendo apoio das agências de publicidade. Seus 2.500 trabalhadores não podem ser prejudicados por 25 baderneiros. As providências de ordem legal e policial já estão sendo tomadas para regularizar a transmissão de São Paulo.

E as demissões continuaram, pois em agosto do mesmo ano cerca de 500 funcionários das cinco filiais da Rede Manchete foram demitidos em função da reestruturação interna administrativa. Após essa fase de greves, a Rede Manchete passa a se reestruturar a partir de 1994, com o que restou da equipe. Em janeiro de 1995, a Manchete afirmou que devia cerca de US\$ 100 milhões ao Governo Federal. Bloch inaugurou nesse início de ano a Bloch Som & Imagem para a produção independente de suas telenovelas com o intuito de se protegerem caso a emissora voltasse para as mãos da IBF.

Porém, o ano de 1995 foi um ano de grandes perdas. Em 21 de fevereiro de 1995, a emissora sofreu uma grande perda com a morte por enfarte, no Rio de Janeiro, o vice-presidente da Manchete e da Bloch Editores Oscar Bloch Sigelmann. Em seu lugar, assume Pedro Jack Kapeller, o Jaquito. A Manchete começou a entrar no mundo digital com o contrato assinado com o Banco Rural, mas essa notícia foi suplantada pela notícia da morte no dia 19 de novembro de 1995 do fundador Adolpho Bloch, aos 87 anos. Novamente, Pedro Jack Kapeller assumiu o

lugar deixado pelo seu tio e passou a vice-presidência para Carlos Sigelmann. Com a morte de seu fundador, a Rede Manchete mostrava-se fragilizada.

*O Programa de Domingo está começando. Infelizmente, começando sem um espectador fiel e ilustre. Adolpho Bloch já não está entre nós. Ele nos disse adeus esta madrugada. E hoje, o Programa de Domingo não pode oferecer alegria (...) só aquele vento frio, frio e cortante que varre passarelas e todas as casas de espetáculo do mundo. Só tristeza e uma saudade difícil de contar. Saudade que chega a doer. Obrigado por tudo, Seu Adolpho. E o programa desta noite, é mais do que nunca, dedicado ao senhor. Descanse em paz, Adolpho Bloch. Acreditar na força do trabalho. Transformar desafios em realizações. A trajetória de Adolpho Bloch, é com certeza, uma grande lição de vida.*³⁵

No dia seguinte, Carlo Bianchini, na Edição da Tarde, fez uma grande declaração sobre o fundador da Rede Manchete:

*Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Fortaleza e Recife. Desde o início (Adolpho Bloch) fez questão de produzir uma programação de alto nível artístico e técnico (...) Marcado pela tradição da Revista Manchete, que sempre deu ao Carnaval uma cobertura de repercussão internacional, Adolpho se preocupou em que a Rede Manchete se destacasse pelas transmissões da grande festa popular. Ao inaugurar a teledramaturgia, Adolpho Bloch pensou grande. Sempre sugeriu temas históricos, do porte da Marquesa de Santos e de Dona Beija, dois sucessos de época, e pessoalmente, criou a novela Kananga do Japão, da qual foi autor da idéia e colaborador da sinopse e do roteiro, sendo esse o maior sucesso da rede, só superado por Pantanal. Dois lemas marcaram sua trajetória pessoal e profissional. Sempre disse: o importante não é ser, ter ou parecer; o importante é fazer, construir, desenvolver. Uma plaquinha em sua mesa lembrava outro de seus lemas favoritos: a vida só é digna de ser vivida, quando se faz algo pela vida, em vida. Em vida, Adolpho Bloch fez muito pela vida. Foi um fanático da vida, e com ela, escreveu a história do menino de Kiev, que se tornou brasileiro e carioca. E soube marcar o seu tempo com o exemplo do trabalho e do otimismo. Escreveu a biografia de um sucesso.*³⁶

Na virada de 1999 para o ano 2000, Jaquito, herdeiro da família bloch e do grupo Manchete assinou a falência da emissora e da Bloch Editores. Era o fim de um sonho. Mesmo com a falência da Manchete, muitos dos seus programas são considerados de extrema importância para a história da televisão brasileira e como instrumentos de representação social do Brasil após os anos de Ditadura Militar. Um desses programas foi o Documento Especial, produzido por Nelson Hoineff.

³⁵ Apresentação de Ronaldo Rosas às 20 horas no Programa de Domingo da TV Manchete. Programa exibido em 19 de novembro de 1995.

³⁶ Apresentação de Carlos Bianchini às 12h30 na Edição da Tarde da TV Manchete. Programa exibido em 20 de novembro de 1995.

2 DOCUMENTO ESPECIAL: TELEVISÃO VERDADE?

Quando pensamos na programação televisiva, devemos nos ater em certos conceitos-chaves da Teoria da Comunicação como informação, emissor e destinatário. As informações surgem aos milhares pelos canais de comunicação, sem ao menos refletirmos se esses mesmos canais se preocupam com o destinatário e seu entendimento sobre a informação transmitida. A comunicação só permite sentido por meio da conexão com o outro e do reconhecimento mútuo. Mas, o que deve ser feito é reconhecer a liberdade e a igualdade dos protagonistas nessa comunicação, ou seja, a igualdade do receptor, que pode aceitar, recusar ou negociar a informação.

O programa *Documento Especial: Televisão Verdade* é uma série de telejornalismo complexo preocupado com questões sociais, representações de mundo, silenciadas ao mesmo tempo que busca alcançar os objetivos mercadológicos, publicitários de audiência. *Documento Especial: Televisão Verdade* fala sobre o cotidiano, isso em si é complexo. A vida cotidiana é aquela compreendida como um processo social e de interação social. Somos seres sociais, acima de tudo. O homem aprende no grupo os elementos da cotidianidade.

O indivíduo é singular, particular, e somente assimila a realidade social de maneira exclusiva e irrepetível. Suas necessidades são necessidades do “eu” em primeira instância. Seus afetos, suas paixões, suas ideologias são construídas cronologicamente repousando historicamente em uma estrutura temporal. Heller nos apresenta uma outra dimensão do homem na vida cotidiana, o *homem-genérico*:

A vida cotidiana é a vida do indivíduo. O indivíduo é sempre, simultaneamente, ser particular e ser genérico. Considerado em sentido naturalista, isso não o distingue de nenhum outro ser visto. Mas, no caso do homem, a particularidade expressa não apenas seu ser "isolado", mas também seu ser individual. Basta uma folha de árvore para lermos nela as propriedades essenciais de todas as folhas pertencentes ao mesmo gênero; mas um homem não pode jamais representar ou expressar a essência da humanidade (HELLER, 2000, p.34-35).

O programa *Documento Especial: Televisão Verdade* foi lançado em 2 de agosto de 1989, sob a direção de Nelson Hoineff. O programa se propunha a assumir uma postura de dialogar com a realidade, de apresentar por meio de seus programas os problemas e polêmicas que viviam a sociedade brasileira no final da década de 1980 após a redemocratização política. O programa pode ser considerado uma peça jornalística única na televisão brasileira da época por conta de investigar temas relacionados a sexo, tráfico de drogas, violência, tribos urbanas sem manter o padrão estético de outros programas do mesmo gênero televisivo. O foco são reportagens que representam impactos sociais capazes de modificar a trajetória da produção

televisiva, os ditos programas popularescos, assumindo um caráter investigativo beirando as investigações policiais.

Documento Especial, exibiu durante seu tempo no ar edições emblemáticas como “*Os pobres vão à praia*”, que apresentavam imagens explícitas de preconceito de classe, de violência social; “*Vida de Gordo*”, sobre os aspectos da vida cotidiana de pessoas acima do peso que alcançou 31 pontos de audiência; “*Estranhos caminhos da fé*”, programa empenhado em denunciar práticas ilegais dentro das instituições religiosas; “*Muito feminina*”, sobre a homossexualidade feminina; “*Vidas Secas*” sobre a seca no Nordeste (que ganhou o Prêmio Príncipe Rainier III, no Festival de Televisão de Monte Carlo em 1994), sobre o suicídio dos índios Kaiowá, entre tantos outros. Nesta parte abordarei as principais matérias exibidas no *Documento Especial*, pautando-se pelos índices de IBOPE, pela escolha de reapresentações do Canal Brasil e pela disponibilidade do material pelo *YouTube*. O corpo documental dessa pesquisa contém mais de 30 programas na íntegra, porém por uma questão de estruturação de análises foram abordados 18 edições – obviamente não se esgotando as inúmeras possibilidades futuras de análises das outras edições, assim como novas perspectivas sobre as já contempladas.

De maneira geral, o corpo documental apresenta um gênero específico que se estrutura em torno do *sensacionalismo*. Esse modo de representação é determinado pela presença de:

Intensificação, exagero e heterogeneidade gráfica; ambivalência linguístico-semântica, que produz o efeito de informar através da não identificação imediata da mensagem; valorização da emoção em detrimento da informação; exploração do extraordinário e do vulgar, de forma espetacular e desproporcional; adequação discursiva ao status semiótico das classes subalternar; destaque de elementos insignificantes, ambíguos, supérfluos ou sugestivos; subtração de elementos importantes e acréscimo ou invenção de palavras ou fatos (ANGRIMANI, 1995).

A Rede Manchete vendeu sua programação como um documentário televisivo, um programa que se orientava pela aporia da verdade baseada no modelo *participativo* do *Cinema Direto*. Porém, sabemos que diversas emissoras apresentam como “documentários” programas que na realidade transitam pelo campo da ficção. Tal atitude corrobora com a noção apresentada por François Jost de *promessa pragmática*.

O ato de nomeação tenta, neste caso, pesar sobre o uso de um programa pelos telespectadores. Cada uma destas promessas é fundada sobre uma relação do documento mais ou menos próximo ou mais ou menos fiel à realidade, o que se define ao mesmo tempo pela construção de um *enunciador* e por uma figura antropomórfica que lhe é associada. Eu entendo por enunciador aqui, não o locutor, aquele que é responsável pela enunciação, mas aquele cujo ponto de vista é adotado. (JOST, 2009, p.21)

Segundo esse ponto de vista de Jost, podemos identificar três formas de promessas na televisão: a *Restituição*, o *Testemunho* e a *Reconstituição*. No primeiro caso, a realidade é apresentada pelos olhos das câmeras escondidas, que são inovações dentro dos episódios de

Documento Especial: Televisão Verdade. A câmera escondida em uma bolsa ou sob a roupa do jornalista explora um mundo que não é necessariamente visto pelo próprio jornalista. Esta anulação do olhar jornalístico, segundo Jost, aparece como “o máximo da objetividade, visto que a câmera toma, sozinha, as imagens e que as pessoas filmadas não sabem que são filmadas” (JOST, 2009, p.22). O êxito da aproximação com a verdade sobre a realidade está na promessa sobre a crença do telespectador de que as imagens não sofreram nenhum tratamento a posteriori.

A segunda promessa seria o *Testemunho*. Dessa forma, o jornalista se apresenta como testemunha ocular da realidade que reforça a argumentação sobre a verdade pelo simples fato de “estar lá”. De ter presenciado o ocorrido. Na falta das imagens sobre o evento ou acontecimento, o jornalista recorre a sua *voz de credibilidade*.

No caso da restituição, a verdade concedida à reportagem estava ligada à sua natureza semiótica: a imagem eletrônica sendo uma impressão, um indício, ela tinha um laço existencial com a realidade de onde ela tirava sua força. Donde uma promessa de autenticidade. Agora, o signo não remete mais a um objeto que seria o mundo, o enunciador é um sujeito humano, que está ligado ao mundo pelo olhar. O testemunho repousa realmente ainda sobre um laço existencial, mas desta vez, ele não é mais maquínico, mas antropóide: a realidade não é mais fundada sobre o visível, mas sobre a sinceridade e sobre a interioridade de uma memória que registrou os fatos (JOST, 2009, p.23)

A terceira e última promessa da televisão é a *reconstituição*. É uma maneira de mimetizar a realidade e tem suas origens no trabalho de investigação policial. Os indivíduos anônimos são filmados em atuações, representações de cenas de sua intimidade. “Expostos por este dispositivo, estas pessoas comuns se prestam de bom grado ao exercício. Cada um faz de conta que está à vontade e finge esquecer que ele está sob o fogo da objetiva. É o reino do que chamo de fingimento” (JOST, 2009, p.24). A *reconstituição* pertence ao campo do jornalismo, na medida em que os jornalistas, normalmente, chegam sempre após a ocorrência dos fatos noticiados. Assim, os telejornais ou programas televisivos de notícias recorrem frequentemente à essa estratégia. “O que este modo de abordagem do real visa é a reconstrução de uma *causalidade*. Não se trata mais de mostrar, como na restituição, mas de explicar o encadeamento dos fatos” (JOST, 2009, p.24)

Para conseguir essa relação de causalidade, os jornalistas podem proceder de duas formas diferentes. A primeira busca reconstituir o encadeamento cronológico dos fatos, recorrendo a materiais de arquivo sob a tutela de uma *voz over* que cimenta os fragmentos em uma lógica narrativa. O narrador, por meio do texto elaborado pela produção, age com onisciência, se coloca como um historiador que tem certezas absolutas. A outra forma de reconstituição é usá-la sob a perspectiva de um dos atores sociais, por meio de suas vivências e experiências. Tal noção reforça o caráter ficcional das produções documentárias pois,

a imagem não traduz a visão de um jornalista na realidade, mas a de uma instância com a qual, por definição, eu não posso e eu não quero partilhar o olhar. Portanto, é para mim um limite a não transpor: logo que haja a construção de um olhar outro que não aquele do jornalista, se cai, como eu disse, na ficção (JOST, 2009, p.25).

Dessa forma, a restituição visa em primeira instância o campo do sensível ao passo que a reconstituição supõe uma construção inteligível da realidade. O testemunho, por sua vez, é concebido no campo do inteligível na medida em que ele utiliza o relato que atua como uma explicação sobre o mundo real. Logo, para compreender como a televisão lida com a realidade, deve-se analisar como seus programas televisivos tratam a realidade, sob qual visão da realidade eles são fundados.

É sobre essa premissa que *Documento Especial*, é lançado por Nelson Hoineff e apresentado pelo ator Roberto Maya. *Documento Especial: Televisão Verdade* trouxe temas polêmicos que foram responsáveis por altos índices de audiência na Rede Manchete. “*Documento Especial* trazia um jornalismo diferente, que levava o telespectador a acompanhar de perto acontecimentos que jamais haviam sido mostrados na televisão” (FRANCFORT, 2008, p.136).

2.1 NELSON HOINEFF E O *DOCUMENTO ESPECIAL*

Nelson Hoineff é um jornalista e crítico de cinema, nascido em 1948. Não possuía experiência na televisão antes de trabalhar na Rede Manchete, somente na imprensa escrita onde tinha vasta experiência. Desde 1968 atuava como crítico, além de editor, colunista e redator de veículos como *Última Hora*, *o Diário de Notícias*, *O Cruzeiro*, *Veja*, *O Globo*, além da revista *Manchete*. No início da carreira, cobriu notícias da imprensa esportiva, incluindo a Copa do Mundo de 1974. No Jornal do Brasil, onde atuou como editor-chefe e no Observatório da Imprensa chegou a publicar cerca de 800 textos. No Jornal do Brasil e no Observatório da Imprensa publicou mais de 800 artigos sobre televisão, políticas do audiovisual e cultura brasileira.

A entrada de Hoineff na emissora se deu pelo intermédio de Rubens Furtado e Zevi Ghivelder no início de 1983. Inicialmente, foi trabalhar como editor de cultura do *Jornal da Manchete* e do programa *Panorama* – que era exibido logo antes do noticiário diário. Acabou, em seguida, se especializando em cinema pela New York University e em Novas Tecnologias da Televisão pela New School for Social Research³⁷.

³⁷ Nelson Hoineff trabalhou além das emissoras de canal aberto em redes a cabo internacionais como Discovery Channel e Discovery Kids. Foi autor de livros como *TV em expansão*, *A nova televisão* e diretor de filmes

Após estudos realizados em Nova York, Hoineff retornou para assumir a direção do *Jornal da Manchete – Segunda Edição*. Foi lá que conheceu o apresentador e ator Roberto Maia. Após certos problemas internos, o diretor foi deslocado para a seção de *Novos Projetos*, criado por Pedro Jack Kapeller. Nessa nova função ele era responsável por receber e avaliar os projetos que chegavam e desenvolver novos projetos. Foi aí que surgiu a concepção do *Documento Especial: Televisão Verdade*.

O Documento Especial era um desses projetos que nasceu completamente da minha cabeça. Apresentei ao Jaquito, ao Zevi (Ghivelder), ao Expedito Grossi. O Jaquito me deu um suporte extraordinário, mandou que eu desenvolvesse um piloto, que foi aprovado e nós lançamos então em, se não me engano, agosto de 1989, o Documento Especial, que ficou na Manchete até maio de 1992, quando eu fui convidado pra ir para o SBT. No início era um programa de grandes reportagens composto por três ou quatro matérias relativamente rápidas, de dez minutos cada uma, mais ou menos. Com o tempo, ele foi ganhando corpo, transformou-se num programa de uma hora, as três ou quatro matérias viraram duas, finalmente virou uma, e houve vários casos em que nós fizemos dois programas, uma matéria com duas horas de duração (Nelson Hoineff para FRANCFORT, 2008, p.137).

Hoineff estava cansado de todos os freios que a televisão brasileira impunha às programações jornalísticas e de entretenimento. Mesmo a Rede Manchete sendo a emissora que mais investia em programação jornalística, as notícias carregavam um teor elitista e não se ocupavam ativamente dos problemas urbanos necessários. A ideia do programa surge após uma discussão profissional com o chefe do Setor de Jornalismo Mauro Costa. Hoineff pede sua demissão por não conseguir mais trabalhar com o colega de profissão. Jaquito, não aceita a demissão e cria o Departamento de Novos Projetos, para entregar nas mãos de Nelson Hoineff.

O piloto do programa *Documento Especial* surge dessa indignação, dessa insatisfação. Hoineff cita que colocou de lado uma folha de papel e escreveu de tudo que não poderia colocar no ar na emissora até então. Foi explorar elementos visuais inspirados no Cinema Novo para representar um Brasil corrupto, endividado e disfuncional do final da década de 1980. Sabendo da dificuldade de aceitação da equipe diretora da emissora, Hoineff fez dois programas: um falso e um verdadeiro. Na hora de exibir para a aprovação exibiu o falso e na hora de colocar no ar, colocou a versão de edição verdadeira. O piloto do programa tinha trinta minutos de duração e tinha como temática três reportagens distintas: Anjos do Asfalto sobre um grupo de socorristas na Rodovia Dutra; outro sobre assaltos a bancos, hábito criminoso que estava em crescimento em 1988; e uma última reportagem sobre discos voadores que apareciam na cidade do Rio de Janeiro. Hoineff acreditava que seria demitido, o que não ocorreu. Pelo contrário.

documentários como *Antes: uma viagem pela pré-história brasileira* (2000), o primeiro documentário brasileiro em alta-definição. Em 2009, lançou o filme *Caro Francis*, sobre o polêmico jornalista Paulo Francis, vencedor do prêmio de melhor documentário pelo júri popular no Festival Paulínia de Cinema.

Jaquito quando viu o programa no ar haveria dito: “isso é a melhor coisa que já fizeram nessa emissora”. E assim nasceu o *Documento Especial*.

O piloto do programa tinha de tudo que a televisão brasileira não estava acostumada: falava de pobreza, mostrava violência, mostrava nudez e erotização.

Na verdade, o piloto que eu apresentei era um piloto falso. O Documento Especial foi aprovado com base num piloto falso, porque o programa que eu estava fazendo eu vi que não tinha a menor chance de ser aprovado. Então, mandei fazer outro programa que tinha três matérias, uma sobre discos voadores numa cidade do interior do Estado do Rio, outra sobre um grupo de salvamento nas estradas, chamado Anjos do Asfalto, e uma terceira sobre roubo de bancos, e apresentei esse programa. Mas, na verdade, eu estava fazendo outro programa com matérias muito mais fortes, sobre prostituição masculina e Igreja Universal do Reino de Deus, que na época ninguém tinha ouvido falar daquilo. Apresentei meu piloto, foi aprovado, eu disse ok, então vamos botar no ar (Nelson Hoineff para FRANCFORT, 2008, p.137).

A estreia foi em 2 de agosto de 1989, numa quarta-feira, às 23 horas em um horário de baixíssima audiência. Porém, a situação foi se invertendo conforme o programa era exibido semanalmente: na primeira semana fez 7 pontos no IBOPE, na segunda chegou a 8 e na terceira alcançou 13 pontos. Com essa audiência, Hoineff conseguiu a liberação de explorar as mais variadas temáticas, pois mais importante que qualquer assepsia televisiva são os altos índices de audiência e consequentemente o aumento nos valores do espaço de propaganda. Foi nesse período que o ator e apresentador Roberto Maia foi chamado para apresentar o programa. Maia pontuava suas reportagens com um tipo que variava entre a ironia e a seriedade. Por muitas vezes assumiu o controle da reportagem sem a presença do repórter físico na transmissão do programa. Toda narração ficava por conta do apresentador. *Documento Especial* foi o primeiro programa jornalístico a utilizar técnicas do jornalismo policial em programas de televisão, desenvolvendo o uso das microcâmeras escondidas e outras estratégias estéticas e técnicas.

Outra característica técnica importante do programa foi a utilização do Plano Sequência (KNEIPP, 2008). Esse plano evidencia uma sequência filmada sem cortes, aproximando o telespectador como se os olhos do mesmo fossem a câmera. Hoineff explica: “Planos em televisão tem que ter dois ou três segundos, quatro segundos estourando, mais que quatro segundos têm que cortar! Nós começamos a fazer plano sequência de trinta segundos, um minuto, dois minutos, quatro minutos” (KNEIPP, 2008, p.13). Na Rede Manchete, foram cerca de 200 programas exibidos e muito premiados.

A gente ganhou o Troféu Imprensa acho que quatro vezes. Ganhamos o Troféu Supercap de Ouro duas ou três vezes. Ganhamos o prêmio de Melhor Programa Jornalístico da APCA – Associação Paulista de Críticos de Arte, o Prêmio Príncipe Rainier III, no Festival de Televisão de Monte Carlo. Tivemos o Documento Especial homenageado, convidado a compor uma tarde inteira do Festival de Vídeo de Berlim. Houve um momento extraordinário em que exibimos três ou quatro programas para uma platéia de alemães que deliraram com o programa, depois eu fiz uma palestra

sobre o Documento que foi muito bem sucedida, e ganhamos outros prêmios que não me vêm à memória agora (Nelson Hoineff, para FRANCFORT, 2008, p.142).

O programa permaneceu na Rede Manchete até 1992, quando Nelson Hoineff foi convidado por Luciano Callegari do SBT para um almoço de negócios com o dono da emissora Sílvio Santos. O dono do SBT ofereceu um salário quatro vezes maior do que Hoineff ganhava na Manchete – que já se afundava em dívidas.

O Documento Especial sempre teve o slogan de Televisão Verdade. (...) Depois eu levei o Documento Especial para o SBT com esse mesmo nome porque esse título era meu, estava registrado. (...) Televisão Verdade eu tinha criado com base no cinema verdade, vamos fazer uma coisa cinema-verité, e funcionou. Aí, depois, quando eu fui pro SBT com o Documento Especial, eles pegaram um dos caras que tinha sido um dos meus principais colaboradores, o Aldir Ribeiro, está aí de novo, fazendo o 60 Minutos – e o Aldir criou então um programa para a Manchete que misturava os títulos. Era Documento Verdade, que já era um programa mais barra pesada. O Aldir é um cara extraordinário, mas o estilo dele não é muito sutil, então, ele fazia um programa que tinha até sexo explícito e aí o SBT entrou com uma interpelação porque esse Documento Verdade, na Manchete, muita gente confundia com o Documento Especial – não durou muito tempo o Documento Verdade (Nelson Hoineff para FRANCFORT, 2008, p.143).

Quando ocorreu a transferência de Nelson Hoineff e sua equipe para o SBT, a Manchete, para não sair prejudicada, convocou o repórter Aldir Ribeiro, responsável por diversas produções do *Documento Especial*, para dirigir uma nova versão do programa chamada *Documento Verdade*. Para auxiliá-lo foi contratado o produtor de teledramaturgia Domingos Mattei Neto. Domingos Mattei Neto assumiu provisoriamente a função enquanto a direção da Manchete tentava contratar um produtor mais jovem e mais dinâmico, conforme solicitação do próprio Aldir Ribeiro. Segundo Mattei Neto, na primeira reunião foi sugerida uma temática para o primeiro programa e o produtor viu aí uma oportunidade de mostrar seu trabalho:

Estávamos em 1992 e acontecia a ECO 92 no Rio. Então, liguei para minha casa e minha filha, sem saber de nada, disse: – Pai, tem uma coisa interessante acontecendo aqui em Guaratinguetá. Tem um pessoal que se reúne no Clube dos 500 e são gente de dinheiro, e eles dizem que Cristo, por causa da ECO 92, vai vir na Terra, então, tem gente que está vendendo tudo o que tem. Liguei para algumas dessas pessoas e senti que o pessoal estava definitivamente disposto a entregar tudo o que tinha pois, na cabeça deles, eles iam fazer 24 horas de orações com gente do mundo inteiro na praia do Flamengo e Cristo ia aparecer. Achei essa matéria maravilhosa, então, fui para Guaratinguetá e vi que esse pessoal tinha ligação com outro pessoal de Valparaíso, em Goiás. Fui pra Goiás e quando cheguei lá estava uma verdadeira loucura. Na cidade, que era pequena com cerca de 4 mil habitantes, havia gente de umas cem religiões, só não vi católicos, e eles batiam o pé dizendo que ia aparecer o Cristo. Fiz a matéria em quatro dias, voltei e entreguei. O programa foi pro ar e teve um Ibope maravilhoso. Até hoje estamos esperando Cristo (Domingos Mattei Neto para FRANCFORT, 2008, p.146).

Quando o programa foi transferido para o SBT, com previsão de estreia em 1992, a primeira edição que iria ao ar foi intitulada *O País da Impunidade*. Entretanto, o programa acabou sendo censurado pela direção do SBT por se tratar de um tema extremamente polêmico.

Tal atitude já apontava que o potencial do programa iria ser mais brando em relação aos problemas sociais do cotidiano brasileiro. Apesar disso, uma edição de bastante sucesso foi *A Cultura do Ódio* sobre os movimentos neonazistas no Brasil, que acabou rendendo à equipe de produção processos por apologia à violência e ao nazismo, além de terem criado depoimentos forjados. Vale notar a estreita relação entre o dono da emissora, Sílvio Santos e os governos militares, além do apoio do mesmo aos presidentes civis oriundos da máquina militar. Sempre do lado do poder conservador. Em um de seus primeiros programas, foi feita uma adaptação da música *Cosa Nostra*, de Jorge Bem, onde a letra era: “Figueiredo é coisa nossa”, uma homenagem ao General João Figueiredo, último presidente da época da ditadura, em agradecimento pela concessão dos canais do SBT³⁸.

Mas, essa fase no Sistema Brasileiro de Televisão também rendeu grandes edições, consideradas conceitualmente importantes, como *Saudade e Amor* e *Vidas Secas*, este último premiado internacionalmente. Mas a falta de liberdade e a censura apresentada pela direção da emissora faz com que, em 1995, Nelson Hoineff abandone a produção. O programa *Documento Especial*, fica fora do ar até 1997 quando volta a ser exibido na Rede Bandeirantes, durante pouco mais de dez meses, porém sem apresentar os mesmos índices de audiência e abordando as temáticas sem a mesma qualidade técnica e jornalística de suas antecessoras.

O programa é marcado por suas matérias de caráter sensacionalista e popularescos. Tais conceitos estéticos e elocutivos funcionam como *Chave de Leitura* para a elaboração da Análise Intrafílmica das edições do programa. Logo, faz-se necessário apresentar as particularidades desse formato de narrativa.

2.2 O POPULAR E O SENSACIONALISMO NA TELEVISÃO

Mas, enfim o que é o popular nos formatos televisivos? Gênero popularesco é aquele que visa sensibilizar a audiência por meio de uma assimilação da realidade representada em formato dramático ou violento gerando uma identidade com os problemas da rotina social do telespectador. Marcondes Filho citando J.S.R. Goodlad afirma que “o jornalismo e o telejornalismo são parentes muito próximos dos dramas. Em questão de preferência popular, os noticiários ocupam, aliás, o segundo lugar, logo após o drama” (1988, p.52).

Conforme o teórico Charaudeau (1997), quando preocupa-se com a concepção de gênero, expõe que apesar de seus problemas, “os gêneros são necessários à inteligibilidade dos

³⁸ Vídeo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=m7k12you_CY

objetos do mundo”. (CHARAUDEAU, 1997, p. 3) Eles constituem uma pista necessária para pensar, reconhecer e distinguir uma obra no meio de outras, “pista que serve de chave de leitura para o leitor, de modelo de escritura para o escritor, de suporte para o metadiscurso do analista” (CHARAUDEAU, 1997, p. 3).

Buscamos definir o conceito de popular segundo a perspectiva desenvolvida pelos estudos de Birmingham e os estudos culturais. *Popular* surge como contraste e alternativa ao conceito de comunicação de massa. Para Stuart Hall (2003a), o popular diz respeito a dinâmica provocada pela presença e ação das mídias na sociedade.

Feita essa ressalva, importa-nos caracterizar este traço ou qualificativo “popular”, iniciando sua identificação pela negativa: ele não vem da natureza do produtor; “popular” não diz do sujeito ou fonte imediata desta cultura. A identificação com uma classe ou grupo, aliás, está na origem de duas concepções canônicas, e dois equívocos, que permeiam historicamente o trato da cultura popular enquanto cultura vinda “do povo” (FRANÇA, 2009, p.225).

O teórico Douglas Kellner defende a expressão *cultura da mídia*, na medida em que ela,

tem a vantagem de designar tanto a natureza quanto a forma das produções da indústria cultural (ou seja, a cultura) e seu modo de produção e distribuição (ou seja, tecnologias e indústrias da mídia). Com isso, evitam-se termos ideológicos como ‘cultura de massa’ e ‘cultura popular’ e se chama a atenção para o circuito de produção, distribuição e recepção por meio do qual a cultura da mídia é produzida, distribuída e consumida. Essa expressão derruba as barreiras artificiais entre os campos dos estudos de cultura, mídia e comunicações e chama a atenção para a interconexão entre cultura e meios de comunicações na constituição da cultura da mídia, desfazendo assim distinções reificadas entre ‘cultura’ e ‘comunicação’ (KELLNER, 2001, p. 52).

Compreendemos que a propriedade dos meios de comunicação é concentrada nas mãos de poucos oligopólios no Brasil e que os setores populares pouco tinham acesso as esferas de produção midiática durante os anos 1980 e 1990. Portanto, a noção de popular que estamos definindo não se explica somente pela sua fonte, mas remete-se as noções de destinatário e ao produto. É o que se define pelo “senso comum, (que) também privilegia a esfera da recepção: diz-se de um produto que ele é popular quando encontra ampla adesão, ampla aceitação, é conhecido e reconhecido por muitos, e por diversos” (FRANÇA, 2009, 226). Segundo as definições de Vera França, remete-se ao *destinatário* porque toda a produção televisiva visa a um público consumidor que deve ultrapassar simplesmente as diferenças de classe e de lugar social para atender aos interesses e desejos da mais generalizada parcela da sociedade e conteriam elementos de universalização.

O destinatário convocado pelos produtos populares da televisão é, ao mesmo tempo, próximo e difuso. Próximo no sentido de que é convocado de forma quase pessoal, individualizada, familiar – é o “você”, meu amigo, minha amiga, meu igual; você que me escuta, você, que merece todo respeito. Mas esse próximo é também o “qualquer um”: o perfil a quem este produto se endereça é difuso, pois é um perfil que deve conter o caráter ordinário de todos os cidadãos (FRANÇA, 2009, p.227).

Mas o conceito de popular também se relaciona com o *produto*, as características que ele se apresenta. O produto popular pode se apresentar de forma “apelativa”, valorizar o “fazer sentir” em sobreposição ao “fazer saber”. Trata-se de uma dimensão estilizante, com ênfase acentuada na função fática, na construção da interpelação, nas estratégias de sedução. Em síntese, a programação televisiva diz respeito à sua *dialogicidade* – segundo conceito de Bakhtin (1992) – a maneira como eles dialogam com os mais variados setores da população incluindo os setores mais populares de baixa renda. Ao realizar interações entre esses grupos, os produtos incorporam e valorizam elementos de seu universo de valores, “elementos de reconhecimento e identificação, algo que se assemelha a uma recriação de experiências e atitudes reconhecíveis, às quais as pessoas respondem” (HALL, 2003a, p. 255).

Partimos do pressuposto de que o interesse popular pela violência e pelas temáticas mais sociopolíticas como a vida cotidiana dos bairros mais pobres no Brasil, levaram a produção televisiva a explorar esses espaços em sua programação³⁹. Tal avaliação pode-se ser analisada por meio da entrevista concedida por Domingos Mattei Neto,

Daí, esse diretor [Aldir Ribeiro] começou a abusar de mim, toda vez que tinha pauta, duas ou três vezes por semana, ele dizia: – Mattei, faz o seguinte, eu preciso saber quando acontece um acidente na estrada. Por que o trânsito para inteirinho pra ver? Você pega a Mirian Andrade – que é uma repórter do Rio de Janeiro muito decidida – sai pela estrada e me acha um acidente, com o trânsito parado. E eu pensei onde é que eu ia achar um acidente de hoje pra amanhã? Se eu correr nas estradas posso até encontrar um acidente, mas que pare o trânsito...? O que eu fiz, sem dizer nada a ele, foi que saí de lá, passei num desmanche, vi uma Veraneio linda do ano, só que totalmente achatada, e guinchei esse carro pro trevo da Margarida no Rio de Janeiro, que é onde termina a Dutra, Avenida Brasil, vem o pessoal de Irajá, então, são 18 pistas que terminam ali, eu me lembro bem disso porque contei; indo do Rio pro interior tem seis pistas, vindo de Pedra do Guaratiba para o Rio são mais seis, vindo da Dutra são mais quatro pistas, e vindo de Irajá são mais duas pistas e um gramado imenso no meio. Eu coloquei essa Veraneio bem no meio do gramado, nada a ver com as pistas, passei na contra regra, peguei quatro bonecos, botei do lado, cobri de jornal, cruzei os braços e olhei. O primeiro que chegou foi a Polícia Rodoviária, me perguntando o que eu fazia ali. Eu respondi que estava gravando uma cena de novela. Parou o trânsito no Rio de Janeiro, entre a Linha Vermelha até ali, mais ou menos 40 quilômetros de trânsito, porque as pessoas desciam dos carros, andavam, iam lá, levantavam o jornal, viam que era boneco e chutavam. Não teve nem entrevista, as câmeras falaram, deu o maior Ibope no programa. Como ele não exigia pauta, só dizia: você vá lá e faça, eu comecei a gostar da coisa. (...) Depois, eu recebi a Comenda de Tiradentes, a medalha de Tiradentes da Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro que é dada só aos comunicadores (Entrevista concedida à Francfort, 2008, p.146-147).

³⁹ Referimo-nos aqui ao fenômeno que Eliseo Verón chama de midiatização da vida social. Para o autor “uma sociedade em vias de midiatização é aquela na qual o funcionamento das instituições, das práticas, dos conflitos, da cultura, começa a estruturar-se em relação direta com a existência dos meios”. Isso significa dizer que nossas práticas culturais devem ser analisadas levando-se em conta que serão veiculadas e difundidas pelos canais midiáticos tendo em vista sua linguagem e seus modos próprios de operar (VERÓN, 2001, p. 15).

Existem notícias que ganham mais destaque que outras, que atraem audiência, que extrapolam o natural rompimento da normalidade e que se prolongam por mais tempo. É o caso de greves, conflitos armados, violência urbana, sexo, drogas. Elementos da rotina social que provoca aproximação com a realidade do cotidiano. Esse efeito de aproximação, de naturalidade das representações afeta diretamente o imaginário coletivo do telespectador. Com isso, passará a ser seduzido pela televisão, de acordo com Marcondes Filho (1988, p.11), pois “o elemento vivo das pessoas (...) não está no real, no cotidiano nem no mundo do trabalho e sim no imaginário. E a televisão é a forma eletrônica mais desenvolvida de dinamizar esse imaginário”. Tal afirmação reforça a potencialidade dos gêneros e das temáticas ditas populares ou popularescas.

A representação do popular permite que o telespectador se identifique com a realidade transposta pelas telas dos televisores. O intuito da transparência na programação televisiva vai ao encontro da perspectiva de Jesus Martín-Barbero (2001, p. 307) que afirma: “(a televisão detém) um discurso que produz seus efeitos a partir da mesma forma com que organiza as imagens: do jeito que permitir maior transparência”. Da mesma forma, “as imagens da TV constroem um parâmetro identitário e, ao mesmo tempo, permitem a produção da imaginação que só se realiza naquilo que se projeta, como ficção, nas imagens” (BARBOSA, 2013, p. 265).

A programação popular se enquadra em um campo de estudos sobre *mass media* e coletividade. Corroborando a essa ideia, Martín-Barbero (2001) observa que os rostos que aparecem na televisão não são nem misteriosos, nem encantadores ao extremo; são rostos ‘normais’, que buscam uma familiarização da audiência. “Olha-se o nenhures, ou seja, o que é transmitido pela TV, um lugar que só existe como imagem potencial, para atingir o alhures (o lugar onde gostaríamos de estar), que só se realiza com o complemento da imaginação” (BARBOSA, 2013, p. 65).

As camadas mais populares da sociedade não possuíam condições financeiras para possuírem o controle dos meios de comunicação, e tampouco a liberdade criativa da programação. Considerando que “o popular a que estamos apontando não se explica pela sua fonte, mas remete-se antes a características ligadas ao destinatário e ao produto” (FRANÇA, 2009, p.226).

Levando em consideração que a baixa oferta de produções científicas pode estar relacionada às condições financeiras de cada telespectador, Martín-Barbero (2001, p. 304) lembra que:

Quanto à relação dos ‘usuários’ com a televisão, no que diz respeito às grandes maiorias, não só na América Latina, mas também na Europa, as mudanças de oferta, apesar da propaganda sobre a descentralização e a pluralização, parecem apontar para

um aprofundamento da estratificação social, pois a oferta diferenciada dos produtos de vídeo está ligada ao poder aquisitivo dos indivíduos (MARTÍN-BARBERO, 2001, p.304).

Assim, compreendo que o programa dito popular não pertence as massas e muitas vezes se compromete em uma valorização comercial da empresa televisiva e de seus anunciantes. Vera França (2009) relaciona o popular na TV com três características marcantes:

1. A *Apelação*, que busca seduzir os telespectadores por meio de uma relação entre efeitos e valores.
2. A construção dialética do destinatário, por meio do *leitor modelo* – termo utilizado por Umberto Eco (1986). Vera França (2009, p.227), exemplifica tal construção por meio das falas coletivizadas dos apresentadores dos programas: “meu amigo, minha amiga, meu igual”. Mas esse próximo em relação aos telespectadores é também o qualquer um.
3. O terceiro ponto é o caráter híbrido. Nesse caso, os apresentadores dos programas popularescos se colocam como uma força dominante, detentores de um poder tal que convença a audiência.

Os programas mais atuais de caráter popularesco se recobrem com essas falas, como por exemplo, o apresentador Luiz Bacci do Balanço Geral que repete, seguidas vezes, “Meu amigo, minha amiga”. *Documento Especial: Televisão Verdade*, não se recobra com tais falas – apesar que segundo Martín-Barbero “a palavra convertida em arma e instrumento de revanche, estratégia que, ao confundir o adversário, desarma-o” (2001, p.332). Além das narrativas, da construção do roteiro das programações, esse popularesco é expressado em outras estruturas fílmicas como a ambientação, os cenários e as instalações.

As Estruturas Fílmicas como ambientação, narrativa, atores sociais, enquadramentos, trilhas sonoras reforçam o clamor popular das reportagens. “O sensacionalismo não se presta a informar, muito menos a formar. Presta-se básica e fundamentalmente a satisfazer as necessidades instintivas do público, por meio de formas sádica, caluniadora e ridicularizado das pessoas” (MARCODES FILHO 1986, p. 15). *Sensacional* é um adjetivo que produz sensação intensa, que desperta viva admiração ou entusiasmo; espetacular; formidável. *Sensacionalismo* é a divulgação e exploração, em tom espalhafatoso, de matéria capaz de emocionar ou escandalizar. O uso de escândalos, atitudes chocantes, hábitos exóticos com o mesmo fim de emocionar ou escandalizar. Logo, *Sensacionalista* em que há ou que usa de sensacionalismo.

Questões folclóricas, lendas urbanas e crenças populares, o mundo das celebridades, fofocas e causos de política, pessoas e animais com deformações e doenças também fazem parte do repertório desses programas sensacionalistas.

Danilo Angrimani Sobrinho em sua obra *Espreme que sai sangue*, faz um detalhado estudo sobre o sensacionalismo nas mídias impressas e televisivas.

Não importa qual seja o contexto, sempre que se quer acusar um veículo de comunicação, ou um jornalista, usa-se de forma abrangente – e nem sempre exata – a adjetivação “sensacionalista”. Por ser totalitário, o termo leva à imprecisão. O leitor (o telespectador, o ouvinte) entende sensacionalismo como uma palavra-chave que remete a todas as situações em que o meio de comunicação, no entender dele, tenha cometido um deslize informativo, exagerado na coleta de dados (desequilibrando o noticiário), publicado uma foto ousada, ou enveredado por uma linha editorial mais inquisitiva. Sensacionalista é a primeira palavra que a maior parte das pessoas utiliza para condenar uma publicação. Seja qual for a restrição, o termo é o mesmo para quase todas as situações (1995, p.13).

Os temas sensacionalistas são vistos como tabus a serem trabalhados em sociedade. A televisão evitava esses assuntos, principalmente durante o período de vigência do governo militar no Brasil (1964-1985). Não que não houvesse qualquer outra forma de censura em outros momentos. O popular, o imprevisível, o inexplicável, o sensacional sempre foram alvos de críticas e interdições. Foucault, afirma que a produção do discurso em toda a sociedade é “controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório”⁴⁰.

Na medida que enclausuramos esses eventos numa rotulação pejorativa, de menoridade estética e narrativa, buscamos diferenciá-la, isolá-la do que seria considerada as mídias sérias. *Documento Especial: Televisão Verdade* é um paradoxo nesse quesito pois se apresenta como um programa popularesco, desmedido, imprevisível dentro de uma emissora que vendia seu pacote de programação baseada no jornalismo de seriedade, na estrutura elitista de suas pautas e produções. Curiosa questão pois, o termo sensacionalista abrange não somente qualificativos editoriais como imprevisibilidade, audácia, novidade ou irreverência, mas também denota imprecisões, distorções e deturpações da realidade, uma representação pautada por erros de apuração de dados e fontes de editorial agressivo. A linguagem das notícias e reportagens sensacionalistas não podem ser sofisticadas, precisam utilizar uma linguagem coloquial, apelando para gírias e palavrões. A mesma não permite neutralidade. Uma linguagem que envolve o telespectador emocionalmente por meio da identificação com a rotina social.

A manchete sensacionalista precisa impactar de imediato, provocar comoção, despertar a carga emocional dos leitores. Segundo Sobrinho, “trata-se de sensacionalizar aquilo que não é necessariamente sensacional, utilizando-se para isso de um tom escandaloso, espalhafatoso. Sensacionalismo é a produção de noticiário que extrapola o real, que superdimensiona o fato” (1995, p.16).

⁴⁰ A particularidade da censura foi abordada na Primeira Parte da Tese.

Sobrinho, buscou em sua obra ampliar a definição de sensacionalismo nas mídias, situando-o adequadamente sem discutir a questão da morbidez e da imoralidade envolvidas. Dessa forma, o sensacionalismo poderia ser utilizado como uma forma de tratamento particular que uma mídia dá a temas como crimes, desastres, sexo, escândalos e monstrosidades (1995, p.14). Possivelmente, o autor que elabora uma definição particular sobre o gênero tenha sido Rosa Nívea Pedroso. A mesma descreve o discurso sensacionalista como:

Intensificação, exagero e heterogeneidade gráfica; ambivalência lingüístico-semântica, que produz o efeito de informar através da não-identificação imediata da mensagem; valorização da emoção em detrimento da informação; exploração do extraordinário e do vulgar, de forma espetacular e desproporcional; adequação discursiva ao status semiótico das classes subalternas; destaque de elementos insignificantes, ambíguos, supérfluos ou sugestivos; subtração de elementos importantes e acréscimo ou invenção de palavras ou fatos; valorização de conteúdos ou temáticas isoladas, com pouca possibilidade de desdobramento nas edições subsequentes e sem contextualização político-econômico-social-cultural; discursividade repetitiva, fechada ou centrada em si mesma, ambígua, motivada, autoritária, despolitizadora, fragmentária, unidirecional, vertical, ambivalente, dissimulada, indefinida, substitutiva, deslizante, avaliativa; exposição do oculto, mas próximo; produção discursiva sempre trágica, erótica, violenta, insólita, grotesca ou fantástica; especificidade discursiva de jornal empresarial capitalista, pertencente ao segmento popular da grande empresa industrial-urbana, em busca de consolidação econômica ao mercado jornalístico; escamoteamento da questão do popular, apesar do pretenso engajamento com o universo social marginal; gramática discursiva fundamentada no desnivelamento sócio-econômico e sociocultural entre as classes hegemônicas e subalternas (PEDROSO, 2001)

Para Marcondes Filho (1986), o sensacionalismo funciona como um nutriente psíquico, um desviante ideológico e uma descarga de pulsões instintivas.

tudo o que se vende é aparência e, na verdade (...) Esta está carregada de apelos às carências psíquicas das pessoas e explora-as de forma sádica, caluniadora e ridicularizadora. (...) No jornalismo sensacionalista as notícias funcionam como pseudo-alimentos às carências do espírito (...) O jornalismo sensacionalista extrai do fato, da notícia, a sua carga emotiva e apelativa e a enaltece. Fabrica uma nova notícia que a partir daí passa a se vender por si mesma.

As narrativas sensacionalistas alimentam uma carga suficiente de curiosidade humana, objetivando causar uma sensação de experiência, de vivência, em relação à crimes, sexo e morte. A intenção é atrair o leitor para um mundo de representações de cotidianos sociais, que confirmam paixões e desejos reprimidos. A segurança da vida cotidiana é abalada pelos acidentes, pelas catástrofes, pela erotização, pela violência. O universo do sensacionalismo, junto ao imaginário coletivo, tem o desejo de enfrentar a ordem das coisas, violar os tabus, levar ao limite a lógica das paixões humanas. Os *Fait Divers* refletem a verdadeira natureza humana. Edgar Morin afirma que “no fait divers o limite do real ou do inesperado, o bizarro, o crime, o acidente, a aventura, irrompem na vida cotidiana (...) a personificação de instintos, simplesmente reprimidos pelos outros homens, a encarnação de seus crimes imaginários, de suas violências sonhadas” (MORIN, 1962)

Sobrinho cita a obra *Le Mana Quotidien – Structures et fonctions de la chronique des fait divers* de Georges Auclair. Essa obra recorre aos conceitos freudianos⁴¹ de *denegação* e *pulsão de morte* para sustentar que ocorreria uma forma de catarse e satisfação simbólica por meio das narrativas de *Fait Divers*, nesse caso, de materiais sensacionalistas. “O trinômio escândalo-sexo-sangue aponta, pois, para os três níveis de maior enfoque do jornal sensacionalista, sendo a moral, o tabu e a repressão sexual e, por fim, a liberação das tendências sádicas do leitor o fundo sociopsicológico desse tipo de jornalismo” (SOBRINHO, 1995, p.17). Portanto, todo o entretenimento, narrativa ou episódio que acione uma supressão mesmo que momentânea ou alivie o imaginário das pulsões subjetivas, possui uma função catártica, terapêutica.

Frank Fraser Bond (1962, p.80), se refere a um público leitor que necessita que seus impulsos reprimidos ou frustrados sejam atendidos por narrativas compensadoras. Esse público estaria dividido em três categorias básicas: os intelectuais (grupo pequeno ligado ao ato crítico), os práticos (grupo envolvido com negócios e que não tem interesse em crítica ou arte) e os não-intelectuais (o maior de todos os grupos que apreciam espetáculos e revistas baratas e emocionam-se com filmes de baixo teor artístico e autoral).

Comparando os papéis do escritor e do jornalista perante os anseios dos públicos, Bond afirma que embora o novelista explore os impulsos subjetivos, o jornalista não deve esquecer que seu público é o mesmo. “Sua incumbência, como a do novelista, é interessar o leitor”. E, se transpormos essa premissa para a linguagem audiovisual, as edições do *Documento Especial: Televisão Verdade*, soube por meio das mais diversas estratégias estéticas, narrativas e procedimentais despertar o interesse de seus espectadores.

2.2 DOCUMENTO ESPECIAL: TELEVISÃO VERDADE EM TEMPOS DE FRUSTRAÇÕES

A estreia do *Documento Especial: Televisão Verdade* se fez em um momento que o Brasil vivia tempos de frustrações. Início da Nova República, tempos após 21 anos de Ditadura Militar. Durante esse período de exceção, o governo ocultou da sociedade, em grande medida, a violência, a repressão e os silenciamentos de grupos sociais, práticas e liberdades individuais. Tais circunstâncias levaram a formação de uma memória prevalecente sobre uma leitura binário

⁴¹ Segundo Freud, uma pulsão tem a sua fonte numa excitação corporal (estado de tensão); "o seu objetivo ou meta é suprimir o estado de tensão que reina na fonte pulsional; é no objeto ou graças a ele que a pulsão pode atingir a sua meta". LAPLANCHE, Jean. Vocabulário de Psicanálise. São Paulo, Martins Fontes, 1991

de confrontos entre oposição de esquerda e repressão militar. Tal processo, segundo análise do historiador Carlos Fico, permitiu que se legitimasse a questão da violência como chave analítica desse período traumático da história do Brasil. Essa mesma leitura limitada que deu margens para a Lei da Anistia de 1979, assinada pelo último general-presidente, João Figueiredo, assumisse um tom esperançoso entre a população. Enquanto o povo brasileiro se animava com o lema “anistia ampla, geral e irrestrita”, o governo militar enxergava nesse projeto uma forma de se eximir de todas as responsabilidades relacionadas aos atos de repressão e violência praticados durante o regime, além de enfraquecer o partido de oposição, o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), ao permitir a volta de lideranças políticas ao Brasil que criariam novos partidos. O projeto de lei foi aprovado e resultou nesse pacto, “segundo o qual a anistia aos exilados políticos era concedida em troca do perdão aos crimes da repressão” (FICO, 2013).

O governo Figueiredo, o mesmo que concedeu a licitação para o funcionamento da Rede Manchete, ficou marcado politicamente pelo processo “lento e gradual” do regime militar. Tal processo ganha novos contornos com a campanha lançada das *Diretas Já!*, reunindo comícios e passeatas que não poderiam ser ignoradas pela mídia, mesmo a subserviente. “O clima era festivo, mas havia um forte componente político. Ídolos populares, como cantores e atores, animavam o público, mas as multidões também se emocionavam com líderes políticos de oposição, acompanhando atentamente os discursos de governadores, parlamentares e sindicalistas” (FICO, 2013). Mesmo com a empolgação e entusiasmo populacional, a campanha foi derrotada. O sentimento de esperança dos brasileiros teve que, novamente, presenciar uma negociação política planejada pelos militares que permitiu a escolha do novo presidente de forma indireta, através de negociação que consagrou a conciliação entre as elites políticas. Tancredo Neves, do MDB, foi eleito mas não chegou a assumir deixando vago o cargo para o seu vice-presidente – conciliador com os interesses militares – José Sarney. “O país entrou em uma espécie de latência, mas a ausência de uma ruptura real e a inauguração de uma fase de suspensão não implicaram a superação do passado” (FICO, 2013).

Na mesma medida de problemáticas sociais, o campo da economia sofria com altas taxas de inflação. A partir de 1982, o IPCA (indicador oficial de inflação) registrou uma variação de 104,8% de inflação, ocasionando um aumento significativo dos preços. E, esse aumento, se superaram em 1983, marcando 163,99%, no ano seguinte 215,27% e, em 1985, a inflação passou a casa dos 242%. O Plano Cruzado, elaborado pela equipe financeira do presidente José Sarney, lançado em 28 de fevereiro de 1986, foi recebido com expectativa pela população como uma ferramenta política e econômica para conter a crise, congelando os preços das mercadorias

e estabilizando o valor da moeda. Uma ação radical que simbolizava as mudanças que a Redemocratização fornecia para os brasileiros. Segundo análise de Reginaldo Nogueira, doutor em Economia e professor do curso de Relações Internacionais do IBMEC/MG: “havia uma expectativa enorme das pessoas em relação a um governo mais próximo do povo, mais democrático, e existia um grande clamor das pessoas para a resolução do problema da inflação (...) Apareceu o plano, e as pessoas o abraçaram e acreditaram nele”.

Foi exatamente a proposta chave do Plano Cruzado que permitiu seu maior fracasso. O congelamento de preços, a longo prazo, gerou o esgotamento de produtos em oferta o que culminou numa grave crise de abastecimento. Após alguns meses embrenhados na crise, a cobrança de agiotagem se disseminou entre os fornecedores e a inflação retornou. Tal fracasso, junto aos problemas sociais e políticos que o Brasil se encontrava escancaravam um sentimento negativo, de transição inconclusa. Os traços fundamentais do processo de transição democrática após a Ditadura Militar foram marcados pela impunidade, pela frustração pela falta de mudanças efetivas na política, pela ausência de rupturas significativas com o passado traumático, pela permanência dos silêncios e das representações forjadas. A conciliabilidade das elites políticas foi componente relevante no processo de frustração – “diante da anistia que perdoou os militares, da campanha pelas eleições diretas que fracassou, enfim, da constatação de que os militares conduziram a transição exatamente como queriam” (FICO, 2013).

O trato com o passado reumático gera esperanças, cria expectativas que se frustram ao perceber sua inconclusão. Faz-se presente a relação complexa entre História e Memória. “Para o historiador que atua com a história do tempo presente, lidar com tais relatos traumáticos ou temas delicados não é apenas uma questão metodológica” (FICO, 2013). Como consequência, a história das “pessoas comuns” é praticamente ignorada. O povo é subjulgado pela memória, suas práticas e vivências silenciadas. *Documento Especial: Televisão Verdade* é fruto desses tempos de frustração do início da Nova República. Um programa que tinha como um de seus principais protagonistas, e telespectador, o cidadão comum, as classes populares.

Um dos maiores problemas do Brasil é a desigualdade social e, conseqüentemente, a luta de classes. A classe média em relação às classes populares é transformada no artifício disseminador do ódio e do desprezo aos pobres por meio dos interesses da elite. Esse choque social, segundo Jessé Souza, é a herança social intocada dos tempos de escravidão.

Para que se possa odiar o pobre e humilhá-lo, tem-se de construí-lo como culpado de sua própria (falta de) sorte e ainda torná-lo perigoso e ameaçador. Se possível, deve-se humilhá-lo, enganá-lo, desumanizá-lo, maltratá-lo e matá-lo cotidianamente. Era isso que se fazia com o escravo e é exatamente a mesma coisa que se faz com a “ralé de novos escravos” hoje em dia (SOUZA, 2017).

A mesma violência dispensada aos escravos continua nos tempos de hoje, onde o assassinato entre a população mais pobre alcança índices internacionais vergonhosos: aproximadamente 60 mil pobres assassinados por ano no Brasil. Resultado de uma guerra de classes declarada nos principais centros urbanos do país.

Construiu-se toda uma percepção negativa dos escravos e dos seus descendentes como feios, fedorentos, incapazes, perigosos e preguiçosos, isso tudo de forma irônica, povoando o cotidiano com ditos e piadas preconceituosas, e hoje muitos se comprazem em ver a profecia realizada (...) O ódio secular às classes populares parece-me a mais brasileira de todas as nossas singularidades sociais (SOUZA, 2017).

Tais atos de violência e descaso do poder público e das classes mais abastadas é mais um dos fracassos da Nova República e tema narrativo de diversas edições do *Documento Especial: Televisão Verdade*. Assim, atesta-se que em tempos de frustrações e perpetuações de sentimentos racistas e ódios classistas, as narrativas das edições foram se construindo e elaborando representações de um Brasil, não novo, mas com caráter de novidade. Os programas abordados nessa pesquisa foram retirados do YouTube e representam parcela, não suficiente, mas significativa das temáticas abordadas no programa. A análise das edições por meio de Redes Representacionais será conteúdo de outros capítulos.

a) *Os pobres vão à praia*⁴²

Edição exibida em 1989 pela Rede Manchete e uma das mais populares edições do programa. Extraído do canal do Documento Especial no YouTube, onde conta com a marca de 312.630 visualizações, sendo que entre essas 4,5 mil curtiram o que viram enquanto 130 não gostaram.

A edição narra a trajetória de muitos populares que saem da periferia para passarem um dia do fim de semana nas praias cariocas da Zona Sul. Famílias, jovens, delinquentes, a edição aborda de forma crítica, porém sensacionalista, como um acontecimento considerado comum pode representar de forma visceral as relações sociais no Brasil, a violência física, simbólica e moral entre as classes sociais e o preconceito de classe e o racismo introjetados na sociedade brasileira, em especial de classe média e alta.

⁴² OS POBRES VÃO À PRAIA. Direção e Produção de Nelson Hoineff. Brasil: Rede Manchete, 1989, 28min08. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kOzGFJZZVe8>

b) *Os pobres voltam à praia*⁴³

Em janeiro de 1998, já pela Rede Bandeirantes, Nelson Hoineff e sua produção retomam a temática do choque social entre ricos e pobres nas praias cariocas. Edição, também, veiculada pelo YouTube mas com um índice de audiência bem abaixo, 87.342 visualizações com 2 mil curtidas e 83 marcados como “Não Gostei”. Esse vídeo apresenta uma narrativa menos densa e menos crítica, tendo como linha condutora a excursão de turistas mineiros para as praias do litoral do Rio de Janeiro. De forma mais abrangente, aborda questões sociais, de gênero e políticas em um panorama geográfico maior de praias cariocas.

O produtor da série, Nelson Hoineff, em matéria para o G1, afirmou que essas narrativas sociais sobre a luta de classe nas praias cariocas mostravam um Brasil que não se via na época, mas que ainda hoje se perpetua como uma representação do cotidiano do morador do Rio de Janeiro:

A gente vê que o Rio não mudou nada. Fizemos programas sobre arrastão, sobre a guerra social, sobre todos esses fenômenos que acontecem, a luta do tráfico, a corrupção dentro da polícia. Algumas pessoas acham que isso começou hoje, mas isso está há dezenas de anos e o documentário é o testemunho disso (HOINEFF, Nelson).⁴⁴

c) *O País da Impunidade*⁴⁵

Essa edição de 1992, seria a edição de estreia do programa no SBT, porém acabou sendo censurada pelas políticas da emissora, comprometida com o capital do Estado na época sob a presidência de Fernando Collor de Mello. Exibido pelo canal oficial do *Documento Especial* no YouTube, a edição acabou não tendo a reverberação que esperava, tendo pouco mais de 22.000 visualizações com 576 Curtidas e, somente, 5 que não aprovaram o programa.

O País da Impunidade representa um país em crise moral e política com os escândalos relacionadas ao governo de Fernando Collor de Mello. O discurso recai sobre como a classe política e seus crimes acabam saindo impunes pela justiça. Para corroborar com a narrativa, elabora-se uma genealogia da impunidade das elites política e social no Brasil sob o argumento que existiria uma *Cultura Política* da impunidade em terras brasileiras. Tal temática acaba sendo revisitada em outra edição do programa, *A Classe Política vai ao Paraíso*.

⁴³ OS POBRES VOLTAM À PRAIA. Direção e Produção de Nelson Hoineff. Brasil: Rede Bandeirantes, 1998, 43m45. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oXGCiMXFFJI>

⁴⁴ Declaração dada em entrevista ao G1 em 22 de Setembro de 2015. Disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2015/09/videos-de-1990-geram-polemica-apos-arrastoes-rio-nao-mudou-diz-diretor.html>

⁴⁵ O PAÍS DA IMPUNIDADE. Direção e Produção de Nelson Hoineff. Brasil: Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), 1992, 26m52. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=B_k_mTnb2uI

d) *A Classe Política vai ao Paraíso*⁴⁶

Um ano depois de ter seu programa sobre política censurado pela direção do SBT, Nelson Hoineff consegue emplacar, em 1993, a edição *A Classe Política vai ao Paraíso* – disponível pelo YouTube por um usuário e contando com cerca de 3800 visualizações. Um número baixo de divulgação na atualidade.

A edição cria uma narrativa em paralela entre os problemas sociais que afetavam o Brasil após a saída de Fernando Collor de Mello com a vida de luxo, ostentação e privilégios da Classe Política brasileira. Classe essa marcada pelas denúncias de corrupção e que não trouxeram a mudança que era esperada após os 21 anos de Ditadura Militar. São apresentadas aos telespectadores as vantagens que existe em ser político no Brasil: viagens, clubes, restaurantes de luxo, eventos sociais com famosos, moradia gratuita, nomeação de cargos de confiança sem habilitação para tal entre tantos outros. Com uma linguagem investigativa, com o recurso de câmeras escondidas e participação ativa do entrevistador, essa matéria se destaca entre as edições já produzidas pelo programa.

e) *Tribos Urbanas*⁴⁷

Essa edição se encontra pelo YouTube em três partes postadas por um usuário, com cerca de 9 minutos cada. O ano era 1992, durante a permanência do programa no SBT e, por meio do uso constante de entrevistas – característica das formas de elocução *Participativa* -, *Documento Especial: Televisão Verdade*, realiza um estudo sociológico de diversos grupos sociais presentes nos centros urbanos do Brasil durante a década de 1990. O foco dessa edição são agrupamentos de jovens nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro: skatistas, rappers, punks, góticos, torcedores de futebol entre outros que ganharam destaque nessa edição. E de acordo com um dos usuários do YouTube, “*Uma regra quase que geral entre todas as tribos é o apelo a violência, coisa que está atrelada a juventude*”, o que não se configura de forma equivocada, pois a própria edição aborda a questão das Tribos Urbanas por essa perspectiva da violência.

⁴⁶ A CLASSE POLÍTICA VAI AO PARAÍSO. Direção e Produção de Nelson Hoineff. Brasil: Sistema Brasileira de Televisão (SBT), 1993, 25min51. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m8GTBHxYjJU&t=7s>

⁴⁷ TRIBOS URBANAS. Direção e Produção de Nelson Hoineff. Brasil: Sistema Brasileiro de Televisão, 1992, 27m18. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r3jJaDIGMEU> (Parte 1), https://www.youtube.com/watch?v=CghALAiKX_8 (Parte 2), <https://www.youtube.com/watch?v=2CUX8velN7U> (Parte 3).

O debate em torno do sucesso de audiência na época de sua exibição fez com que a equipe de produção do *Documento Especial: Televisão Verdade* lançasse uma segunda edição focada nessa mesma temática na semana seguinte.

f) *Novas Tribos Urbanas*⁴⁸

A segunda edição sobre as Tribos Urbanas do Brasil dos anos 1990, foi lançado em 1992, também, pelo SBT. Postado por um usuário em 2011, conta hoje com quase 35.800 visualizações. Dessa vez, outros grupos são representados em tela para o *voyeurismo* da sociedade brasileira: funk, pichadores e surfistas ferroviários. Taxados pelo apresentador Roberto Maya, já na introdução do programa, como grupos ligados a violência, a atos criminosos e desvios sociais. A todo momento, o discurso narrativo evoca analogias negativas em relação a esses grupos urbanos. O que se evidencia é que por detrás da figura do favelado e do pobre no Brasil como criminoso e conformista com a violência se esconde uma prática enraizada de racismo entre a elite e a classe média branca e o negro da periferia. No Brasil, pobre é sinônimo de negro. E negro é sinônimo de criminoso. Essa é a mensagem que a edição de forma mascarada nos apresenta.

g) *Orgulho Gay*⁴⁹

Programa sobre homossexualidade no Brasil no início dos anos 1990. Sua estreia foi em 1993, pelo SBT, e abordou o cotidiano de luta e conquistas da comunidade gay no Rio de Janeiro, tanto de homens e mulheres solteiros quanto de casais homoafetivos. Por meio de relatos de vida dos mais variados, *Documento Especial: Televisão Verdade* aborda uma temática social que até hoje causa constrangimentos e discussões. Com trilha sonora de artistas como Frank Sinatra (*The Lady ia a Tramp*), Sheila Chandra (*One*) e The Andrews Sisters (*Boogie Woogie Bugle Boy*), a edição busca aproximar de forma empática o telespectador do cotidiano de vida de gays e lésbicas do Brasil, evidenciando o que é óbvio: homossexualismo não é nenhum caso patológico e o dia a dia dos homossexuais não difere em nada dos héteros. Eles trabalham, estudam, constituem família, pagam as contas, se divertem e amam. Mesmo que em alguns momentos a produção do programa se perca em certos termos ou comentários tecidos

⁴⁸ NOVAS TRIBOS URBANAS. Direção e Produção de Nelson Hoineff. Brasil: Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), 1992, 45m46. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RrPDLho1UcA&t=50s>

⁴⁹ ORGULHO GAY. Direção e Produção de Nelson Hoineff. Brasil: Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), 1993, 40m12. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yVLKj-Tknkw&t=1s>

pelo narrador, essa edição tem o compromisso social da empatia. A edição contou com 22.364 visualizações no YouTube e não possui um índice de rejeição tão alto, somente 17 marcações.

h) *Muito Feminina*⁵⁰

Antes do SBT exibir a edição sobre homossexualismo no Brasil, a Rede Manchete explorava a temática pela perspectiva das mulheres lésbicas com a edição *Muito Feminina* de 1990, com reportagem de Bernadete Duarte. O vídeo foi postado no YouTube por um usuário e conta com poucas visualizações, algo em torno de 10.400 visualizações. A edição apresenta o mundo em que as mulheres homossexuais do Brasil vivem. Os preconceitos dos entrevistados, os estabelecimentos comerciais que sabotam a presença dessas mulheres, a rotina de vida, as relações amorosas, o mundo do trabalho. Destaque para o bloco onde é colocado em pauta uma disputa ideológica entre as lésbicas: aquelas que se comportam como mulheres na sociedade e aquelas que assumem comportamentos masculinos na sociedade, as conhecidas como *sapatões*. A narração, as imagens e enquadramentos, a trilha sonora repleta de músicas de artistas assumidamente lésbicas ou bissexuais como Simone, Marina Lima e Gal Costa reforçam a temática da narrativa.

i) *Perdidas na Noite*⁵¹

Em 1989, pela Rede Manchete é lançado o polêmico *Perdidas na Noite* sobre o mundo das travestis no Rio de Janeiro. Documento Especial acompanhou o cotidiano dessas travestis e os shows eróticos nas boates cariocas, conhecidas como “inferninhos”. O programa foi veiculado pelo canal oficial do *Documento Especial* no YouTube com um número expressivo de visualizações: 120.899. O programa abordou como travestis e gays enfrentam a violência e a repressão numa época do Brasil em que o ato homossexual era considerado uma prática criminosa. Com a trilha sonora *Só as mães são felizes* de Cazuza, um músico relacionado ao mundo gay, o espectador vai presenciar cenas eróticas, relatos de violência física e psicológica, constituição de famílias e casais gays que vivem uniões mais estáveis que muitas famílias conservadoras e uma prática criminosa: o processo cirúrgico, sem qualquer autorização dos órgãos competentes e sem nenhuma formação profissional, de implante de prótese de silicone em um homem.

⁵⁰ MUITO FEMININA. Direção e Produção de Nelson Hoineff. Brasil: Rede Manchete, 1989, 19m59. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Mt1aw3a4_E

⁵¹ PERDIDAS NA NOITE. Direção e Produção de Nelson Hoineff. Brasil: Rede Manchete, 1989, 14m22. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=eSRHfftAuUY&has_verified=1

j) *Delírios da Madrugada*⁵²

Essa edição do programa, de 1989, foi veiculada pelo canal oficial do *Documento Oficial* no YouTube, contando com 31.089 visualizações. A narrativa gira em torno do entretenimento noturno na cidade do Rio de Janeiro, explorando valores marginais e polêmicos à sociedade brasileira da época. O programa explora lugares onde homens podiam se relacionar livremente com outros homens e assumirem papéis sociais e performáticos longe dos olhos da repressão da sociedade da época. Tal como as edições anteriores comentadas, o ato homossexual era considerado uma prática criminoso.

Delírios da Madrugada, embalada por Rita Lee e sua música *Sucesso, aqui vou eu*, trata de um relato sobre a vida dupla da artista Laura de Vison e sua contraparte, o professor de História Norberto Chucri.

k) *Vida de Gordo*⁵³

Exibido pela Rede Manchete em 1990, *Vida de Gordo* alcançou o maior índice de audiência do programa. O que não se faz equivalente em sua reprodução pelo YouTube. Disponibilizado à audiência por um usuário, a edição teve somente 5.734 visualizações. Com reportagem de Felipe Paes e edição de Eduardo Vasconcellos, *Vida de Gordo* versa de forma irônica e com uso do humor a complexa vida de indivíduos que convivem com a obesidade. O humor já se faz presente na escolha intencional da trilha sonora, o *ponto de escuta* da edição é hermenêuticamente relacionado ao enredo: *O Comilão*, de Erasmo Carlos; *Feijoada Completa* de Chico Buarque; *Comida do Titãs* e *Vamo comê* de Caetano Veloso e Luiz Melodia.

O humor oculta um propósito crítico em relação a obesidade, as dificuldades de locomoção, a gordofobia, as doenças, as curas milagrosas, o descaso do poder público e dos estabelecimentos públicos e privados. Utilizando-se de entrevistas com celebridades consideradas gordas, o programa orienta o telespectador a tomar uma posição crítica em relação ao problema da obesidade.

⁵² DELÍRIOS DA MADRUGADA. Direção e Produção de Nelson Hoineff. Brasil: Rede Manchete, 1989, 11m07. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cRzvoll7nQU>

⁵³ VIDA DE GORDO. Direção de Nelson Hoineff. Produção de Celso Lobo. Brasil: Rede Manchete, 1990, 32m49. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y1HQ-tUj3Pc>

l) *Guerra Social*⁵⁴

Essa reportagem de 1989, ainda vinculada à Rede Manchete, tratou sobre a constante guerra civil que assolava o Rio de Janeiro. Um conflito armado e violento entre policiais e bandidos ligados ao crime organizado e ao tráfico de drogas. *Guerra Social* é mais uma das edições vinculadas ao canal do YouTube do *Documento Especial*, contando com exatamente 32.847 visualizações e uma centena de comentários de usuários sobre o assunto. Com cenas de violência explícitas, tiroteios, presença de cadáveres, sangue, familiares das vítimas chorando, essa edição abusa do sensacionalismo para garantir a audiência. O clima de descontentamento e desagregação é representado em cenas de manifestações populares com a presença de atos de vandalismo e saques a lojas e supermercados.

Uma das sequências chama a atenção, pois um suposto traficante toma a decisão de se pronunciar para a equipe do programa, e tal decisão foi noticiada como um elemento a mais, para agregar valor a notícia. E, creio que a frustração foi enorme, pois o diálogo com o suposto criminoso tomou ares de uma encenação organizada pela equipe, e uma encenação não das melhores.

m) *Noites Cariocas*⁵⁵

Com trilhas sonoras estrangeiras e marcadas pelo *rhythm and blues* de Miles Dives e André Christovam, a reportagem exibida pelo SBT em 1992, expõe a turbulência e o tom assustador das noites de uma cidade que se apresenta como maravilhosa, mas durante o dia. Essa edição preocupa-se em mostrar uma versão da origem dessa escalada vertiginosa da violência na cidade. A dualidade é a essência da narrativa da edição: as belezas turísticas e midiáticas do Rio de Janeiro no período do dia e a violência e terror das suas noites. Quando trata do período noturno, o programa se preocupa em criar uma atmosfera de conflito entre polícia e ladrão por meio de pequenos fragmentos de narrativas. Junto com a edição *Guerra Social*, essa reportagem – vinculada por um usuário do YouTube e que conta com exatamente 60.360 visualizações – traça um breve, porém circunstancial, perfil da violência que assolava e ainda assola a cidade do Rio de Janeiro.

⁵⁴ GUERRA SOCIAL. Direção e Produção de Nelson Hoineff. Brasil: Rede Manchete, 1989, 26m02. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fvYgxND_9JQ

⁵⁵ NOITES CARIOCAS. Direção e Produção de Nelson Hoineff. Brasil: Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), 1992, 26m13. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=akOwIByDyBc>

n) *Geração do Caos*⁵⁶

Edição produzida pela Rede Manchete em 1990 e veiculada pelo YouTube por um usuário em 17 de julho de 2018 com 10.156 visualizações, aborda o caos social que o Brasil vivia durante os anos de recessão financeira consequentes do Plano Cruzado. *Documento Especial: Televisão Verdade* denunciou problemas que, ainda hoje, continuam sem solução: a ordenação social pela gerência dos bandidos, o descaso do poder público aos jovens e crianças abandonadas, a criminalidade que se abate sobre os jovens, a perda de valores morais e cívicos. A crise financeira e política transformou uma parcela da juventude em seres sem horizontes, sem esperanças, uma geração guiada pelo caos.

o) *Surfe em Alta Tensão*⁵⁷

O canal do *Documento Especial* no YouTube permitiu o acesso a mais uma das edições polêmicas do programa. Contando com um número de 92.840 visualizações, essa reportagem de 1989 pela Rede Manchete representava um mundo de aventuras e perigo nas periferias cariocas: a trajetória de vida dos surfistas de trem. A alternativa da periferia ao badalado surf praticado nas praias da Zona Sul do Rio de Janeiro é se aventurar sobre os trens que cruzam e cortam a cidade. *Surfe em Alta Tensão* ocupava-se de mostrar o cotidiano de vida de famílias desestruturadas das periferias do Rio de Janeiro, onde os jovens sem perspectivas de vida, buscava a notoriedade como um surfista de trem. Sob essa ótica, aquele que permanece vivo por mais tempo ganha notoriedade. Alguns nem completam a primeira viagem.

p) *Vindos do Desconhecido*⁵⁸

Programa exibido pela Rede Manchete em 31 de maio de 1991 e vinculado em dois canais do YouTube privados com 45.670 e 250 visualizações respectivamente. A edição trata de assuntos nada convencionais pelo jornalismo da época: alienígenas, ufologia, seitas religiosas ligadas aos seres extraplanetários. Entrevistas, material de arquivo, narração e a presença de especialistas da ufologia na edição pretendem dar um teor de credibilidade ao tema que gera tanta desconfiança e descrença em parcelas da população.

⁵⁶ GERAÇÃO DO CAOS. Direção e Produção de Nelson Hoineff. Brasil: Rede Manchete, 1990, 29h13. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zdXF4JtQv-4>

⁵⁷ SURFE EM ALTA TENSÃO. Direção e Produção de Nelson Hoineff. Brasil: Rede Manchete, 1989, 26m37. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZETHrCpAT94>

⁵⁸ VINDOS DO DESCONHECIDO. Direção de Nelson Hoineff. Produção de Marcos Rezende. Brasil: Rede Manchete, 1991, 29m32. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iS7sMlz6-MY> e, também, em <https://www.youtube.com/watch?v=fCJmXNVte58>

q) *Os Picaretas*⁵⁹

Programa veiculado por um usuário com mais de 41.000 visualizações e exibido, originalmente, pela Rede Manchete em 1992. Com o uso de recursos investigativos mas abusando do bom humor, essa matéria aborda a temática dos golpistas, homens e mulheres que se dedicavam a enganar e trapacear pessoas: os conhecidos popularmente como *Picaretas*.

r) *Estranhos caminhos da Fé*⁶⁰

Documento Especial: Televisão Verdade já havia abordado as religiosidades neopentecostais em outro programa anterior, mas no final de 1989, pela Rede Manchete estreiou *Estranhos caminhos da Fé*. Esse programa contou com os recursos de câmeras escondidas para abordar novas evidências sobre a, ainda desconhecida, Igreja Universal do bispo Edir Macedo. É exatamente essa abordagem sobre a Universal e seu fundador que orientam a construção narrativa dessa edição. A reportagem, que em sua veiculação no YouTube conta com 48.217 visualizações, tece duras críticas ao modelo de fé proposto por parcela dessas instituições religiosas ligadas a fé neopentecostal. Questiona-se a relação entre fé e razão, entre pobreza e proliferação de novas sedes da Igreja, entre religião e dinheiro.

Essas 18 edições serão analisadas posteriormente por meio do agrupamento em diferentes Eixos Temáticos que irão compor Rede Representacionais sobre o Brasil da Nova República.

⁵⁹ OS PICARETAS. Direção e Produção de Nelson Hoineff. Brasil: Rede Manchete, 1992, 31m56. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nXyHfv6XUSc&t=114s>

⁶⁰ ESTRANHOS CAMINHOS DA FÉ. Direção de Nelson Hoineff. Brasil: Rede Manchete, 1989, 52m58. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wDjg01OC55s>

3 REDE REPRESENTACIONAL DO DOCUMENTO ESPECIAL I

As edições do programa Documento Especial abordam os mais diversos temas sobre a realidade brasileira, desde questões relacionadas a dificuldades e relações sociais, até religiosidade, sexualidade, violência urbana, matrimônio, política, criminalidade, corrupção entre tantos outros. Isso define esse modelo de telejornalismo como uma empreitada heterogênea de formação de discurso sobre a realidade brasileira. Essas abordagens permitem identificarmos Eixos Temáticos diversos e relevantes para a amostragem representacional da sociedade brasileira após o período de Ditadura Militar.

Para tal, algumas categorias de análises devem ficar claras ao leitor. Na introdução, saliento a importância de percebermos a representação pela perspectiva do *ponto de vista* e do *ponto de escuta*. As imagens e sua montagem e os efeitos sonoros e as trilhas sonoras, por meio do processo de edição, constituem os elementos figurativos elementares para a compreensão da narrativa e suas representações de Brasil.

Sobre o conceito de enquadramento, os teóricos André Bazin e Jacques Aumont nos permitem reflexões pertinentes na elaboração significativa dessa categoria. André Bazin, em sua obra *O que é o cinema?*, afirma que há uma divisão entre o quadro como uma “moldura” em seu próprio termo e a tela de cinema. A moldura se limita ao espaço da pintura e a fecha em si mesma, em um movimento centrípeta do olhar. Já em relação aos limites da tela do cinema, ele usa o termo “máscara” classificando como um recorte que só pode mostrar uma parte do real, em um movimento do olhar contrário ao da pintura, portanto centrífugo. Jacques Aumont, no seu livro *O Olho Interminável*, problematiza a noção descrita por Bazin, tendo a relação do quadro e do limite de tela vista de outra forma. Aumont diz que tanto a moldura quanto o limite de tela podem incitar o olhar a uma relação centrípeta ou centrífuga, e até mesmo ao mesmo tempo. O cinema que abrirá espaço a um suposto “fora de campo”, o que não está na imagem também fazia parte dela. Essa delimitação da imagem é referida como o “limite material da imagem: o quadro-limite” (2004, p. 113) deixando claro que apesar de a imagem ter uma possibilidade centrífuga, há o limite físico e visual dessa imagem, suas dimensões e proporções de altura e largura. Essa construção do olhar do quadro-limite da tela dos audiovisuais altera a nossa percepção visual sobre as imagens.

(...) a montagem, a mudança de plano, a mudança brusca, em geral, no cinema, foi uma das maiores violências jamais feitas à percepção “natural”. Nada em nosso ambiente modifica todas as suas características de modo tão total e brutal quanto a imagem fílmica, e nada nos espetáculos preexistentes ao cinema havia preparado para tal brutalidade. (...) Ao mesmo tempo, está claro que não são tanto os olhos que são feridos, e sim o espírito que se sente agredido: os olhos são de uma infinita agilidade,

só precisam de uma minúscula fração de segundo para se adaptar a quase qualquer coisa (AUMONT, 2004, p.103).

A montagem nos documentários, mesmo televisivos, portanto, altera nossas percepções sobre o real, acelerando de forma instantânea o acontecimento. “Não se pode juntar a instantaneidade e a pregnância, a autenticidade do acontecimento e sua carga significativa senão à custa de uma trapaça. Dito de outro modo, simplesmente, o sentido não ocorre no real” (AUMONT, 2004, p.82).

3.1 EIXO TEMÁTICO: O RETORNO DO ACONTECIMENTO.

Certos programas apresentam uma marca particular: suas narrativas se desenrolam a partir de um acontecimento notícia, algo não necessariamente extraordinário, mas que serve de guia para expandir o enredo da edição. Esses programas são verdadeiros tratados sociológicos sobre o Brasil do fim dos anos 1980 e início da década de 1990.

Para além de seu caráter documental sobre as representações de sociedade brasileira da época, essas edições apresentam a importância do acontecimento na temporalidade histórica e sua pertinência na formação de narrativas historiográficas, como *Fato Social no Tempo Presente*.

A definição de acontecimento é complexa quando se trata de teoria historiográfica. Por anos, a disciplina histórica negligenciou os acontecimentos em relação às histórias de *Longa Duração*, aquela semi-imóvel, proposta pela geração dos Annales francês de Fernand Braudel. É com a ascensão e hegemonia dos meios de comunicação e da sociedade de cultura de massa que a história factual e os acontecimentos passaram a ganhar importância como instrumentos de análise. O conceito de acontecimento reconfigura as temporalidades históricas propondo um *presente contínuo*, o que segundo François Dosse (2001), instauraria um ritmo acelerado de tempo “dilatando” a história contemporânea. Os acontecimentos, segundo Dosse, são detectáveis pelos historiadores de acordo com seus vestígios formadores de multiplicidades de situações análise.

O movimento apoderou-se do tempo presente até modificar a relação moderna com o passado. A leitura histórica do acontecimento já não é redutível ao acontecimento estudado, mas é vista em seu vestígio, situada numa cadeia de acontecimentos. Todo discurso sobre um acontecimento veicula, conta uma série de acontecimentos anteriores, o que confere toda importância à trama discursiva que os liga, formando um enredo (DOSSE, 2001, p. 92).

Pierre Nora, autor de um clássico artigo intitulado *O Retorno do Fato*, reafirma considerações sobre a História Contemporânea e os eventos. Para Nora, a atualidade e a rapidez

das mídias criaram novas formas de percepção de tempo relacionadas ao acontecimento. As mídias, obtiveram o monopólio das narrativas históricas no tempo presente impondo a sociedade uma inserção diária de novos acontecimentos que se repetem constantemente, sob uma espécie de “*vulcões da atualidade*”, tornando o acontecimento “*monstruoso*”, de acordo com Pierre Nora. “Não porque sai, por definição, do ordinário, mas porque a redundância intrínseca ao sistema tende a produzir o sensacional, fabrica permanentemente o novo, alimenta uma fome de acontecimentos (NORA, 1976, p. 183).

A compreensão sobre os acontecimentos no tempo presentificado pelas mídias e pelas experiências da audiência fornece definições sobre as temporalidades, além de certas reflexões ao trabalho do historiador. Segundo Hobsbawm, tudo aquilo que existiu antes do que se pode ser registrado em nossas memórias poderia ser classificado como pretérito. Dessa definição, Marialva Barbosa conclui que, “é nesse sentido que passamos a interpretar, a partir desse momento, o passado como algo que se torna presente também pelos trabalhos da nossa memória” (BARBOSA, 2007, p.287).

A televisão colabora com essa permanência do presente na memória da sociedade. As imagens televisivas registram e enquadram imagens representativas do mundo real e suas particularidades. E, vai além, por meio do sistema de captação “ao vivo”, coloca o telespectador diante das imprevisibilidades do tempo presente, fixando imagens que reforçariam a memória coletiva. Nesse sentido, Marialva Barbosa, afirma que grande parte da história da comunicação brasileira seria tributária de uma perspectiva do tempo presente, “já que a maioria das vezes investiga-se um tempo que é o nosso, no qual há testemunhas e testemunhos indicando que houve um passado e no qual a nossa memória funciona como documento atestando a *passeidade* desse passado” (BARBOSA, 2007, p.339).

Os estudos relacionados à História do Tempo Presente durante muito tempo foram objeto de resistências por parte dos historiadores e desafiador segundo o ponto de vista ético e político. François Hartog coloca em evidência a forma de lidar com o Tempo Presente nas sociedades contemporâneas: ao longo do século XIX, os historiadores haviam triunfado na instituição da História como disciplina científica fundada na ruptura entre passado e presente, atribuindo aos historiadores a interpretação sobre o passado por meio de metodologias apropriadas e refinadas aos estudiosos da área. Nesse quadro de estudos que os historiadores profissionais colocaram como condições de se fazer História, a *Visão Retrospectiva*. O trabalho historiográfico começava somente quando não mais existissem testemunhos vivos dos contextos de mundo estudados, deviam “deixar o cadáver esfriar”.

Tal perspectiva encontra ressonâncias ao longo do século XX. Em uma entrevista, E.P. Thompson afirma que ao historiador, cabia trabalhar o passado; o presente seria pertinente ao estudo da sociologia” (MULLER, 2007, p.17). Ao longo do século XIX, os historiadores acreditavam em teorias filosóficas de caráter teleológico afirmando, por perspectivas teóricas diferentes, que a sociedade caminhava em direção ao progresso de futuro promissor. Ao longo do século XX, principalmente após as grandes rupturas presentes na Segunda Guerra Mundial, a crença no futuro se torna cada vez mais incerta. Torna-se nebuloso o *Horizonte de Expectativas* das sociedades humanas, transformando esse futuro em presente, o que François Hartog denomina de *Presentismo*. Trata-se de uma época em que vivemos e temos lembranças ou nos relacionamos com as testemunhas vivas desses eventos que podem colocar em xeque as narrativas históricas (VOLDMAN, 1993).

O desdobramento desse novo quadro teórico-metodológico é a supervalorização da memória e de temas ligados a comemorações e identidades individuais e coletivas por meio da presença de testemunhos vivos. Considerando essa perspectiva como a “história do tempo presente é feita de moradas provisórias” (BÉDARIDA, 2002, p.221). Assim, a noção de história do tempo presente está associada à ideia de um conhecimento provisório que sofre alterações ao longo do tempo. Isso significa dizer que ela se reescreve constantemente, utilizando-se do mesmo material, mediante acréscimos, revisões e correções.

Pesquisar e escrever sobre a História do Tempo Presente é considerar o presente como permanência ou ressonância de um passado ainda não concluído. Nesse caso, segundo Bedárida (1998) seria analisar o presente como algo que está em constante passagem e a alteridade desse mesmo presente como o passado. *Documento Especial: Televisão Verdade* é um instrumento de permanência no presente.

As análises teórico-metodológicas referentes ao Tempo Presente apresentam dificuldades ao historiador, pois tentar explicar um mundo que ainda vivenciamos suas experiências e particularidades, mundo esse que estamos imersos e somos parte integrante. As análises, dessa forma, são marcadas pelo subjetivismo emocional, análises feitas no calor do momento e mediante uma série de sentidos e emoções latentes no pesquisador. “Fazer a história do tempo presente, fazer uma história em que se investiga o próprio tempo e com uma memória que pode ser a sua, como enfatiza Henry Rousso (2001), é extremamente difícil. Parece, por vezes, tarefa quase impossível” (BARBOSA, 2007, p.338).

Um dos historiadores mais conceituados do século XX, Eric Hobsbwan (1993; 1998) acrescenta que nessas narrativas sobre o tempo presente, inscrevemos nossas próprias experiências da vida privada e seu lugar de fala. É o período durante o qual se produzem eventos

que pressionam o historiador a revisar a significação que ele dá ao passado, a rever suas perspectivas e periodizações. Roger Chartier, numa obra de 1993, afirma que a falta de distanciamento sobre os acontecimentos pode ser uma vantagem para o historiador compreender melhor seu objeto de estudo e investigação, assim ajudando-o a superar a descontinuidade proposta pela clivagem instrumento intelectual, do afetivo e psíquico do historiador e aqueles que produzem o conhecimento histórico por meio dos acontecimentos. Outra singularidade dos estudos sobre o Tempo Presente é a valorização da contingência, da aceleração da história, dos eventos, dos acontecimentos históricos.

Um acontecimento histórico, dependendo de seu impacto social ou de seu interesse midiático, está sujeito a três operações: o registro do *Dado*; a caracterização do *Fato*; e a narrativa do *Evento*.

Na primeira delas, o acontecimento é registrado e repassado ao público em suas informações básicas (o que, quando, onde, quanto etc). Na segunda operação, esse conjunto de informações brutas é inserido numa rede de causalidade e efeitos imediatos. Na terceira fase, quase sempre reservada a acontecimentos de grande impacto social ou de importância estratégica para os interesses da mídia, os elos causais ganham a conotação narrativa e valorativa, adensados por um conjunto de implicações sociais de caráter ideológico, mais amplo. Cabe ao historiador que analisar tal documento realizar o movimento inverso dessas operações, desconstruindo os fatos descritos ou os eventos narrados pelo documento televisual. (NAPOLITANO, 2010, p.249-250)

O jornalismo preocupa-se em abordar dados, fatos e eventos que se identificam relevantes e atuais: relevantes pois repercutem sobre o mundo das audiências e atuais pois se realizam normalmente há pouco tempo e transportam a noção de urgência nos acontecimentos. No jornalismo, um conteúdo é atual porque apresenta um sentido de relevância pública. Segundo Correia, existem certos critérios que determinam se certa ocorrência é digna ou não de se tornar notícia: os *critérios de noticiabilidade*. Os conteúdos escolhidos como notícias devem ser reconhecidos pelo público como indispensáveis para participarem na vida social, que irão interferir no curso cotidiano da vida social e cujo conhecimento é imprescindível aos indivíduos. Uma notícia é um enunciado que dá o que falar.

A noção de relevância diz respeito à forma como o indivíduo seleciona o que deve ser levado a sério para o seu curso de ação no mundo cotidiano. Essa qualidade não é emanada pelo próprio acontecimento, na verdade, sua relevância é atribuída em função de contextos sociais e culturais de agenciamento.

Existem diversas formas de relevância: temática, interpretativa e motivacional. A primeira relaciona-se com a capacidade de definir quais os temas que interessa aos espectadores. A relevância interpretativa consiste em compreender e explicar o que nos

interessa, consiste na “selecção de esquemas interpretativos baseados na reserva de experiência do actor, sobre os quais são subsumidos os temas identificados pela relevância temática” (CORREIA, 2008, p.16). A relevância motivacional resulta em definir ações que correspondam adequadamente aos interesses previamente identificados.

O trabalho dos jornalistas e das organizações midiáticas contribui para definir quais fenômenos sociais devem ser relevantes para serem considerados como notícia. O que é importante desperta a atenção dos meios de comunicação. Estes ao dar-lhes atenção reforçam a sua importância. “Há assuntos que são relevantes porque os media os focaram, e, ao serem focados, adquiriram relevância. O mais provável é que, sendo relevantes, venham ser de novo objecto de atenção” (CORREIA, 2008, p.18).

O acontecimento consistiria em uma representação social do fato ocorrido, tal como uma “referência apropriada por uma seqüência de enunciados cronologicamente ordenados” (SODRÉ, 2009, p. 27). Materializado como notícia nos meios de comunicação impresso e virtual, tal acontecimento atua como uma espécie de vetor para a teoria da instantaneidade.

Esse acontecimento jornalístico emerge aparentemente de forma aleatória, imprevisível, distanciando-se do mundo concreto. “O acontecimento jornalístico irrompe sem nexos aparentes nem causa conhecida e é, por isso, notável, digno de ser registrado na memória” (RODRIGUES, 1993, p. 28).

Tal avaliação difere em demasia os acontecimentos jornalísticos dos eventos históricos. Paradoxalmente, isso criaria um acontecimento *Anti-História*.

Para os historiadores, tais reverberações do cotidiano não devem ser confundidas com o jornalismo e a construção de mensagens que constroem a nova realidade. Realidade que enquadrada no e pelo tempo da História é tomada de sentidos pela constituição do discurso midiático.

Com essa importância da figura do jornalista como mediador, se supera a ideia de um jornalismo como “espelho do real”, garantindo ao acontecimento um novo estatuto à percepção que é narrado em forma de notícia. Esse acontecimento se situa dentro do texto, garantindo com seu contexto inteligibilidade por meio de uma narrativa construída por organização de fatos que devem ser encarados como reconhecidos e legítimos para serem exibidos. Um jornalismo ativo na construção de conhecimento e dos acontecimentos segundo critérios de noticiabilidade. O acontecimento construído se encontra em um “mundo a comentar”, ou seja, só existe a partir do momento em que é “nomeado” pelo autor. “Sempre que tentamos dar conta da realidade empírica, estamos às voltas com um real construído, e não com a própria realidade” (CHARAUDEAU, 2006, p. 131).

Jacques Rancière reforça que um acontecimento torna-se relevante porque o acontecimento é de certo modo esperado pela máquina social de fabricação e de interpretação dos acontecimentos. Uma sociedade fascinada pela vigilância e pela transparência acha que é importante que se saiba, não sendo completamente claro que importe o que se saiba. Ou seja, a relevância de alguns acontecimentos resulta da sua adequação em preencherem um vazio noticioso (RANCIÈRE, 2005).

Adriano Duarte Rodrigues considera a noção de *Notabilidade* dos acontecimentos, como uma forma de avaliar diferentes formas de acontecimento. O registro dos excessos é o mais presente, aquele que representa a irrupção por excelência. Nos excessos emergem o escandaloso, o sensacionalista como: reportagens sobre sobrevivência nas selvas entre animais perigosos, reportagens sobre algum tipo de excesso humano individual ou coletivo visando quebras de recordes ou a notícia sobre a tomada de decisão de um juiz aplicar a um réu pena máxima prevista no Código Penal, sem levar em consideração os atenuantes possíveis.

Outra forma de acontecimentos que deve ser levado em consideração como notável, são aqueles que se inscrevem no registro da inversão dignos de se tornarem notícia. Esses casos seriam “um homem morder um cão, um militar ser morto por um dos seus homens, no momento em que o mesmo passa revista às tropas em parada”. São conhecidos como *acontecimentos boomerang*, levando em consideração a máxima “o feitiço contra o feiticeiro” (RODRIGUES, 1988, p.9-10).

Esses acontecimentos são descritos como pertencentes ao mundo dos acidentes, os notáveis pelo registro de falha – registro esse que procede por insuficiência no funcionamento regular dos corpos e da sociedade.

Muitas das experiências da sociedade contemporânea se dão por meio dos acontecimentos televisivos, sejam pequenos ou de grande impacto. Esses acontecimentos ocorrem no cotidiano e são instrumentos de articulação entre identidades e diferenças, rupturas e continuidades, na relação entre passado/presente/futuro. Com isso, cada acontecimento contém sempre diferenças em relação aos outros, condicionando sua existência pela situação histórica uma vez que sua emergência contém elementos de novidade, de rupturas, de rearticulações das relações sociais que lhe originam. Em outras palavras, como observa José Rebelo, um acontecimento é explicável, tornando-se “fato” pela produção de narrativas, e explicativo, “pelo poder que transporta, como revelador daquilo que transforma, nas coisas e nas pessoas” (REBELO, 2005, p. 56).

O acontecimento emerge e desaparece numa dialética permanente de ordem e desordem, cuja percepção e significância dependem de um sujeito que interpreta o mundo. Assim, vê-se

que o acontecimento não é somente a desordem; ora é a ordem (a necessidade), ora a desordem (o acaso, a contingência). Edgar Morin, afirma que existem fenômenos autogerados “que se desenvolvem segundo uma lógica interna” na qual os acontecimentos têm um lugar previsível, logo uma relativa estabilidade que se inclui na ordem dos estados das coisas (como, por exemplo, a sucessão das estações, a aparição de um ciclone). Fenômenos heterogerados “que necessitam de incitações acidentais para desenvolver-se”, e que são produzidos seja pelo encontro inesperado (coincidência, acaso) de elementos pertencentes a sistemas diferentes, seja pela aparição de um elemento externo ao sistema considerado, que funcionará então com o um acontecimento perturbador: “destruições, trocas, associações, simbioses, mutações, regressões, progressões, desenvolvimentos podem ser a consequência de tais acontecimentos” como, por exemplo, os efeitos destruidores de um ciclone num vilarejo.

O que acontece é notícia, e os fatos são a matéria-prima dessas notícias. O termo acontecimento associa concepções de valores como importância hierárquica, atualidades, noções de interesses etc. Tais valores são associados à ação feita e suas consequências no real. “Contra fatos não há argumentos”, sedimentando no jornalismo a impressão de realidade dos fatos que se narram. Muniz Sodré, em *A Forma da Notícia* (1996), reforça essas afirmações sobre os fatos sociais relacionados aos acontecimentos: “aventa-se mesmo a hipótese de que os fatos sociais – objeto da sociologia desde seu começo no século passado – já não têm uma ontologia própria, externa aos meios de comunicação de massa” (SODRÉ, 1996, p.133). O acontecimento assume a característica de um fato social.

Esses fatos sociais podem ser abordados por diferentes perspectivas do conhecimento. Liriam Sponholz (2009) explica que a palavra fato deriva do latim *Factum*, particípio do verbo *facere*, que significa fazer. Isso quer dizer, designa eventos ou acontecimentos que realmente aconteceram. Sponholz coloca que tais fatos podem ser definidos tanto do ponto de vista ontológico – daquilo que existe; como do ponto de vista epistemológico – daquilo que se conhece. A reflexão sobre os fatos sociais é assunto desde a modernidade de acordo com a *Crítica do Juízo*, de Immanuel Kant, abordado pelo teórico Muniz Sodré: “Os objetos para conceitos cuja realidade objetiva pode ser provada (seja mediante pura razão, seja por experiência e no primeiro caso a partir dos dados teóricos ou práticos da razão, mas em todos os casos por meio de uma intuição que lhes corresponda) são fatos” (SODRÉ, 2009, p.28).

Por meio dessa perspectiva filosófica, o mundo dos fatos seria o mundo da experiência empírica, das relações contingentes, dos fenômenos que podem ou não acontecer. O caso social, em geral, é uma ocorrência da vida real que reclama dos sujeitos interpretações e que contrasta com as ficções, ou *Casus Ficti*.

Quando alocamos esse conceito nas produções jornalísticas, propomos que o telejornalismo e programas referentes como *Documento Especial* abordam proposições verídicas, consideradas verdadeiras pelo público. Caso se descubra incoerências nesses relatos ou que os mesmos são inventados, esse fato assume a condição de um escândalo. “As notícias, como os mitos, não contam as coisas como elas são, mas contam as coisas segundo o seu significado”, e, assim, têm seus códigos simbólicos reconhecidos pelo público (BIRDE; DARDENNE, 1993, p.263-267).

Os acontecimentos como Fatos Sociais são construções de uma realidade simbólica da audiência. Narrativas construídas culturalmente como recortes de uma realidade crível, mas seriam equivalentes aos fatos históricos? Robert Park, ao estudar a Sociologia do Conhecimento, procura dividir esse mesmo conhecimento em dois tipos: “conhecimento de” (senso comum) e “conhecimento acerca de” (formal, metódico, científico). Robert Park (1940, p.174), classificou os acontecimentos como semelhantes à História, mas não o sendo. Não é História porque se refere a acontecimentos isolados e não procura realizar a atividade processual, sequencial ou teleológica do conhecimento e das filosofias históricas. A História não analisa todos os fatos, mas somente aqueles que, ocorridos no passado, passam por um criterioso processo metodológico: seleciona, relaciona e valoriza operações de construção de sentido que os elege como fatos históricos. Segundo Bahia, o fato histórico,

transforma as matérias-primas (já socialmente trabalhadas) em produtos, obras da historiografia; desloca as informações de uma região da cultura (os arquivos, as coleções, as recordações pessoais etc.) para outra (a História). Mais do que a ciência que estuda os fatos do passado ou a ciência que estuda os fatos históricos, a História deve ser definida como a ciência que estuda o processo de transformação da realidade social. A partir da ideia de mudança, pode mostrar as diferenças entre o que foi e o que é, simbolizando os limites e demarcando as fronteiras entre o passado e o presente. É o que permite, inclusive, falar em uma história do vivido, quando as mudanças localizadas na atualidade apontam para o futuro: algo que já está quase deixando de ser o que é para ser tornar o que será (2010, p.5-6)

Fato Social, segundo concepção clássica da sociologia de Émile Durkheim, pode ser definido como as formas complexas de organização da sociedade que devem ser analisadas por partes e através de métodos Positivistas de observação, indução e experimentação. Os *Fatos Sociais* compreendem todas as maneiras de agir, pensar e sentir que insurja no indivíduo uma coerção por meio de uma existência própria, independente das vontades e desdêns das manifestações individuais que possam surgir. As Representações Sociais e suas concepções são expressões dos *Fatos Sociais*.

A autora Fabiana Barbosa Moreira (2004, p.284), elaborou uma abordagem comparativa entre *Fato Jornalístico* e *Fato Social*: o primeiro representaria uma espécie de fragmento do outro, pois têm características bem distintas. Diz respeito a eventos, acontecimentos: seria

episódico; já o segundo, diria respeito a processos, fenômenos sociais: seria contínuo. Na prática o acontecimento jornalístico seria aquele que se baseia no inesperado, mesmo que assumam caráter micro ou macro. Como exemplifica Sodré (2009, p.34):

o assassinato do presidente John Kennedy, a destruição por terroristas das torres gêmeas em Nova York, o tsunami no sul da Ásia, por exemplo, seriam macroacontecimentos. Já o assassinato de um cidadão comum por terroristas, um terremoto de pequenas proporções seriam microacontecimentos (...) O sistema jornalístico agregaria microfatos, diferentemente das grandes denominações feitas pelos historiadores (SODRÉ, 2009, p.34).

Para Rodrigues (1993, p.27), acontecimento seria tudo aquilo que irrompe na superfície lisa da história entre uma multiplicidade aleatória de fatos virtuais. O acontecimento não pode ser compreendido fora de sua esfera sócio-histórica, fora das dimensões de tempo e espaço em que ocorrem. Segundo Carlos Alberto de Carvalho, quando um acontecimento se produz, tratamo-lo como um fato no mundo situável no tempo e espaço. Para o jornalista, diferentemente do historiador que compreende a partir de perspectivas teórico-metodológicas que demandam maior sedimentação do evento, o acontecimento está inscrito na urgência, no imediatismo. A esse acontecimento atribuímos um valor de normalidade por meio de operações como tipicidade, comparabilidade com outros acontecimentos passados similares, previsibilidade ao contexto entre outros. Por essa ótica, esse acontecimento é compreendido como o ponto de chegada de um encadeamento serial. Por ser situado temporalmente de forma precisa – tem um início, fim e certa duração – está contido no campo do presente. Queré ressalta que,

Só há experiência quando há transacção entre duas coisas que são exteriores uma à outra, por exemplo, entre um organismo e o meio ambiente que o rodeia, em que cada um é afectado pelo outro e reage segundo a sua constituição. É, precisamente, graças a essa transacção possível que o acontecimento é um fenómeno de ordem hermenêutica: pode ser palco de encontro, interacção, determinação recíproca. (QUÉRÉ, 2005, p. 68)

O acontecimento constitui-se como uma experiência para aqueles grupos de indivíduos ou uma sociedade – os atores sociais - que o vivenciam, marcando horizontes de expectativas com a ressalva de que nem todos terão a mesma noticiabilidade. Os atores sociais, desde aqueles cidadãos militantes na causa até os peritos e investigadores em ciências sociais, homens públicos, instituições e agências entre tantos outros contribuem para a construção dos acontecimentos e para a notabilidade dos mesmos, são aqueles que contribuem para o avanço da máquina social. Esses atores sociais, sobretudo, precisam ser considerados dignos pelas mídias de serem visíveis. Os critérios correspondem a objetivos de credibilidade ou objetivos de captação.

- a) *Critério de Notoriedade*: a mídia tem como uma de suas funções dar conta das trajetórias dos atores públicos que estejam mais em foco na sociedade analisada;
- b) *Critérios de Representatividade*: tal como o critério anterior, mas que circunscreve o espaço público na medida em que se limita a representar atores que pertencem a grupos reconhecidos como detentores de poder ou contrapoder;
- c) *Critérios de Expressão*: critério justificado pelo processo de captação, baseado na escolha de pessoas que saibam falar com clareza e simplicidade fazendo-se entender pelas massas. “Isso explica o gosto das mídias por uma fala que se expresse de maneira ao mesmo tempo segura (sem muitas hesitações) e simples (saber empregar as palavras de todos os dias)” (CARVALHO, p.145);
- d) *Critérios de Polêmica*: outro critério que se justifica pelo processo de captação, na escolha por atores sociais que apresentem posições antagônicas e que saibam polemizar, que se utilizem das falas populistas, pelas declarações polêmicas, debates políticos. Atores Sociais esses que são representados em programas atuais como *Casos de Família*, *Brasil Urgente*, *Balanço Geral* e o *Documento Especial: Televisão Verdade*.

Podemos incorporar outras concepções relacionadas aos tipos ideais de Atores Sociais: o *Homem da Rua*, o *Perito* e o *Cidadão Bem Informado*. O primeiro se preocupará somente com as zonas de relevância de sua esfera imediata de atividade, enquanto o segundo caso se debruçará sobre problemas pré-estabelecidos ao seu campo de atividade e de investigação; e o último tipo ideal, que incluem os jornalistas, formadores de opiniões e os consumidores de informação, encontra-se colocado num domínio situado entre o homem da rua e o perito, escolhendo ele próprio os quadros de referência e as zonas de relevância aos quais adere, tendo a consciência perfeita de que elas são mutáveis (SCHUTZ, 1974, p.130-131). Assim, o que faz esses Atores Sociais serem relevantes varia conforme suas esferas culturais. Por isso, cada sociedade apresenta conceitos diferentes de acontecer, e, portanto, o conteúdo dos meios reflete o conceito dominante de notícia em cada sociedade.

Esses atores sociais compõem, junto às narrativas e escolhas técnicas dos produtores, o acontecimento mediático. Esse conceito, segundo proposto por Daniel Dayan e Elihu Katz (1999), se insere nos estudos sobre a produção da notícia na televisão, especificamente relativa aos eventos de grandes proporções, muitas vezes transmitidos ao vivo, iniciadas em grande medida pela chegada do homem à Lua, mas que engloba eventos como os Jogos Olímpicos e Copas Mundiais, funerais de homens e mulheres de importância midiática, política e social.

A estes acontecimentos, colectivamente, chamamos “acontecimentos mediáticos”, uma denominação à qual queremos retirar qualquer conotação pejorativa. Em

alternativa, podemos ter “cerimónias televisivas”, ou “televisão festiva”, ou até “espetáculos culturais” (SINGER, 1984).

A partir dessas constatações teóricas concluímos duas potencialidades analíticas: a primeira consiste no próprio estatuto do acontecimento que transpassa a superficialidade da história e, que nenhum acontecimento existe em “estado puro”, mas sim em relação a forma como os atores sociais pelo mesmo se interessam. Portanto, ao longo das coberturas midiáticas, o acontecimento se modifica em algo distinto daquilo que era em sua emergência seja pela descoberta de novas características e perspectivas, seja pela intervenção de atores sociais interessados em fazer dele usos em função de interesses de politização, além de outras tantas variáveis.

A atualidade se constitui sob uma ideia de um *Triplo Presente*, articulando passado, presente e futuro a serem interpretados como tempos não contemporâneos entre si. A mídia conforma uma temporalidade, presentista, mas é margeada por outros tempos - passado e futuro – em um processo concomitante de sedimentação e estilhaçamento temporal. O tempo midiático é padronizado pelas *mass mídia* que ritma e ordena cronologicamente os acontecimentos da rotina diária, mas ao mesmo tempo, põe em circulação representações de tempo diversas. “Para tornar os tempos contemporâneos à experiência, a mídia dá visibilidade a tempos não contemporâneos. Daí que a mídia não apenas transporte o tempo; ela engendra relações temporais” (ANTUNES, 2007, p.289). Os programas analisados a seguir exploram essas temporalidades sobre os acontecimentos representados.

3.1.1 Os pobres vão à praia/Os pobres voltam à praia

Possivelmente, a edição de *Documento Especial: Televisão Verdade* que mais fez sucesso e que repercute até hoje nas redes sociais e evidencia os abismos sociais que existem na sociedade brasileira é *Os pobres vão à praia*. Edição exibida em 1989, que aborda os conflitos sociais existentes entre uma elite carioca e a população das periferias. Nesse caso, a discrepância ganha traços de um racismo criminoso.

Essa edição representa esse estudo de caso sociológico por meio de um evento, de um fato social: “*Você vai acompanhar também uma odisseia de várias horas e muitos obstáculos para o que seria a mais prosaica das diversões: ir à praia numa tarde ensolarada*”.

Os moradores das áreas suburbanas do Rio de Janeiro são considerados indignos de participarem do mesmo espaço urbano público das praias da Zona Sul. O uso rebuscado de vocabulário na introdução do programa mostra o, ainda presente, modelo elitista no uso das

palavras. O próprio narrador em seu discurso já representava o mote da edição: desigualdade e preconceito social. Tais argumentos se mostram na estrutura de figuração, pelo cenário escolhido para a edição: uma sala de estar com uma poltrona ao lado de uma mesa com um abajur e, logo atrás, uma estante repleta de livros. Ao lado do apresentador está disposto um espelho, que reflete a imagem da biblioteca com livros.

Foi um dos programas veiculados ao Canal Brasil contando com a introdução do produtor Nelson Hoineff. O mesmo apresenta o tema e diz:

Uma das marcas do Documento Especial, sobretudo na sua primeira fase, na Manchete, é a irreverência. E poucos programas expressam tão bem essa irreverência quanto uma em que demos o nome de Os Pobres vão à Praia. O programa mostrava a invasão das praias da Zona Sul pela população de baixa renda, e contém cenas de preconceito explícito⁶¹.

O que a edição busca apresentar aos espectadores é que a passagem de ida para a praia tornou-se uma verdadeira guerrilha social. Essa viagem de cerca de 1 hora de duração da periferia até a Zona Sul, expõe os riscos que os cidadãos se encontram. Riscos físicos, mas principalmente éticos e psicológicos, pois essa guerrilha social transforma um dia de praia em um dia de muitos preconceitos.

O ano de 1990 foi o ano da posse de Fernando Collor de Mello e o ano que a população depositava suas esperanças na mudança social e na conciliação das classes. As imagens dicotômicas referentes ao preconceito social serão o destaque dessa edição. A primeira imagem que vem em cena é uma enorme fila de cidadãos residentes de bairros periféricos do Rio de Janeiro esperando para pegar o transporte coletivo para se deslocarem as praias da Zona Sul. Tal cena nos remete a duas grandes produções do cinema político: a introdução de *Tempos Modernos*, e a fila de animais indo para o abate com corte seco para a massa de trabalhadores indo para as indústrias nos EUA; e *Greve*, onde o cineasta soviético Sergei Eisenstein Pretendendo paralelizar a violência com a classe operária compara a matança dos grevistas com a dos bois no matadouro. Toda essa cena é acompanhada da música *Vamos invadir sua praia*, da banda de rock Ultraje a Rigor. A palavra **invadir** fica ecoando enquanto as imagens da edição mostram os populares chegando e se acomodando nas praias.

Durante a filmagem, a equipe filma cenas de furtos de carteiras e bolsas, mostrando a violência presente no dia a dia dessas comunidades. A violência, física, simbólica ou emocional é tema recorrente em todas as edições do programa. O popularesco ganha destaque com a escolha da trilha sonora de composições do sambista Dicró – um músico conhecido por suas

⁶¹ OS POBRES VÃO À PRAIA. Direção e Produção de Nelson Hoineff. Brasil: Rede Manchete, 1989, 28min08. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kOzGFJZZVe8>

canções de teor satírico. A aventura de ir à praia é marcada por percalços, incoerências com o discurso de ordem social e imagens de ilegalidade: *“Dá-lhe calote, dá-lhe calote, olé olé olé”*, enquanto seguram a porta traseira com pedaços de madeira dando o calote mesmo e abusando da violência verbal e uso de palavrões/palavras de baixa calão de forma explícita, sem censura. Destaque para os jovens pendurados do lado de fora do ônibus, arriscando a sua vida para irem até a praia, aproveitando tal aventura de forma descontraída e inconsequente. *“Prazer durante a vida sem medo de morrer”*.

O destaque para os jovens que tentam adentrar no trem sem pagar e aqueles jovens que viajavam dependurados no trem em movimento, pois esse tema será abordado em outra edição do programa. Conforme afirma um dos homens que viaja para curtir a praia no fim de semana: *“Sábado e domingo para ir para praia, o cara tem que ser muito macho”*.

A Odisseia de alcançar o lugar prometido dos prazeres traz as adversidades, os desafios da vida. *“Se uns buscam o prazer arriscando a vida, outros encontram a morte querendo apenas se divertir. Foi o caso do vereador Daniel Geraldo dos Santos. Ao reagir a um assalto, no interior de um ônibus, foi morto com um tiro na cabeça”*⁶².

O homem morto representa os limites dessa viagem caótica para alcançar a Zona Sul e é uma metáfora tanto da violência social da rotina desses cidadãos cariocas quanto uma metáfora da vida finita e limitada desses homens e mulheres que não pertencem a região das praias e que devem ser evitados a qualquer custo – segundo a opinião da elite.

A praia, segundo a edição, é o local da azaração, mas essa é marcada pelo preconceito do lado da classe média e alta das praias da zona sul. Essa elite moradora da Zona Sul são os protagonistas das cenas mais deploráveis da edição, onde a desigualdade social e o classismo ganham tons de criminalidade. Cenas de preconceito explícito são exibidas, com jovens mulheres escancarando suas diferenças sociais com frases como: *“não dá para tirar essa gente do mangue, do Meier e trazer para Copacabana”*, *“descem dos ônibus e sujam de tudo”*, *“eu tenho horror de olhar para essas pessoas e saber que são do mesmo país que eu (...) não são brasileiros, são sub-raça”*, *“tenho vontade de fugir”*⁶³.

Alguns chegam a relatar que a entrada dos visitantes, moradores das áreas menos abastadas, deveria ser proibida⁶⁴, enquanto outros mostram sua indignação dizendo que estão lá para ficar com os seus, nas palavras dos entrevistados:

⁶² OS POBRES VÃO À PRAIA. Idem.

⁶³ OS POBRES VÃO À PRAIA. Idem

⁶⁴ No ano de 2015, a declaração preconceituosa de uma das frequentadoras da praia de Copacabana ganhou repercussão na internet. Entretanto, a mulher se manifestou e pediu desculpas pelo que havia dito há 23 anos.

não é colocando pedágios que vão impedir dessas pessoas virem, tem que dar algum tipo de divertimento para essas pessoas não virem mais a praia”, “esse pessoal vem e sujam tudo (...) uma galinhada (...) acho isso tudo muito errado, não sou contra pobre e nada agora eu venho para a praia do PP porque eu estou junto dos meus pô!”, “eu cobrava entrada, tem que cobrar entrada (...) porque colocar gente de Ipanema que tem educação no meio de gente que não tem educação, que fala grosseria, comer farofa com galinha vai matar as pessoas de nojo, entendeu? Um horror!”⁶⁵

Mesmo nas regiões menos badaladas das praias, como as regiões consideradas poluídas da Ilha do Governador, a presença dos suburbanos causa desconforto: “acho que deveria ser demarcado, eu moro na ilha há 28 anos e achava que tinha que demarcar para não...” o silêncio mostra a censura de não expor mais ainda seus preconceitos.

Parcela dos populares aproveitam a estadia na Zona Sul para saquear estabelecimentos locais. São mostrados os saques nos mercados e padarias, e a inexistência de um arrependimento nos atos. A impunidade impera nos atos desses infratores. O grande questionamento em relação à fonte produtora da edição é que, mesmo com toda a evidência descarada e violenta dos ricos em relação as comunidades mais carentes que iam curtir um dia de praia, a equipe produtora preferiu investir em exibir cenas de furtos e arrastões de parcela pequena dessa comunidade em estabelecimento da Zona Sul – mascarando essa escolha de edição tendenciosa com uma fala referente à justificativa do roubo como forma de matar a fome. É exaltada uma visão maniqueísta sobre o cotidiano dos telespectadores que estão assistindo e o cotidiano daqueles Atores Sociais que foram representados pela edição. Ninguém espera sair e ser assaltado no ônibus – ou até mesmo assassinado – ou ter seus pertences subtraídos por batedores.

Mas, em oposição, temos a história da Dona Berenice e sua família que aproveitam a praia de forma pacífica, com cuidados às crianças e usando seu dinheiro próprio para consumir as bebidas e comidas comercializadas na praia. O discurso de recompensa pelas boas ações é legitimado pela cena de volta da Dona Berenice que ao invés de enfrentar todas as dificuldades da volta de ônibus consegue uma carona de carro com um amigo.

Já dizia o narrador: “*uma praia difícil de se chegar e mais ainda difícil de sair e cheia dos preconceitos*”. A volta é tão complexa quanto a ida e apresenta o uso ilegal de maconha de forma explícita. A impunidade é representada pelo uso da droga ilegal mesmo na frente da cabine da polícia que pouco faz e não inibe a atuação dos populares usuários de droga dentro do ônibus. Homens mostram suas partes genitais na tela para as câmeras sem censura visual do programa.

Disponível em: <https://www.pragmatismopolitico.com.br/2015/09/mulher-se-arrepente-de-declaracao-fascista-gravada-na-decada-de-1980.html>

⁶⁵ OS POBRES VÃO À PRAIA. Idem

Como toda a aventura, ela deve chegar ao fim, esse fim que não colabora com uma imagem positiva das comunidades populares: “*Fim de festa, é hora de retornar à realidade do dia a dia*”. Essa dualidade presente na edição é esclarecida por Michel de Certeau (1994, p.20), que não devemos desconsiderar a “concepção política do agir e das relações não igualitárias entre um poder qualquer e seus súditos”. Assim, a alteridade representada só é colocada em questão quando o “outro” existe e é reconhecido, conforme esclarece Wolton (2011). E isso só será colocado em risco no momento em que houver o reconhecimento do espectador.

Em *Os Pobres vão à Praia*, a montagem da edição trabalha com diferentes formas de enquadramentos. O Plano Geral foi utilizado em cerca de 15% das cenas editadas. Por meio dessa escolha, o programa apresentou imagens da viagem até as praias, tanto de ida quanto na volta, assim como o momento da chegada. Já a utilização do Plano Médio, ocorre em cerca de 50% das cenas focando em diversas cenas do interior do ônibus, nas cenas dos saques nos supermercados e padarias e no cotidiano dos moradores nas praias. O programa trabalha com aproximadamente 35% do tempo em Primeiro Plano. O momento mais evidente da utilização do Primeiro Plano fica por conta das entrevistas com os frequentadores da praia – talvez o ponto alto do programa, que mais gerou repercussão por conta das cenas de preconceito explícitas e na exibição de alguns detalhes, como o cadáver do vereador que fora assassinado em uma das viagens de ida à praia. A edição “*Os Pobres vão à Praia*” não contempla Planos-Sequência.

Uma das marcas da edição é a crítica aos atos ilícitos praticados pelos moradores da periferia quando os mesmos frequentam as praias da Zona Sul. Possivelmente, aquilo que mais representa a criminalidade nas praias no Brasil da década de 1990 sejam os arrastões. Essa situação se agravava cada vez mais até que em 1992, as forças policiais resolveram endurecer sobre esses crimes. Um responsável da Polícia Militar, o coronel Adílson Fernandes, afirma que “*o objetivo é disciplinar o movimento de passageiros nos pontos finais das linhas, ainda no subúrbio*”. As edições do jornal O Globo de 19 de fevereiro e de 19 de outubro de 1992, abordam os problemas sociais vinculados aos arrastões nas praias cariocas.

Em 1992, as confusões na praia ocorriam num contexto político importante. Benedita da Silva, do PT, liderava as pesquisas para o segundo turno da Prefeitura da Capital sobre o candidato César Maia, então no PMDB. Foi quando outra manchete d’O Globo de outubro de 1992 pode ter mudado este jogo, deixando explícita a diferença de opiniões entre os dois:

“César admite uso de tropas federais contra os arrastões”. No primeiro debate do segundo turno na disputa pela Prefeitura, o candidato César Maia afirmou ontem que, eleito, recorrerá a tropas federais se o Governo do estado não ceder a PM para superar situações de insegurança, como os arrastões de Domingo. (...) A candidata Benedita da Silva também condenou os arrastões e cobrou mais atenção do poder público para os problemas sociais.

Mesmo a candidata do PT, Benedita da Silva, estar liderando as pesquisas, após os arrastões, César Maia virou as tendências e a derrotou. A solução militarista derrotou a “atenção do poder público para os problemas sociais”, defendida pela petista. César Maia se reelegeu outras duas vezes. E o ano de 1992 guarda coincidências com a atualidade do Rio de Janeiro.

Em 2008, Eduardo Paes – candidato do PMDB venceu Fernando Gabeira do PV e, em 2012, Marcelo Freixo do PSOL para se tornar prefeito do Rio de Janeiro. Em setembro de 2015, Paes disse: *“Nós não vamos tratar delinquentes e marginais, que vão para as ruas fazer baderna, como problema social. É um problema de segurança pública”*.

Segundo reportagem de Paulo Renato Soares, com a política de segurança de Eduardo Paes, a maior preocupação dos banhistas era somente o mar, pois a praia estava bem vigiada pelas forças de segurança. Agentes da Segurança nas ruas, no calçadão, do alto de um palanque construído pela PM sobre o calçadão na praia do Arpoador, e sobrevoando de helicóptero, patrulhando a região. Um contingente de 700 policias militares mais 300 guardas municipais. “As ondas podiam provocar mergulhos inesperados, mas o susto parou por aí”.

Em 22 de setembro de 2015, em meio ao retorno das práticas de arrastões no Rio de Janeiro, a edição *Os pobres vão à Praia*, é vinculado nas redes sociais, circulando entre seus usuários e criando certos constrangimentos pelas entrevistas e declarações preconceituosas. Uma das entrevistadas, Angela Moss, que na época tinha somente 18 anos, fez comentários preconceituosos sobre os populares que vinham para as praias da Zona Sul, *“eu não posso conviver com uma pessoa que não tem o mínimo de educação”*. Essa reportagem tornou-se viral após os arrastões e ataques aos ônibus em 2015. A entrevistada, Angela Moss, hoje com 47 anos, sofreu uma certa perseguição virtual na época e acabou publicando uma retratação nas redes sociais onde afirma que “era uma criança retardada e com pouco conhecimento” e frizou a importância da permanência do vídeo em divulgação:

“Fico feliz que pessoas como você fiquem indignadas com esse vídeo. O que me perturba mesmo são as muitas que me escrevem dando os parabéns. Peço portanto que você mantenha o vídeo, mas, se possível, publique minha declaração. É importante notar que o vídeo foi editado para parecer pior do que é. Como todo meio de comunicação a Manchete não estava interessada em informar ou alertar mas apenas ter ibope. Mas não há como negar: essa é a face triste de uma sociedade sem compaixão e egoísta e sim um dia já foi a minha face. É triste, mas do alto da minha idade atual me orgulho de ver como eu era menor e em quem eu me transformei”.

Angela Moss é mestre em Filosofia, já foi professora, mas hoje atua como advogada. Ela afirmou que depois da repercussão do vídeo recebeu várias ameaças de morte e mensagens assustadoras, “tanto de pessoas que ficaram revoltadas por causa do vídeo quanto de pessoas que ficaram irritadas com a mensagem de retratação”.

Há 26 anos, o termo “arrastão” ainda era grafado com aspas de forma obrigatória como uma medida de precaução no uso da palavra. Atualmente, as aspas caíram e a expressão virou palavra oficial. É praticamente a única diferença da cobertura dos principais jornais da cidade desde então. Pode-se creditar que tal mudança na linguagem dá-se pela atuação da imprensa, tanto o jornalismo quando a edição do *Documento Especial* que popularizaram o termo. Um trunfo para uma boa manchete, uma espécie de patrimônio imaterial da imprensa carioca. “*A História se repete. A primeira vez, como tragédia, a segunda (e todas as demais), como farsa*”.

Em janeiro de 1998, foi realizada uma nova edição sobre os populares nas praias cariocas, uma espécie de continuação, desta vez na Rede Bandeirantes. O lema do programa é “Farofa e champanhe na terra do sol”. De início, um dos frequentadores da praia convoca os farofeiros a irem à praia. A edição, mais uma vez, trata de um acontecimento para abordar um tema como um todo: a viagem de veraneio de uma comunidade de Contagem, Minas Gerais que veio conhecer o mar pela primeira vez.

Dessa vez, os ônibus são fretados e não de transporte coletivo municipal. A situação dentro dos ônibus se mostra muito mais moderada e pacífica, apesar da bebedeira e de muito barulho. Os calotes continuam ocorrendo mesmo com a presença dos fiscais das empresas de ônibus que precisam colocar ordem na situação mesmo com a presença do policiamento próximo. A invasão dos populares nos ônibus acontece de forma descontrolada e desorganizada. Os passageiros reclamam do barulho, do calor, do mau cheiro dos populares que entram em balbúrdia nos ônibus em direção as praias. Toda essa viagem desordenada, mesmo que ainda menor do que a situação da edição anterior, é acompanhada da trilha sonora “*Ah! Eu tô maluco!*” do grupo Movimento Funk Club.

A utilização da ironia é presente no início do programa, com uma explicação gastronômica de como se faz um prato de farofa e suas contribuições para a cultura popular brasileira. Segundo o dicionário Aurélio, o indivíduo que leva sua alimentação para a praia pode ser considerado “farofeiro”.

A edição segue a trajetória desses viajantes mineiros para chegarem às praias cariocas. As praias procuradas pelos populares são praias da região de Angra dos Reis, áreas de preservação que cobram pela permanência de ônibus e transporte que busquem acesso à região. Durante o percurso, a atuação da política rodoviária é vista como uma atuação corrupta pelos populares, que os acusam de pedir propina. A atuação de multar os populares e o seu ônibus está ligado ao fato de serem comunidades mais pobres e sofrerem uma violência preconceituosa por parte das autoridades policiais.

A trilha sonora perde muita qualidade de elocução, mesmo que apresente músicas como samba e pagode, tradicionalmente taxados como representantes de uma cultura suburbana carioca. Além da música *Maresia*, de Gabriel Pensador associando a permanência desses indivíduos estrangeiros e suburbanos com usuários de droga, com maconheiros.

Durante as gravações ocorre uma discussão classista entre uma moradora local e um turista que vem à praia de origem mais popular. Os populares reclamam que a população local não aceita a presença deles nas praias. Outro homem, o decorador Eder Meneghini, utiliza-se de sua voz autorizada, de perfil intelectual, filmado em seu ambiente privado, uma casa de luxo em Angra dos Reis, define que a Linha Amarela no Rio de Janeiro é a metáfora ideal que une o amarelo da farofa com o amarelo do ouro do morador da Zona Sul.

A edição abrange outras situações de choque social nas praias do Rio de Janeiro, retornando ao território da Zona Sul, palco da comentada edição da Rede Manchete. O programa mostra uma área da praia de Copacabana que é de público LGBT e algumas confusões que acabam ocorrendo por desentendimentos. Um dos populares expõe a situação dos gays nas praias do Rio de Janeiro afirmando que no Flamengo homossexuais de mais idade pagam lanches e outros alimentos para terem relações sexuais com os mais novos, ao contrário do ambiente em Copacabana que permite maior liberdade e diversão entre jovens. Outro reduto nas praias é o Posto 9 de Copacabana, frequentado por usuários de maconha, novamente acompanhados da trilha sonora de Gabriel, o Pensador – “*Maresia*” – reafirmando a utilização da trilha para conotar reações negativas em relação aos populares.

O choque cultural é mostrado com força nas praias da Barra da Tijuca, onde um morador afirma “*que não poderia colocar um ponto de ônibus no local, se colocar eu fico na piscina em casa*”, “*vem aqui para fazer xixi, ficar uma bagunça. Não é preconceito é a realidade*”⁶⁶. Um outro morador que não se revela relata que os populares “*sujam as praias, mexem com as meninas que vivem aqui e não sabem se comportar*”. Uma das moradoras locais faz uma análise de etiqueta e vestimenta como forma de diferenciação entre as mulheres ricas e as de classe baixa. As praias representam um local de fácil acesso e de custo baixo que acaba colocando em choque as classes emergentes e os populares. Para os visitantes da periferia, “*eles olham de nariz empinado pra gente, como se a gente fosse realmente inferior*”.

A inauguração da Linha Amarela, no Rio de Janeiro, é colocada como um dos avanços para ‘desafogar o trânsito na região’ e facilitando o tráfego entre o subúrbio e a zona sul. O programa tenta mostrar que o problema relacionado aos arrastões estava controlado em 1998,

⁶⁶ OS POBRES VOLTAM À PRAIA. Direção e Produção de Nelson Hoineff. Brasil: Rede Bandeirantes, 1998, 43m45. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oXGCiMXFFJI>

sendo que a própria população local estava preparada para confrontar os grupos de jovens que praticavam os arrastões nas praias, o que nas reportagens supracitadas não se evidencia.

Avalio que a utilização da trilha sonora e dos efeitos sonoros buscam atingir emoções e sentimento de indignação pela edição de sons e imagens nas duas edições sobre os populares nas praias cariocas. Em “*Os Pobres vão à Praia*”, as trilhas parecem ser envoltas a diversos sentidos. Logo no início da edição, no momento da ocupação dos ônibus e trens pelos “pobres”, a trilha sonora é acompanhada pela música *O Suburbano*, do músico Zé da Gaita. Dentre os trechos que são ouvidos pela audiência, está um que diz:

Vou vender minha casa lá no Sampaio. Vou trazer a negra, o nenê e o papagaio. Vou viver numa boa, junto com os bacanas. Adeus Padre Miguel, Honório Gurgel, Adeus Japeri, Vila Rosalia. Zona Sul, vou gozar, a vista pro mar. Trabalhador suburbano, chego tarde em casa bem depois do jantar. Não dá mais tempo pra mar, ai-ai. Vou botar bangalô a luz do luar ser parte integrante desta paisagem. Vou viver numa boa junto com os bacanas. Vou viver numa boa em Copacabana. Em Copacabana tudo é bacana. Cerveja e batucada no bar do calçadão. Fico muito a vontade, ando só de calção.

As referências aos bairros considerados de classe-média baixa correspondem, aos bairros onde os populares que buscavam as praias da Zona Sul moravam. Outras músicas apresentadas na edição dialogam com a proposta narrativa da edição. A trilha *Praia de Ramos*, do sambista Dicro aborda a situação da Praia de Ramos, uma praia utilizada pelos banhistas da periferia, mas que foi interdita em 1980. Somente, no ano 2001, o local se regularizou e foi inaugurado o “Piscinão de Ramos”, um banho público. Já a trilha *Nós Vamos Invadir Sua Praia*, do Ultraje a Rigor, reflete completamente a situação desses populares conforme a narrativa da edição. Ambas refletem, tal qual a primeira música, o cotidiano desses populares desde a saída do morro para irem à praia dos “bacanas”, conforme expressão do Ultraje a Rigor. Esses elementos reforçam o caráter popularesco da edição.

Nas duas edições, “*Os Pobres vão à Praia*” e “*Os pobres voltam à praia*”, fica evidente a dualidade social entre “ricos” e “pobres” presente, não somente, na narrativa e nos diálogos como nas imagens, na trilha sonora e nos enquadramentos de destaque. As edições buscam se orientar pelo discurso pelo ponto de vista dos pobres, evidenciando as dificuldades desses moradores mais pobres para embarcar nessa aventura de ir à praia, os preconceitos que sofrem pelos moradores da Zona Sul e da região de Angra dos Reis. Porém, em ambas as edições o discurso narrativo se contrapõe quando busca explorar as narrativas de impunidade entre os populares que burlam as passagens de ônibus e trem, utilizam de palavras de baixo calão entre os usuários do transporte coletivo, uso de drogas como a maconha. Assim como, a cena em que revela o assassinato do vereador já mencionado. A impunidade ainda se mostra presente nos

saques e roubos tanto nas estações de trem assim como na região da Zona Sul nos mercados e padarias.

As edições, em geral, abordam a promessa do *Testemunho* e da *Restituição*, a partir do momento que abordam os pontos de vista dos jornalistas sobre os fatos se mostrando elementos críticos e transformadores na percepção e na atuação dos Atores Sociais no momento de sua presença. Tanto na tomada de imagens dentro dos ônibus e na região das praias, quanto nas padarias e nos mercados flagrando os atos ilícitos dos moradores das zonas suburbanas – o que evidencia mais ainda o discurso de impunidade, pois mesmo filmados os sujeitos cometem as transgressões sociais. Já no caso das Restituições, é notável a utilização da câmera escondida em diversos momentos, aquela que pouco aparece na construção da narrativa, mesmo que em menor intensidade do que em outras edições que ganham um ar mais investigativo. A voz nas edições tele documentárias se propõe muito mais ao trato de uma *voz da experiência*, colocando em oposição discursos antagônicos de viventes, de sujeitos que corroboram a construção de um Eixo Axiológico de binaridades entre o rico e pobre, entre a violência e a diversão, entre a impunidade e a justiça. O tratamento das edições acaba por assumir um caráter de documentário sociológico, um estudo de caso sobre a sociedade brasileira e a luta de classes presente em nossa estrutura social. Isto porque, nas obras audiovisuais, sob uma perspectiva dialética, a relação entre o sujeito cineasta-produtor e a realidade representada é uma relação reciprocamente mediada, o que faz com que os antagonismos e as tensões sociais que foram representadas na construção narrativa fílmica se apresentem na própria obra de arte. “Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como problemas imanentes à sua forma. É isto, e não a trama dos momentos objectivos, que define a sua relação com a sociedade” (ADORNO, 2008, p.18).

O modelo sociológico, presente em diversas das obras do Documento Especial: Televisão Verdade, mas referência para a análise d’*Os Pobres vão a Praia* consiste numa *voz off* de um locutor que narra comentários centrais sobre as imagens representadas, intercalando sua fala com depoimentos de pessoas que corroboram de forma positiva ou negativa seu posicionamento, dando crédito ao discurso.

Os entrevistados falam de uma história individual e não se vêem como uma porcentagem. (...) De forma que a relação que acaba se estabelecendo entre o locutor e os entrevistados é que estes funcionam como uma *amostragem* que exemplifica a fala do interlocutor e atesta que o seu discurso é baseado no real (BERNARDET, 1985, p.13).

Essa *voz off*, em terceira pessoa, se tornou o principal recurso do telejornalismo brasileiro, dissolvendo os entrevistados em estatísticas sociológicas e discursos generalizantes.

3.1.2 O País da Impunidade/A Classe Política vai ao Paraíso

O País da Impunidade é um dos mais polêmicos programas pertencentes ao corpo documental do *Documento Especial*. Deveria ser a edição de estreia do programa no SBT, em 1992. Esse programa foi censurado na época pela direção do Sistema Brasileiro de Televisão e, somente, foi exibido na reapresentação do programa no Canal Brasil em 2007. Hoineff, deixa claro que o programa foi censurado apesar de não colocar em evidência os reais motivos dessa atitude por parte da direção do SBT. O fato da censura ser declarada dialoga com a perspectiva teórica de Oswald Ducrot (1972) sobre o *dito* e o *não-dito*, indicando o pressuposto, assim como o subentendido a partir do momento que as razões do cancelamento não foram expostos. Assim, o silêncio corrobora a ideia de Barthes (1984), que aborda que a realidade em um discurso como “a própria carência do significado, em proveito exclusivo do referente (e) torna-se o próprio significante do realismo”. A edição passou pelo que definimos como Censura Semipública, quando uma das empresas ou instituições locais – nesse caso o SBT – exerce a censura sob os meios de comunicação. Apesar, que se tratando de SBT e seu histórico de relações políticas, tal censura não estaria desvencilhada daquela exercida pelo poder público, na forma de uma repressão política de “*isolamento branco* do sujeito com o seu mundo” de acordo com expressão de Marcondes Filho (1998).

A reportagem aborda de forma ácida a situação política do Brasil e resgata uma genealogia da impunidade brasileira que remonta, inclusive, os tempos da Ditadura Militar. O dono do SBT, Sílvio Santos não pode esquecer aqueles que o beneficiaram na empreitada de construir sua emissora.

Foi durante o governo de João Figueiredo que o senhor Abravanel ganhou a concessão de parte dos canais pertencentes a TV Tupi realizando o sonho de possuir uma emissora em rede nacional e fazer sua própria programação, além de ganhar espaço para realizar os sorteios dos seus empreendimentos. Sílvio Santos possuía, então, 50% da Record naquele momento. Utilizando de sua influência pública com a ex-primeira dama Dulce Figueiredo, Sílvio conseguiu a licença para operar o Canal 4 de São Paulo, a TVS. A TVS junto às partes da TV Tupi concebera o Sistema Brasileiro de Comunicação.

Porém, esse apoio político veio às custas de muita bajulação ao governo militar. Em sua obra, *Topa tudo por dinheiro: As muitas faces do empresário Sílvio Santos*, Maurício Stycer, afirma que Sílvio Santos prometeu aos governantes militares que seu canal seria um instrumento dos interesses do povo e do governo. Essa lealdade ganhou traços de bajulação com a criação do quadro “O Dia do Presidente”. Essa subserviência permanece até os tempos

da Nova República, sendo que em 2017, em um de seus programas de domingo, chegou a afirmar, em relação ao ex-presidente Figueiredo que era ”muito grato a ele. Se não fosse ele, eu estava vendendo caneta na praça da Sé”.

Infelizmente, tal posicionamento ufanista ganhou contornos de polêmica quando a partir da manhã de 06 de Agosto de 2018, o SBT lançou uma série de vinhetas com discursos nacionalistas, sendo a primeira uma edição com o hino nacional e a exibição do *slogan* “Brasil ame-o ou deixe-o”, mensagem essa utilizada no período de ditadura para escancorar a perseguição aos opositores do regime durante o mandato do General Emílio Garrastazu Médici. Essas vinhetas nacionalistas, também, foram alvo de críticas de Stycer:

Para espanto geral, inclusive dos funcionários do SBT, Silvio Santos determinou que a emissora levasse ao ar uma série de mensagens de 15 segundos enaltecendo o Brasil. Os spots resgatam músicas e slogans de campanhas nacionalistas promovidas durante o governo do general Médici (1969-1974), um dos períodos mais repressivos da ditadura militar (1964-1985). Como em várias outras situações, o dono do SBT não consultou ninguém, nem deu explicações. Chamou um assistente, transmitiu as mensagens que gostaria de ver no ar e ponto final... As mensagens não trazem a assinatura do SBT, nem de qualquer anunciante. A assessoria da emissora confirma que é uma criação própria, mas não recebeu nenhuma explicação sobre ‘as questões estratégicas’ que levaram esta enigmática campanha ao ar.

São essas atitudes e posicionamentos que nos permitem afirmar que o ato de censurar a edição d’*O País da Impunidade* não era algo inesperado para a equipe de produção e Nelson Hoineff, se conhecem o histórico político do dono do SBT.

Na fala de introdução, material esse criado por Nelson Hoineff para a produção no Canal Brasil, ele afirma: “*O país vivia a crise do governo Collor e uma equipe do Documento Especial examinava as entranhas do poder*”. O programa tem como contexto os turbulentos anos do governo de Fernando Collor, principalmente nas questões econômicas. O programa tem início com a entrevista do historiador e atual Deputado Federal pelo PT e pelo PSOL Chico Alencar, onde ele afirma que “*Pero Vaz de Caminha ao solicitar a liberação de seu genro que estava preso na ilha de São Tomé, inaugura o clientelismo, o jeitinho brasileiro que muitas vezes significando estratégia de sobrevivência dos mais despossuído, é na verdade um elemento agregador dessa cultura da impunidade*”⁶⁷.

O apresentador Roberto Maya introduz que o país nos últimos dois meses da produção do programa, desde que se instalou a Comissão Parlamentar de Inquérito do caso PC Farias, estava vivendo um momento de revolução ética ligado aos parâmetros políticos. “*Existe a crença generalizada de que no Brasil só os pobres pagam pelos seus crimes. A ideia de que*

⁶⁷ O PAÍS DA IMPUNIDADE. Direção e Produção de Nelson Hoineff. Brasil: Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), 1992, 26m52. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=B_k_mTnb2uI

este é o país da impunidade já está entranhada na cultura nacional. O País da Impunidade: este é o nosso assunto de hoje”. A instalação de uma Comissão Parlamentar de Inquérito é um evento extraordinário dentro da conjuntura política do Brasil nos anos 1990.

Em seguida a sequência de abertura mostra a insatisfação de populares, em Primeiro Plano, protestando contra Fernando Collor e seu tesoureiro PC Farias: “Eles estão vendendo o Brasil”, “Chega de impunidade, lugar de corrupto é na cadeia” – com um gestual de cadeia com as mãos, “a impunidade é histórica” e corta para um pronunciamento do presidente Collor pedindo para que o povo não o deixe sozinho.

Após as declarações dos populares, uma trilha sonora dramática sob imagens de problemas sociais do país é representada em tela como a queda do viaduto Paulo de Frontin, no Rio de Janeiro, ocorrida em 1971 e que resultou na morte de 29 pessoas; o incêndio ocorrido no Edifício Joelma, em São Paulo, que vitimou 189 pessoas – as imagens mostram pessoas se atirando do alto do prédio para a morte certa; e o naufrágio da embarcação Bateau Mouche em 31 de Dezembro de 1988, no qual 55 pessoas faleceram. Como o país atravessava uma crise política, o programa apresentou tais tragédias com o intuito de gerar a ideia de que, no país, grandes empresários e pessoas ricas não eram punidas com rigorosidade suficiente. Essas escolhas definem o agendamento que a mídia faz sobre certos assuntos que serão representados em suas matérias enquanto outros são esquecidos e silenciados. O diálogo entre as imagens e trilha sonora e o discurso de introdução de Roberto Maya denota o descontentamento da produção do programa. Benveniste (1991), acredita que o contexto no qual o discurso é proferido será determinante no entendimento do teor subjetivo em questão.

O acidente do viaduto trabalha com imagens de arquivos que evidenciam a morte e a desilusão que são marcas da impunidade. A *indignação* é um traço dos documentários de caráter político, e essa edição assume esse critério de apologia. A edição reforça o caráter violento e impune da obra pública mal feita entrevistando uma das vítimas que acabou por perder ambas as pernas no acidente e que dá o seu relato pessoal afirmando que a indenização ocorreu dez anos após o acidente, que foi em 1971. Em contrapartida, a edição confirma que o dono da empresa responsável pela obra, e consequentemente pelo acidente, foi condenado a um ano e meio de prisão, mas acabou se beneficiando do sistema jurídico para não precisar cumprir a pena e sua firma continua em funcionamento até o atual momento da edição. A narrativa do acidente busca enfatizar uma ressonância da impunidade como uma *Cultura Política* do Brasil desde a colônia, passando pelos anos 1960.

Em 1974 ocorreu o incêndio do edifício Joelma devido a um curto circuito no ar condicionado. Fatalidade essa que nos remonta ao incêndio no Centro de Treinamento para

jovens do Flamengo, o Ninho do Urubu em 8 de fevereiro de 2019 que teve como saldo a morte de 10 jovens entre 14 e 16 anos além de três jovens feridos. Outro incêndio ocasionado por negligência governamental ou de instituições privadas foi a fatalidade com o Museu Nacional no Rio de Janeiro em 3 de setembro de 2018 que resultou na queima de mais de 20 milhões de itens do acervo de enorme relevância para a História Nacional. O edifício Joelma tinha 22 andares e o incêndio em suas dependências teve como saldo 189 mortos e 280 feridos. Enquanto a narrativa de Roberto Maya é exposta, imagens das chamas consumindo pessoas são mostradas, sem cortes ou censura na tela, incitando mais uma vez a indignação. Um dos sobreviventes mostra a indignação e a dor da perda de amigos pelo incêndio e faz uma forte declaração: *“em toda a parte do mundo quando acontece coisa errada é punido na forma da lei, no Brasil isso acontece muito pouco”*. Tal constatação vem pela falta de julgamento dos responsáveis.

A indignação serve ao “propósito de racionalização, ajudando a reforçar os motivos emocionais, ideológicos, higienistas, humanitários e éticos para considerar um inimigo como tal” (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p.203). A impunidade no Brasil prossegue com a história da queda de um alambrado no Maracanã na final de um campeonato carioca que deixou 3 mortos e quase 80 feridos. Vem a explicação do apresentador, a *voz do saber*:

A lógica que está por trás dessas tragédias é a mesma ela começa no período de planejamento e construção quando as empreiteiras optam por materiais mais baratos para aumentar a margem de lucro. O término da obra a toque de caixa normalmente em períodos eleitorais também favorece o desleixo. Além disso, a manutenção do patrimônio público é péssima. Em todas as grandes cidades, pontes e viadutos encontram-se em estado deplorável⁶⁸.

Essa afirmação é corroborada por um engenheiro civil, Fernando Uchoa, presidente do Clube de Engenheiros do Rio de Janeiro:

Esses problemas acontecem na grande maioria dos viadutos, por exemplo, nós temos os casos ali de ferragens expostas né? Que afetam, inclusive, aquele bloco de ligação e o Dente Gerber e isso ocorre porque naturalmente há uma carência de destinação de recursos para conservação das obras. Todo tipo de obras, independente de ser município, estado ou governo federal, o panorama é mais ou menos o mesmo⁶⁹.

O descaso com a segurança tem como mais um exemplo o naufrágio do Barco Bateau Mouche em 1988, no qual 55 pessoas morreram e algumas destas são expostas em primeiro plano na tela, valorizando a morte como espetáculo. A impunidade mais uma vez é explícita pela fala do narrador:

o julgamento em primeira instância dos proprietários do Bateau Mouche IV e da Itatiaia Turismo, empresa que organizou o passeio de barco, surpreendeu a sociedade

⁶⁸ O PAÍS DA IMPUNIDADE. Idem

⁶⁹ Idem

*pois os 11 réus foram absolvidos criminalmente. Desde o começo o engenheiro Mário Triller e o mestre-arrais Camilo Faro foram utilizados como bodes expiatórios do naufrágio. É lamentável, apenas, que os dois não puderam se defender (porque morreram afogados no acidente)*⁷⁰.

Mas, o acidente não ficou totalmente impune pois Faustino Puertas Vidal e Avelino Rivera (espanhóis) e Álvaro Costa (português), foram condenados por homicídio culposo (sem a intenção de matar), sonegação fiscal e formação de quadrilha, em maio de 1993, a quatro anos de prisão em regime semiaberto (só dormiam na prisão). Porém, em fevereiro de 1994 eles fugiram para a Espanha.

A impunidade e as mortes são levadas as ruas das cidades e aos acidentes de trânsito. Grande problema social que os centros urbanos viviam naquela época e que persiste atualmente. Cenas de infrações de trânsito são filmadas e vinculadas na edição do programa, uma verdadeira montagem de atrações.

*Em junho desse ano, no Rio de Janeiro, Luciano Ribeiro Pinto (e o Documento de Identidade/RG exposto em primeiro plano) perdeu o controle do volante, subiu na calçada e matou três pessoas (exposição de dois caixões sendo um de um de tamanho infantil – o que sensibiliza mais os espectadores). Drogado e alcoolizado, Luciano foi mandado para a 12ª DP e foi liberado, depois de pagar uma fiança de 10.000 cruzeiros. Ao que parece, a liberdade de um assassino custa o mesmo preço de um sorvete*⁷¹.

Outro resultado dessa guerra no asfalto é um atropelamento anônimo, onde o motorista culpado fugiu sem prestar socorro. O corpo ficou escancarado no asfalto até o socorro médico chegar para recolher. Novamente a câmera explora a morte por suas lentes. Outro caso de descaso e impunidade no trânsito foi da morte do jovem Agostinho Dias Carneiro Júnior que se chocou com o automóvel do ator Felipe Camargo. O caso ainda está na justiça e a edição do programa utiliza como discurso emocional o relato da mãe do jovem morto em um cenário que enquadra em Primeiro Plano a dona Vera Dias Carneiro e em Segundo Plano um porta-retratos com a fotografia de Agostinho: “*O desrespeito com a vida humana, a pouca preocupação do indivíduo que se alcooliza ou que ingere drogas e pega o volante e sai matando, tudo isso passa por uma coisa muito simples: que é a certeza da impunidade*”⁷².

Atualmente, as mortes por acidentes de trânsito no país estão em queda, muito pela regulamentação da Lei Seca, pelas duras penalidades na pontuação da CNH, pelos valores das multas e com a instalação de radares fixos e móveis nas principais vias e rodovias do país. Segundo pesquisa divulgada no dia 18 de setembro de 2018, realizada pelo Ministério da Saúde, em seis anos ocorreu uma redução de 27,4% dos óbitos nas capitais do país. Em 2010, foram

⁷⁰ Idem

⁷¹ O PAÍS DA IMPUNIDADE. Idem

⁷² Idem

registrados 7,952 óbitos contra 5.773 em 2016, último ano de realização da coleta de dados do Sistema de Informações sobre Mortalidade (SIM), do Ministério da Saúde. Apesar dessa redução, o Brasil ainda segue longe das metas estabelecidas pela Organização das Nações Unidas (ONU), que prevê uma redução de 50% no número de vítimas em 10 anos, contados até 2020⁷³.

Esse número aumenta se considerarmos todas as cidades do Brasil, o que registraria 37.345 mortes de trânsito em 2016, sendo que as motocicletas representam um número de 12,1 mil mortos. Os veículos de duas rodas, também, foram os responsáveis por 74% de todas as indenizações do DPVAT (Seguro de Danos Pessoas Causados por Veículos Automotores de Via Terrestre). Além das mortes, outras 600 mil pessoas ficaram com sequelas permanentes relacionadas a acidentes de trânsito. O advogado Renato Campestrini, especialista em trânsito e gerente técnico do Observatório Nacional de Segurança Viária (ONSV) afirma que:

Esse número de 37 mil vidas perdidas em acidentes por ano é superior à população de muitas cidades brasileiras. Infelizmente, quando boa parte da população pensa em trânsito, o que vem à mente são os congestionamentos e chamada indústria da multa, mas o que temos é uma indústria da dor e da morte.

No Brasil, mais de 60% dos leitos hospitalares do Sistema único de Saúde (SUS) são ocupados por vítimas por acidente de trânsito. Segundo o Observatório de Segurança Viária, os acidentes no trânsito resultam em custos anuais de R\$ 52 bilhões. Os dados apurados revelam também que entre 2009 e 2018 houve um aumento de 33% na quantidade de internações por desastres nas ruas e estradas. Segundo avaliação do diretor da Associação Brasileira de Medicina de Tráfego (Abramet) e membro da Câmara Técnica do CFM, Antônio Meira, esses acidentes já são considerados um dos principais problemas de saúde pública do país:

Além de provocar sobrecarga no serviço com aumento da ocupação dos leitos hospitalares, causa um prejuízo irreparável quando ocorre uma morte ou uma pessoa fica incapacitada para suas atividades habituais, como também traz prejuízo enorme para a saúde pública⁷⁴.

Segundo Relatório da Organização Mundial de Saúde (OMS), o Brasil encontra-se em quinto lugar entre os países recordistas em acidentes de trânsito, atrás de Índia, China, Estados Unidos e Rússia. Além desses, Irã, México, Indonésia, África do Sul e Egito estão entre os países de trânsito mais violento do planeta. Essas dez nações juntas, representam 62% da média de 1,2 milhões de mortes por acidente de trânsito que ocorrem por ano no mundo todo. "Estas mortes representam um preço inaceitável para a mobilidade (...) Não há desculpa para a

⁷³ <http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2018-09/brasil-reduz-mortes-no-transito-mas-esta-longe-da-meta-para-2020>

⁷⁴ <https://portaldotransito.com.br/noticias/acidentes-no-transito-deixaram-mais-de-16-milhao-feridos-em-10-anos/>

passividade”, afirmou o diretor geral da OMS, dr. Tedros Adhanom Ghebreyesus, em um comunicado.

Um levantamento feito pela Seguradora Líder, que administra o DPVAT no Brasil, mostra que em nove estados brasileiros, o trânsito provocou, em 2018, mais mortes do que crimes como homicídio, latrocínio e lesão corporal seguida de morte. A unidade federativa que lidera o ranking é São Paulo com 5.462 sinistros acionados por acidentes fatais contra 3.464 óbitos por crimes violentos. Em seguida temos Minas Gerais, Paraná, Santa Catarina, Mato Grosso, Piauí, Mato Grosso do Sul, Tocantins e Rondônia. Esses nove estados somaram mais de 17 mil pagamentos do seguro DPVAT, representando 46% do total de sinistros pagos por acidentes fatais em todo o país. Já os crimes violentos somaram 12.559 óbitos no mesmo período⁷⁵.

Tabela 5 – Mortes em 2018

Estado	Trânsito	Crimes Violentos
SP	5.462	3.464
MG	4.127	3.234
PR	2.712	2.088
SC	1.537	840
MT	1.143	978
PI	1.115	615
MS	601	480
TO	593	412
RO	505	488
TOTAL	17.791	12.559

Fonte: *Seguradora Líder*

Para o especialista em trânsito Celso Mariano, o país que quer humanizar o trânsito não tem opção além de ser eficiente numa implementação de uma cultura de segurança de mobilidade urbana:

Os espanhóis conseguiram. O Japão tem demonstrado que sempre dá para diminuir um pouco mais os acidentes. Só para citar dois exemplos contemporâneos. Enquanto não definimos em quem queremos nos inspirar, vamos deixando escapar soluções tecnicamente competentes. Vários países europeus já estão na “pós-graduação”, em busca do Zero Acidente, e nós ainda pipocamos em matemática e estatística básicas, sem conseguirmos dados suficientes e confiáveis para entendermos o tamanho da violência do nosso trânsito.⁷⁶

⁷⁵ <https://portaldotransito.com.br/noticias/transito-mata-mais-que-crimes-violentos-em-nove-estados-brasileiros/>

⁷⁶ <https://portaldotransito.com.br/noticias/transito-mata-mais-que-crimes-violentos-em-nove-estados-brasileiros/>

A engenheira civil especialista em tráfego e desenho de estradas Geni Brafman Bahar trabalha para melhorar as vias e prevenir acidentes de trânsito no Canadá. O caminho para melhorar os índices de acidentes e mortes de trânsito é, segundo a especialista, realizar campanhas educacionais e planos de segurança integrados:

Os planos de segurança devem ser criados com base em decisões tomadas por um grupo integrado, que contenha policiais, políticos, especialistas em saúde pública, responsáveis por centros de formação de condutores, engenheiros e psicólogos. Estudar as pesquisas sérias já realizadas no país e no mundo também é necessário. Por fim – e tão importante quanto inovar – é pesquisar as consequências da implementação das novas diretrizes.⁷⁷

Uma parte final da edição mostra mulheres buscando alternativas para processos de seus maridos e filhos presos que a justiça tende a demorar a resolver, indicando um ponto de vista inclinado para a inocência dos acusados que, pela impunidade e pela falta de critérios do Poder Judiciário, acabam reclusos da sociedade. Uma promotora vem justificar os problemas sociais do Brasil pelo discurso da impunidade dos crimes de colarinho branco que oneram os cofres públicos do Brasil:

*se este dinheiro que foi desviado, esse dinheiro que foi aplicado em proveito pessoal de cada um dos integrantes desse esquema tivesse sido aplicado na educação, na pesquisa, na saúde, quantas mortes teriam sido evitadas? Então, se são verdadeiras as acusações da CPI, do Esquema PC, eles sim cometeram muito e inúmeros homicídios, quantas pessoas morreram nas filas dos hospitais por falta de atendimento médico ou por falta de remédio, quantos morreram, quantos aposentados morreram nas filas do INSS?*⁷⁸

O discurso do então presidente Fernando Collor de Mello sobre seu projeto de erradicar a pobreza é usado em oposição aos discursos de populares arrependidos com seu voto que elegeu o presidente e constatando de forma irônica que realmente ele conseguiu acabar com a pobreza, mas de forma a erradicar os atores sociais considerados pobres e não o problema social. Muitos políticos como Mário Covas, então Senador pelo estado de São Paulo, defendem uma moralização da política e a criminalização dos atos de corrupção dos políticos brasileiros.

O apelo de Collor não dá em nada, a população vai as ruas e pede a cabeça do presidente. A CPI afunda cada vez mais as pretensões de Collor de permanecer no poder e a edição realiza uma metalinguagem ao afirmar o poder da televisão como instrumento social: “*A apuração do caso da CPI veio a reboque do trabalho de alguns jornalistas. A antiga afirmação que a imprensa é o Quarto Poder nunca foi tão verdadeira. É através da telinha que a CPI está em*

⁷⁷ <https://autopapo.com.br/noticia/numero-mortes-no-transito-subestimado-brasil/>

⁷⁸ O PAÍS DA IMPUNIDADE. Idem

todo o território nacional”⁷⁹. Há um consenso entre as camadas da população que a impunidade não deve mais ser tolerável. O congresso instaura o processo de Impeachment.

O segundo programa que aborda a temática política brasileira a partir do evento da instauração da Comissão Parlamentar de Inquérito durante o governo Collor é *A Classe Política vai ao Paraíso*. O título da edição tem uma franca alusão ao filme italiano *A Classe Operária vai ao Paraíso*, um drama político de 1971 dirigido por Elio Petri que retrata a luta operária dentro de uma fábrica representativa do sistema capitalista dentro do processo de produção e, implicitamente, sua luta com os sindicatos de trabalhadores tendo como protagonista o operário Lulu Massa que perde um dedo num acidente de trabalho e passa a liderar a luta sindical. Qualquer semelhança com a realidade, nesse caso, é simples coincidência. Nelson Hoineff já na apresentação da edição constata a permanência de uma cultura política da corrupção e da impunidade dentro da classe política brasileira:

*Se você se escandaliza com as páginas políticas nos jornais de hoje, pode pelo mesmo ter o consolo que não há nada de novo no ar. Em 1993, com farta utilização da câmera oculta - recurso novo à época e lançado no próprio programa, em 1989 -, a equipe do Documento Especial denunciou, pelo SBT, a magnífica ponte entre a malversação de recursos públicos e a boa vida de grande parte da classe política*⁸⁰.

O povo brasileiro deposita na classe política as esperanças de mudanças sociais e reconstrução da nação. Mas, essas mesmas esperanças são quebradas mediante uma série de escândalos financeiros e de corrupção envolvendo os governantes e representantes políticos do país, começando pela saída um ano antes do, então presidente, Fernando Collor de Mello por corrupção. O impeachment do presidente e as denúncias de desvio de verbas fragmentaram a confiança da população na classe política e em seus representantes.

Após uma cena de um jet-ski, um deputado reafirma os valores dos representantes do povo: “*Essa casa é constituída por homens íntegros, mulheres senhoras honestas e sérias e que estão aqui para defender ideias e princípios e não para serem leiloados e comprados por entidades A nem B*”⁸¹. Desde 1988 que a população acreditava que a situação política do Brasil iria mudar quando o deputado Ulysses Guimarães realizou o discurso de promulgação da Constituição “Cidadã” de 1988. Após a saída de Fernando Collor de Mello, o Brasil esperava maior moralidade entre os políticos mas as notícias não mostravam o que o povo esperava. Estampando uma manchete com o título “Práticas viciadas marcam o Congresso Nacional”, Roberto Maya faz uma lista dessas práticas ilegais vinculadas aos políticos brasileiros:

⁷⁹ Idem

⁸⁰ A CLASSE POLÍTICA VAI AO PARAÍSO. Direção e Produção de Nelson Hoineff. Brasil: Sistema Brasileira de Televisão (SBT), 1993, 25min51. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m8GTBHxYjJU&t=7s>

⁸¹ Idem

*“pagamento de viagens de deputados ao exterior, custeio de moradias, ausência de deputados na câmara, verbas para tratamento dentários e empréstimos sem juros para os parlamentares”*⁸², fora o uso do Boeing da presidência para comprar camarões.

A questão da moradia dos parlamentares é um dos maiores problemas. A Câmara dos Deputados possui 432 apartamentos e mesmo assim muitos estão fechados porque os parlamentares preferem gastar o dinheiro público que compõe seus benefícios para se hospedarem em hotéis. Segundo investigação do programa, existem deputados que ocupam mais de um dos apartamentos como o caso da deputada Adelaide Nery que ocupa o 203 e o 304, mesmo que a grafia de seu nome esteja alterada na nomenclatura dos apartamentos (Nery no 203 e Nery no 304). Pode ser um equívoco ou até proposital tal mudança ortográfica. A deputada Regina Gordilho denuncia que um dos parlamentares possui um apartamento no mesmo bloco que ela mas se aloja em outro apartamento de um político já falecido. Com o uso das câmeras escondidas, os jornalistas do *Documento Especial* vão averiguar os fatos entrando em contato com o responsável pela distribuição imobiliária no Congresso Nacional. E a resposta é violenta:

*Não vou falar nada sobre isso... já estou com a paciência por aqui. Tem uma meia dúzia de deputados que tem dois apartamentos porque tem uma família numerosa e os deputados que estão agindo dessa maneira (no caso denunciando) está querendo ser cretino (...) deveria ter respeito por ele mesmo*⁸³.

A utilização da câmera escondida é um dos maiores artifícios da promessa da *Restituição*, pois a mesma explora um mundo que anula o olhar jornalístico, aparecendo como “o máximo da objetividade, visto que a câmera toma, sozinha, as imagens e que as pessoas filmadas não sabem que são filmadas” (JOST, 2009, p.22). Essa aproximação com a verdade sobre a realidade é uma das principais promessas de veracidade sobre a crença do telespectador. A imagem filmada, eletrônica, tinha um laço existencial com a realidade de onde ela tirava sua força, garantindo uma promessa de autenticidade.

O deputado Chico Vigilante abriu mão do apartamento funcional e continua morando em um bairro popular como uma forma de criticar as práticas elitistas de certos deputados, visando mostrar que o lugar dos congressistas é junto da comunidade. O programa por esse viés narrativo mostra que não podemos julgar os parlamentares por certas exceções, seguindo o senso comum de que todo político é corrupto. Mas, as mordomias não devem ser desconsideradas mesmo que não representem o modo de vida de todos os parlamentares. O

⁸² Idem

⁸³ A CLASSE POLÍTICA VAI AO PARAÍSO. Idem

Clube dos Políticos em Brasília é uma representação dessas mordomias, desse Paraíso dos políticos. Chegam a ter uma praia artificial decorada com coqueiros trazidos da Região Nordeste.

Outro problema da vida paradisíaca dos deputados é a questão da assiduidade nas sessões parlamentares. Durante uma quinta-feira, a produção da reportagem contabilizou a presença de 36 deputados dos 503 eleitos. Essa situação se agrava com certas vantagens descabidas como a presença concedida aos parlamentares tanto nas segundas quanto nas sextas mesmo se ausentarem-se – o que favorece o não cumprimento das obrigações dos representantes do povo e deu origem ao termo “Semana de Deputado” de terça a quinta.

Por meio de câmeras escondidas, os jornalistas flagram a falta de dedicação dos representantes políticos em seu ofício. A fala de um dos assessores escancara a desorganização e o descaso das autoridades com seus representados: “*o dia que você acha todos aqui é quarta, e terça e quinta mais ou menos. Segunda e sexta você vai ver, pode lá olhar...*”. E o repórter investigador vai olhar mesmo e constata que pelo menos quatro deputados não se encontravam, o restante fica subtendido que seguem a mesma agenda de trabalho. Para cumprir essa semana curta o deputado ganha algo em torno de 600 mil cruzeiros ou o equivalente a 62 salários mínimos.

A culpabilidade dos parlamentares alcança esferas para além da corrupção do poder público, chegando até mesmo com envolvimento com prostituição e tráfico de drogas. Aqueles que denunciaram esses esquemas de criminalidade dentro do Congresso Nacional ficaram marcados, perseguidos e ameaçados de morte. Um delegado de polícia de Brasília afirma que não tinha poderes de atuar dentro do Congresso Nacional.

O jornal Folha de S. Paulo denunciou um esquema de prostituição dentro do Congresso Nacional envolvendo os parlamentares. A investigação fica mais densa, com reportagem investigativa secreta, com os repórteres se passando por clientes e gravando uma conversa no telefone com as agenciadoras das acompanhantes.

O deputado Roberto Jefferson, o mesmo que denunciou diversos escândalos relacionados ao mensalão, faz duras críticas sobre a relação entre os deputados e a Central Única dos Trabalhadores: “*deputado olha um ativistazinho da CUT e (barulho de flatulência) borra no sapato. Suja o sapato. Bastou botar uma galeria da CUT aqui no Congresso que o deputado faz o que a CUT quer*”.

Sobre a criminalidade envolvendo o lobby, o deputado José Genoíno, preso por corrupção envolvendo o governo PT e o Mensalão alguns anos depois, afirma:

As pessoas não se identificam. Quando uma pessoa não tem a credibilidade para representar o interesse tal ou a entidade tal, quando a pessoa não tem publicamente um crachá, quando as pessoas se misturam com a burocracia da câmara, estabelece uma relação de mistura com o deputado, quando a pessoa estabelece no subterfúgio propostas indecorosas⁸⁴.

A rejeição a classe política ultrapassa os 90% segundo pesquisas exibidas em jornais da época, comprovando a descrença e fraqueza dos representantes políticos. Os jornais anunciavam uma ameaça golpista de dentro do Congresso Nacional, riscos de golpe de Estado inclusive noticiados por jornais estrangeiros como o *New York Times*. Um desses políticos que se simpatiza com uma mudança radical no poder brasileiro é o então Deputado Federal Jair Bolsonaro, que era visto por uma parcela radical dos militares como um representante de seus interesses e como um forte candidato a ser lançado nas eleições de 1994. Em reportagem concedida em 1993, declara que quer fechar o Congresso e garantir a volta dos militares ao poder. *“O deputado Jair Bolsonaro apareceu como articulador de um retrocesso autoritário que coloca em cheque a democracia. Jair Bolsonaro pediu o fechamento do Congresso”*. Nessa edição o atual presidente da República, Jair Bolsonaro afirma com suas palavras – já demonstrando sua insatisfação com o Poder Legislativo e seus devaneios autoritaristas em relação a democracia:

Não vejo como, então, um presidente da república governar com um Congresso que tudo, quase tudo quer barganhar para aprovar qualquer coisa. O ódio para com a classe política é cada vez maior. Então nós queremos sim, até pode ser um Congresso mas um Congresso operante que não seja conivente com o Executivo que não faça uma parceria, que não se promiscua com o Poder Executivo. Nós vivemos atualmente, a democracia do fariseu. Eu quero uma democracia responsável. Essa não me interessa, se isso aí que está eles chamam de democracia, eu quero o fim da democracia! O meu apoio dentro dos quartéis ultrapassa e muito o percentual de 90%. Todos os militares são favoráveis sim a mudanças também e esperamos até que essa mudança venha de forma branda e não por uma imposição de força⁸⁵.

O narrador se guia pelas caminhadas de Bolsonaro pelas ruas pregando suas ideias aos populares – *“a delirante pregação do deputado Jair Bolsonaro encontra apoio nos pensionistas e reservistas do exército revoltados com os baixos rendimentos. Como um salvador da Pátria, Bolsonaro investe no corporativismo e incita o sentimento golpista”*⁸⁶, afirmando que para resolver os problemas precisaria de um pelotão ou um agrupamento militar. Dessa forma, é defendida a tese que Jair Bolsonaro se inspiraria por uma ideologia de fujimorização, baseada na ditadura de Alberto Fujimori do Peru (1990 – 2000), que não receberia o apoio que ele acreditava ter junto aos militares.

⁸⁴ A CLASSE POLÍTICA VAI AO PARAÍSO. Idem

⁸⁵ A CLASSE POLÍTICA VAI AO PARAÍSO. Idem

⁸⁶ Idem

Mesmo com os devaneios políticos de uns, os anseios de mudança de outros, os atos ilícitos e os favorecimentos de uma maioria, a mensagem final da edição é de esperança em mudanças:

*Sem uma classe política independente e honrada não existe liberdade, não existe democracia. O exercício político não é o dos privilégios, mas o das obrigações com o povo. É a classe política cumpridora desse compromisso que o povo quer confiar, eleger, respeitar. Uma classe política que não viva no Paraíso e que aqui na Terra ajude a população que representa a escapar do Inferno a que tantas vezes ela é esquecida*⁸⁷.

O fim é acompanhado de um artista de rua performando de frente a Praça dos Três Poderes acompanhado da trilha sonora *Sou Candidato* de Moreira da Silva.

*Lady Gordilho, na próxima eleição
Vou me candidatar ao cargo de vereador
Não é xaveco, não senhor
Já tenho tudo bem engatilhado
E a cigana disse: Seu futuro é promissor
Vou estudar, vou ser doutor
Quando eu passar todo bacana, com o bolso cheio da grana, naquele carro
Tenho a certeza, é uma nova era
Morengueira desfilar com os aplausos da galera*

*No meu programa agora eu chamo atenção
É um programa ótimo, sem farofadas
Capim não vai nascer mais pelas ruas
CIEP lá no morro vou construir as toneladas
E pras mulheres trago novidades
Homem paga imposto se quiser ser solteiro
Mulher bonita se casar paga dobrado
Pois é mais uma boa que sai da circulação
Quem tiver fome vai à plataforma
E diz pro Joaquim, que traz a carne do dia
Joaquim, você que é o garçom de todos os sofistas
Me traz uma picanha bem fatiada
Igual aquela que você serve ao Vareda, ao Hernane, ao Professor Resende
Equipe nota dez*

*Cinema e teatro vão ser de graça
Pois o povo anda triste, precisando de alegria
Mas a maior parte eu reservo para quem
Nesta hora de luta me ajudar
Vou fazer todo mundo funcionário público
Nem que o cofre da fazenda venha aqui tourar
Pode o prefeito bronguear
Nessa altura eu fui eleito
Vou empregar a família toda
Inclusive um filho de 08 anos e uma filha de 10 anos
Se a Regina Gordilho deixar.*

⁸⁷ Idem

A edição *O País da Impunidade*, tal como as anteriores analisadas, aborda por meio de um acontecimento – nesse caso o processo de Comissão Parlamentar de Inquérito – os desdobramentos e impactos na realidade social. Este mesmo acontecimento desdobra uma série de eventos como os abordados na outra edição do programa, *A Classe Política vai ao Paraíso*. As técnicas utilizadas pelo discurso fílmico abrangem, também, o *Testemunho* e os conceitos de um cinema de propaganda político. Quando analisa a concepção de o que é um documentário de caráter de propaganda, é necessário frisar que o mesmo evita qualquer apelo à individualidade, se direcionando a um grupo, uma coletividade. Nas produções de propaganda, o objetivo principal é estar do lado da plateia, adotar seu mesmo ponto de vista. A propaganda explora o *nosso*. As duas edições abordam o tema político de forma elocutiva diferenciada, se propondo a se representar de forma *expositiva*.

O documentário expositivo favorece a generalização do argumento e do ponto de vista do autor. “As imagens sustentam as afirmações básicas de um argumento geral em vez de construir uma ideia nítida das particularidades de um determinado canto do mundo” (NICHOLS, 2010, p.144). Esse modelo de filme é o ideal para transmitir informações e mobilizar, através de sua *mensagem*, o espectador aos seus interesses particulares. Dentro da ética educativa do documentário clássico, não há razão de julgar a realização de propaganda, desde que a mesma seja positiva à ideologia do enunciador. “A função do documentário é fazer propaganda das boas ideias ou das boas causas. Não existe, portanto contradição entre proposta documentarista e propaganda dentro do universo clássico e da *ética educativa*” (RAMOS, 2008, p.62).

Michel de Certeau em sua obra *A Invenção do Cotidiano*, expõe sobre a credibilidade dada a certos discursos:

Uma *credibilidade* do discurso é em primeiro lugar aquilo que faz os crentes se moverem. Ela produz praticantes. Fazer crer é fazer fazer. (...) Como a lei é já aplicada com e sobre corpos, ‘encarnados’ em práticas físicas, ela pode com isso ganhar credibilidade e fazer crer que está falando em nome do ‘real’. Ela ganha fiabilidade ao dizer: ‘Este texto vos é ditado pela própria Realidade’ (CERTEAU, 2008 p.241)

Dessa forma, a pronúncia presente nessas duas obras condiz com a ótica da Retórica Histórico judicial, isto é, toda produção audiovisual expõe-se como pronúncia retórica. Enquanto as edições referentes ao choque social dos indivíduos da periferia e da Zona Sul do Rio de Janeiro aborda o tema por meio de uma Pronúncia Deliberativa, isto é, que propõe questões acerca do que deve ser realizado, deliberado após a exposição do tema. O que seria para o teórico Bill Nichols “o campo para encorajar ou desencorajar, exortar ou dissuadir os outros no curso de uma ação coletiva” (NICHOLS, 2010, p.103), o campo Histórico Judicial já se apresenta de outra forma. Pois, é o campo que julga e avalia o tema que está sendo exposto,

como a operação historiográfica que “funciona como um julgamento que coloca o passado no banco das testemunhas, para contar sua história sobre o que aconteceu, enquanto nós, leitores ou espectadores, assistimos, observando o ponto de vista ou a linha de argumentação do historiador conforme fazemos nosso julgamento” (NICHOLS, 2010, p.105). É essa proposta analítica que expõe, de acordo com a produção do *Documento Especial*, o que fora abordado anteriormente como Cultura Política brasileira, uma cultura de corrupção e impunidade escancarada pela televisão.

Segundo Angela de Castro Gomes, pode-se entender *Cultura Política* como,

[...] um sistema de representações, complexo e heterogêneo, mas capaz de permitir a compreensão dos sentidos que um determinado grupo atribui a uma dada realidade social, em determinado momento do tempo. Um conceito capaz de possibilitar a aproximação com certa visão de mundo, orientando as condutas dos atores sociais em um tempo mais longo, e redimensionando o acontecimento político para além da curta duração. (GOMES, 2005, p.31)

Rodrigo Patto Sá Motta compartilha com essa definição, afirmando que *cultura política* seria um “conjunto de valores, tradições, práticas e representações políticas partilhadas por determinado grupo humano, que expressa uma identidade coletiva e fornece leituras comuns do passado, assim como fornece inspiração para projetos políticos direcionados ao futuro” (MOTTA, 2009, p.21).

O conceito de *Cultura Política* permite explicações e interpretações sobre o comportamento e as ações políticas de indivíduos em determinados grupos sociais, em determinados contextos e sociedades. Dessa forma, entende-se o conceito de cultura “como um conjunto de atitudes, representações sociais e códigos de comportamento que formam as crenças, ideias e valores socialmente reconhecidos por um setor, grupo ou classe social” (FERREIRA, 1997, p.24).

Quando se fala de *Cultura Política*, não se pensa esse conceito como algo homogêneo, de uma única cultura política em determinada sociedade ou contexto. Compreende-se que existem inúmeras culturas políticas em uma sociedade, competindo entre si, complementando-se, entrando em rota de colisão. Também não se entende uma *Cultura Política* como algo estático e coerente, mas sim que existem “movimentos de transformação no interior dessa *cultura política*, que não são rápidos, nem contingentes, nem arbitrários, havendo pontos mais resistentes e outros mais permeáveis” (GOMES, 2005, p.31).

As diferentes culturas políticas não devem ser encaradas como realidades estanques, como se estivessem encerradas em si mesmas e imunes ao contato com as outras, concorrentes na disputa pelo espaço público e pelo controle do Estado. Embora sejam adversárias, e com frequência possuam características antitéticas, às vezes elas se deixam influenciar por valores

defendidos pelas concorrentes, sobretudo quando eles encontram grande aceitação social (MOTTA, 2009, p.22). Não devemos restringir o conceito ao tema das representações, pois o fenômeno é constituído por uma série de ações e práticas de importância equivalente. Representações e práticas não são dimensões tão separáveis. *Cultura Política* deve ser analisada por um olhar sob os dois aspectos, mutuamente, pois ação e representação funcionam dialeticamente na realidade.

3.2 EIXO TEMÁTICO: O MUNDO DAS MINORIAS E DAS TRIBOS URBANAS

Diversas edições do programa buscam abordar as questões de preconceito, de questões raciais, de gênero, de diferentes culturas filosóficas e até mesmo religiosas. Esses programas abusam do uso da espetacularização, dos juízos de valor e das principais promessas da imagem televisiva: o Testemunho, a Restituição e até mesmo da Encenação. Abordarei edições que lidam com a vida dos homossexuais nas cidades grandes do Brasil, a vida noturna das prostitutas, dos travestis e das Drag Queens, as diferentes tribos urbanas como metaleiros e roqueiros, funkeiros, góticos, surfistas da periferia entre outros temas relevantes para analisarmos as Representações Sociais da sociedade brasileira durante o início da Nova República.

3.2.1 Tribos Urbanas/Novas Tribos Urbanas

Essa edição de *Documento Especial* foi dividida em duas partes, apresentadas em semanas seguidas, com a intenção de representar diferentes formas de tribos sociais presentes na sociedade brasileira. Em 1992 pelo SBT, eles identificaram punks, rappers, góticos, torcedores de futebol e muitas outras. Essas tribos se inserem numa sociedade mergulhada no caos e buscam identidades diante da massa populacional.

A grupalidade é apontada como uma forma contemporânea de constituição de identidade. Em busca de valorização, os jovens de hoje se reúnem em grupos homogêneos dividindo um espaço urbano cada vez mais hostil (...) as tribos surgem como resposta ao caos da sociedade e já se configuram como um dos mais importantes fenômenos sociais do Brasil⁸⁸.

⁸⁸ TRIBOS URBANAS. Direção e Produção de Nelson Hoineff. Brasil: Sistema Brasileiro de Televisão, 1992, 27m18. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CghALAiKX_8 (Parte 1), <https://www.youtube.com/watch?v=r3jJaDIGMEU> (Parte 2), <https://www.youtube.com/watch?v=2CUX8velN7U> (Parte 3).

Documento Especial fez uma investigação sobre o comportamento dessas tribos urbanas começando pelos skatistas, surfistas urbanos. Numa edição acelerada e ritmada, jovens skatistas desafiavam as leis de trânsito para trafegar no meio das ruas junto aos carros. As tribos urbanas se integram dentro de uma sociedade pelos padrões e comportamentos uniformes de seus integrantes. “Cada tribo tem seus códigos e rituais, afirmando-se por ser grupo homogêneo diante do resto da população”. É importante para as tribos a construção de uma identidade. Outro grupo do asfalto são os verdadeiros surfistas de trem. Jovens que se arriscam nas rodas e laterais de transportes coletivos em busca de diversão e adrenalina. Esses “aventureiros” são matéria de outra edição do *Documento Especial* que será abordada no próximo capítulo.

Essa massa populacional é presente e se manifesta de variadas formas, como as torcidas organizadas. “(...) Seus gritos de guerra contaminam todos trazendo o espetáculo do campo para as arquibancadas. um show de cores e símbolos de todos os clubes e transforma num ritual”⁸⁹. Tais separações funcionam como um estímulo para a rivalidade das torcidas organizadas. Um erro de arbitragem ou um placar controverso que prejudique o seu clube pode gerar uma revolta alarmante dentro e fora dos estádios. A Torcida Jovem carioca é uma representação dessa formação identitária baseada em símbolos violentos. O brasão da torcida é um tanque de guerra e as letras de seus cânticos incitam a violência e a competitividade. A questão colocada por um dos integrantes da torcida são as formas diferenciadas que as brigas de rua assumiram. A disputa física entre dois indivíduos deu espaço ao uso de armas e utilização da justiça com processos. Para mostrar o caráter de indignação da produção do programa em relação a esse grupo de torcedores violentos são apresentadas aos telespectadores diversas cenas concatenadas de brigas gerais dentro dos estádios com a presença de famílias, com crianças e idosos sendo alvos da violência.

Essa mesma rivalidade entre adolescentes se repete nas favelas da cidade, mostrando que cada vez mais futebol e luta de classes são coerentes. Numa filmagem na região de Niterói, *Documento Especial* mostra uma facção criminosa de jovens da periferia que cria conflitos dentro da comunidade e em espaços sociais externos. O sentimento de proteção e preservação de seu espaço social que motiva esses jovens a agir com violência contra outros brasileiros de favelas diferentes. Uma das moradoras da favela rival diz que gosta muito de brigar e fala de forma aberta sem problemas sobre isso. Dessas comunidades que surge uma das tribos de destaque da edição: a turma do funk. Conforme o apresentador Roberto Maya, “mais que uma identificação estética, as galeras do funk encontraram na violência dos bailes uma forma de

⁸⁹ Idem

reagir a uma situação social desfavorável. A mobilização catártica da galera surge como autêntica ritualização da violência cotidiana da periferia”⁹⁰. Com imagens do filme *Colors – As Cores da Violência*⁹¹ e uma batida funkeada, a edição apresenta seu ponto de vista sobre os funkeiros colocando sua origem desde o Rap e sua forma marginalizada de ser uma alternativa cultural aos conflitos entre gangues rivais. Ao invés de resolverem na violência física ou até mesmo de forma armada, jovens passaram a utilizar a música para confrontar seus adversários urbanos. No Rio de Janeiro isso vem ganhando cada vez mais força nas periferias a ponto de uma pesquisa realizada na época apontar o funk como a maior manifestação de massa do país, com cerca de 1,5 milhões de adeptos. Hoje esse número deve superar e muito, pois o funk se elitizou chegando aos bairros nobres e aos jovens da elite que consomem esse som na “mordomia” de seus quartos bem longes da realidade da periferia representada pelas letras das músicas. Um jovem entrevistado na edição afirma que, na época, “*rico, rico mesmo, playboy, não tem nenhum. Só vem gente do povo*”. Apropriação Cultural? Ou simplesmente ampliação positiva dentro da indústria fonográfica? A verdade, é que nos anos 1990, mulheres da periferia ficavam um bom tempo em filas para ter a oportunidade de participar de um Baile Funk de qualidade na comunidade que contavam com cerca de 5 mil pessoas. Ninguém vai sozinho, cada favela leva sua turma que são conhecidos entre eles como “Galera”. No baile tem que andar de galera porque a violência é constante e segundo entrevistadas, “*aqui eles não respeitam nem grávida, se você quer saber*”.

E o Baile começa pelas telas da televisão, jovens dançando, um amontoado de pessoas e brigas entre *galeras* de morros diferentes. Possivelmente, essa edição ajudou a popularizar a festa e desconstruiu paradigmas ao mesmo tempo que reforçou outros estereótipos. Um divisor

⁹⁰ TRIBOS URBANAS. Idem

⁹¹ Drama policial dirigido por Denis Hooper de 1988, narra a relação entre o novato Danny McGavin (Sean Penn), e um policial veterano, Bob Hodges (Robert Duvall), que viram parceiros no combate às gangues Bloods e Crips nas ruas de Los Angeles que possuem cerca de 70 mil membros entre as 600 gangues registradas. Os dois trabalham para a divisão da polícia chamada C.R.A.S.H. (*Community Resources Against Street Hoodlums* - Esforços Comunitários Contra os Arruaceiros das Ruas). Os dois policiais apresentam estilos bem diferentes um do outro, e a brutalidade e adrenalina de Danny fazem com que ele fique famoso entre as gangues que pretendem ajudar. Com uma guerra prestes a eclodir nas ruas, Danny confronta o seu racismo, mesmo apaixonado por Louisa. O pano de fundo relevante enfoca as novas estruturas das gangues, fundamentadas na lealdade até a morte ao companheiro e no ódio até a morte ao rival; e a base econômico do tráfico de drogas, aparentemente a única possibilidade de ascensão social dos marginalizados. Segundo acervo do jornal O Globo: “Quando lançado, em 1988, o longa ganhou muita publicidade gratuita na falsa polêmica criada em torno dele, foi atacado antes de ser visto por policiais de Los Angeles (que acusaram o filme de antipolicial), por líderes da comunidade negra (que o consideraram racista) e pela classe média assustada (que achava que o filme iria glamurizar as gangues). Todo mundo, contudo, para manter-se atualizado com um assunto que se tornou moda a partir dos anos 80 - daí a explosão deste tipo de cinema, do rap e de outras manifestações artísticas que deram forma à violência urbana - foi obrigado a assistir ao filme”. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/fatos-historicos/filme-colorsas-cores-da-violencia-reflete-violencia-urbana-9981977#ixzz5qNtZFUzw>

de águas na divulgação de evento tão brasileiro e popular. O Baile Funk transforma aquela multidão dançando e curtindo em um espetáculo de massa. *“Num cenário urbano, caótico e fascinante, a juventude encoraja a produção de novidades e modismos. Roupas, discos, revistas, livros e programas de televisão são lançados no mercado diariamente criando novas formas de comportamento entre os diversos grupos de jovens”*⁹² – nessa hora a câmera em montagens paralelas mostra diversas tribos urbanas e suas características físicas, de vestimentas, estéticas.

Essas tribos são a manifestação das vontades dos jovens de pertencerem a um grupo que expressa sua identidade. Essas tribos criam hábitos e rituais que aqueles que participam delas praticam coletivamente. O sociólogo Muniz Sodré faz uma avaliação sobre o surgimento dessas tribos urbanas, reforçando o que seria uma *Voz do Saber*, criteriosa, responsável pela transmissão crível do conhecimento:

*A nova maneira, digamos, de socializar em termos urbanos é mais grupal do que individual. Quer dizer, a grupalidade é uma forma moderna de constituição de identidade. E, ao mesmo tempo, a música, e principalmente o rock, permite que se desenvolva símbolos identificatórios de grupos. O grupo do Heavy Metal, por exemplo, forma uma tribo separada que se identifica por sinais tais como correntes, toda uma parafernália de objetos, de gestos agressivos, ocasionalmente*⁹³.

Em seguida somos introduzidos às tribos de rock com cenas da banda Sepultura, uma das bandas brasileiras de maior expressão internacional. Roqueiros, metaleiros ou como sejam chamados, são os membros dessa tribo que se encontram – pelo menos em São Paulo - na Galeria do Rock na região central da metrópole. A Galeria do Rock é apresentada como um núcleo não só cultural e social dessa tribo, mas também como um dos maiores centros comerciais dessa tribo: CDs, instrumentos musicais, tatuagens, botas, jaquetas e outras roupas, pulseiras, correntes, bandanas tudo que faz parte da indumentária dos roqueiros. Aqui a questão das tribos reforça um paradigma importante que não é somente vinculado a particularidade da identidade, mas também se reforça sobre um caráter mercadológico, da sociedade do consumo em geral. Num show de rock, ao som de Ramones, jovens batem cabeça e se divertem na ‘roda punk’:

*para os metaleiros, a dança agressiva nos shows de rock é apenas uma diversão. Eles liberam o ódio acumulado do violento cotidiano das grandes cidades, demonstrando nessa perigosa coreografia sua raiva contra tudo e contra todos. A dança se transforma num ritual catártico, onde com socos e pontapés, os metaleiros tentam provar que são livres e não tem medo de nada. É um retrato do fim desse século, onde as novas gerações se deparam com sociedades cada vez mais competitivas e violentas*⁹⁴.

⁹² TRIBOS URBANAS. Idem

⁹³ TRIBOS URBANAS. Idem

⁹⁴ Idem

Um dos entrevistados, um jovem cabeludo, corrobora a afirmação do apresentador de que “*a violência é um reflexo, são um espelho da sociedade*”. Outro jovem afirma que suas roupas rasgadas representam um discurso a ser dado ao governo de que ele não dá a mínima para o Estado, que “*o Brasil está uma merda*”. Mais um jovem, com maquiagem da banda KISS xinga o telespectador de forma clara e bem aberta. O músico Vitor Esteves, fala sobre os limites da dor física e psicológica que a sociedade contemporânea vive enquanto seus braços arranhados e seus punhos cerrados com anéis em forma de monstros, caveiras e até um tanque de guerra são evidenciados pela objetiva da câmera. O jovem se corta ao vivo na frente das câmeras com uma gilete.

Um entrevistado famoso no cenário do rock, especificamente do Punk Rock, é João Gordo vocalista da banda Ratos de Porão. Ele afirma que mesmo com a fama e mesmo com as mudanças que o movimento punk sofreu no Brasil atualmente, a essência revolucionária, transgressora ainda está na ativa. Gordo critica os movimentos sociais atuais, como os Caras Pintadas que são considerados playboyzinhos que quiseram a saída do Collor, mas votaram no candidato Maluf – considerado um político conservador e corrupto dentro da política brasileira.

A edição afirma que nos anos 1990, o punk em São Paulo assumiu uma nova face, os *Cyber Punk*, uma tribo surgida nos Estados Unidos contrária ao uso da energia nuclear e do controle das máquinas que misturavam ao som cru e rasgado do punk, elementos da música eletrônica.

O final do programa apresenta, brevemente a tribo dos góticos e suas atividades de prazer como a música, a poesia, as visitas aos cemitérios. Nesse momento, sob uma valsa clássica, um casal gótico se beija envoltos por lápides. Num corte, em primeiro plano, um jovem filmado *From Below*, recita um poema melancólico e romântico ao estilo do movimento gótico.

O programa recebeu uma segunda edição apresentando novas tribos sociais dentro do cenário brasileiro – *Novas Tribos Urbanas*. O funk volta a ser tema. O locutor Luisinho faz uma análise do gênero musical:

*o funk é uma expressão de carnaval. Por isso, se você for aos bailes você vai ver que possui uma expressão do carnaval. Embora o Carnaval hoje esteja caído, praticamente não existe mais aqueles bailes tradicionais de carnavais, principalmente nos subúrbios, acabaram em sua maioria – 90%, o povo tem a opção do funk music que é aquela explosão como se ele tivesse pulando uma vez por ano num baile de carnaval, mas ali ele pula pelo menos duas ou três vezes por semana*⁹⁵.

Em seguida uma de suas locuções é gravada e uma das ouvintes fica simulando um gemido ao vivo que é flagrado pela produção do *Documento Especial*. Em São Paulo, o funk

⁹⁵ NOVAS TRIBOS URBANAS. Direção e Produção de Nelson Hoineff. Brasil: Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), 1992, 45m46. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RrPDLho1UcA&t=50s>

junto ao Rap e as danças de Break forjaram uma das culturas urbanas mais fortes no cenário urbano de Sampa: o Hip Hop. “Considerado um movimento de rua, o Hip Hop tem sua sede na Estação de Metro São Bento em São Paulo. (...) O movimento reúne centenas de adeptos, entre cantores e dançarinos que se reúnem na estação de metro todos os dias”⁹⁶. Um dos praticantes do movimento afirma que o Hip Hop não é uma cultura que se aprende na escola e sim nas ruas, aprendendo de coração junto ao coletivo. “O chão tá aqui mano, cada um toma o seu lado”. Afirmação que coloca em cheque a má distribuição de Capital Cultural na sociedade brasileira⁹⁷, e principalmente reproduzida pelos meios escolares. Muitos dançarinos de Break fazem seus passos e manobras enquanto a câmera os filma, uns aproveitam para se exibirem mais, ganharem seus 15 segundos de fama. Vemos um pouco do trabalho de MT BRONX, um rapper da região que foi morador de rua e carregador de carne em açougue. Em suas músicas ele frisa que uma de suas missões é lutar contra o preconceito racial.

De maneira perigosa a equipe do *Documento Especial* filma a rotina de aventura e perigo que vivem os surfistas ferroviários, se equilibrando sobre os trens em alta velocidade e brincando com o perigo. “As tribos da periferia têm em comum o gosto pelo perigo. O Surfe ferroviário surgiu como uma forma de quebrar as rotinas cansativas das viagens de trem entre os subúrbios e o centro do Rio de Janeiro”⁹⁸. Muitos desses surfistas se divertem flertando com o perigo ao se abaixar constantemente para não serem atingidos pelos postes da linha de trem. Essa prática era comum em todas as linhas de trem, porém a fiscalização passou a exercer maior controle e a inibir a presença desses aventureiros. Os surfistas se tornam figuras de respeito diante da comunidade e quanto mais perigosa for sua viagem e suas manobras mais respeito ganha na sociedade. As imagens são fortes e são de deixar qualquer um preocupado com a eminência de um acidente. “Cada maluco tem a sua mania, não condenam ele porque ele surfa na praia, ele também não pode me condenar porque eu surfo em cima do trem”.

Um garoto com orgulho afirma que largou o colégio na 7ª série e desde então não tem mais vontade de estudar e só praticar o surfe ferroviário. Existem três grupos, quase que equipes, no Rio de Janeiro e a mais conhecida é da linha Central-Japeri, que se apresentam com apelidos utilizados na prática ilegal do surfe e com muita descontração. O líder do grupo é Edmilson da Rocha, um ajudante de pedreiro, trabalhador diário, desconstruindo a lógica de que os surfistas ferroviários são vagabundos. A turma de Japeri sempre ocupa o vagão da frente

⁹⁶ Idem

⁹⁷ Aqui toma de análise a categoria segundo proposta por Pierre Bourdieu. Para mais informações sugiro a visualização do vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=Qlc6GBcCO50>

⁹⁸ NOVAS TRIBOS URBANAS. Idem

do trem nos horários de maior movimento, vagão esse considerado o mais perigoso do trem. A antropóloga Janice Caiafa, a representante da *Voz do Saber*, afirma que “*se a vida é violenta, tem riscos, então agravar isso e levar isso ao extremo. Se o trem é violento embaixo, então em cima o risco é muito maior*”⁹⁹. E realmente esse risco é altíssimo, pois nos últimos seis anos mais de 500 jovens dos subúrbios cariocas morreram eletrocutados e cerca de 2000 ficaram mutilados ou deformados. Números muito alarmantes e substanciais. A trilha sonora escolhida pela produção do programa, *Vida Louca Vida* de Cazuza, representa a vida perigosa e curta desses jovens e dialoga com a narrativa visual e letrada do discurso do apresentador: “*Vida louca vida, vida breve. Já que eu não posso te levar. Quero que você me leve. Vida louca vida, vida imensa. Ninguém vai nos perdoar. Nosso crime não compensa*”.

O último bloco é sobre os pichadores, uma tribo urbana que flerta com os perigos da vida urbana e são colocados, socialmente, na ilegalidade. Os pichadores são colocados pelo narrador como um grupo de criminosos, pois a diversão para eles, muitas vezes se confunde com o vandalismo. Tal afirmativa é corroborada quando o apresentador Roberto Maya afirma que a temporada de caça da polícia aos pichadores estava começando. Sob uma trilha sonora de punk rock e cortes rápidos de uma montagem de atrações com diversas imagens em primeiro plano de pichações, o narrador continua seu discurso assertivo: “*uma pesquisa recente demonstra que 65% da população do Rio de Janeiro considera as pichações um ato de vandalismo*”¹⁰⁰. Os grupos de pichadores são tratados como gangues que disputam territórios e poder entre si ao mesmo tempo que pintam e “sujam” a cidade toda. Uma senhora é entrevistada e afirma que acha uma coisa terrível, que os pichadores não possuem nada na cabeça, são cabeças vazias. A ótica de vandalismo sobre os pichadores é reforçada pela edição do programa que mostra diversas obras de arte e monumentos históricos brasileiros pichados incluindo obras em Brasília e São Paulo, que entre as 500 estátuas da cidade cerca de 300 já foram “atacadas”, numa suposta narrativa que gere indignação nos espectadores, na audiência. Essa edição e narração corrobora esse pensamento contrário aos pichadores, bem diferente de outros discursos da edição referentes as outras tribos até mesmo em relação aos surfistas ferroviários. O auge desse discurso é quando é tratado a pichação do Cristo Redentor no Rio de Janeiro em 1991, que teria inaugurado uma briga entre os pichadores paulistas e cariocas. Isso, pois, dois adolescentes pichadores de São Paulo foram até o Rio de Janeiro para picharem o Corcovado quase como uma afronta à comunidade pichadora carioca. O pichador Adílson, de cara aberta na câmera, critica os pichadores cariocas pois estes seriam mais moles, pois só pichavam muros

⁹⁹ Idem

¹⁰⁰ NOVAS TRIBOS URBANAS. Idem

e escolas, enquanto em São Paulo eles buscam os lugares mais complexos, perigosos e altos da cidade como forma de afirmação diante de outros grupos. E se orgulha de ter pichado um edifício muito alto e na frente de um Distrito Policial.

Essa conotação da edição do programa corrobora o que afirma ser a Pronúncia Deliberativa, isto é, o campo da Retórica que propõe questões acerca do que deve ser realizado, deliberado após a exposição do tema. Campo para encorajar ou desencorajar, exortar ou dissuadir os outros no curso de uma ação coletiva.

A equipe de produção do programa flagrou um grupo de pichadores agindo na Ilha do Governador no Rio de Janeiro às 11 horas da noite em pleno movimento da cidade. Suas ações são frustradas por um morador que ameaça os pichadores com uma arma. Todas essas ações são seguidas pela equipe de produção. Mas eles, não pararam e foram escalar um edifício em construção para picharem as paredes por dentro. A equipe destaca a agilidade e a rapidez das ações dos pichadores que eles consideram como alpinistas urbanos. Esses pichadores são confundidos com ladrões ao escalarem e pularem prédios.

A edição termina com uma reflexão acerca das constituições desses agrupamentos urbanos:

num ambiente selvagem e ameaçador, o jovem recorre às tribos como uma forma de constituir uma nova identidade que transgride os modelos de antigas gerações. Independente dos rótulos, esses grupos se multiplicam e se renovam, questionando os valores tradicionais da sociedade através da ousadia e da agressividade. Em algumas tribos, a rivalidade entre gangues que disputam um território demonstra a violência dos dias atuais. Nesse final de século, as tribos urbanas representam mais uma forma de sociabilidade que expõem os conflitos e contradições do mundo moderno¹⁰¹.

As duas edições se preocupam em explorar as questões sociais de grupos urbanos, pertencentes em geral a minorias sócias, excluídos da estrutura social ou à margem da mesma. Porém, a edição *Tribos Urbanas* traz uma breve referência conceitual ao tema, ao citar o sociólogo francês Michel Maffesoli, autor da obra *A transfiguração do político: a tribalização do mundo*. Nessa obra, o sociólogo se propõe a demonstrar que passou o tempo da política que não se encontra mais com capacidades para enfrentarem os problemas do mundo contemporâneo. Essa política perde sua força pois as filosofias teleológicas e a espera de um futuro promissor pautado pelas ações do estado entram em falência e descrédito. Somente o presente vivido aqui e agora com os outros importa. Sua especificidade é o *Presentismo*, que basta a si mesmo e não se projeta no futuro.

Os próprios macroconceitos como *proletariado* e *classes sociais* perdem consistência. Ganha destaque a noção de *tribalismo*, com a valorização de grupos ou agrupamento de pessoas

¹⁰¹ NOVAS TRIBOS URBANAS. Idem

pouco interessadas em vincular seus projetos de vida às grandes transformações imaginadas na modernidade, como revolução, conquista do poder do Estado, luta de classes etc. Para o autor, “a metáfora da tribo, por sua vez, permite dar conta do processo de desindividualização, da saturação da função que lhe é inerente, e da valorização do papel que cada pessoa (*persona*) é chamada a representar dentro dela (MAFFESOLI, 1999, p.9).

Maffesoli afirma que o enfraquecimento do campo político está ligado à saturação da lógica de identidade, que ele chama de *Patriarcado*, pivô da modernidade. Esse contrato se balizava sobre as associações organizadas de identidades tipificadas: sexuais, classes, profissionais, políticas, ideológicas, religiosas e filosóficas. É por meio dessa organização da estrutura social que o poder político se constituiu e reforçou-se. Mas esse sistema está cedendo espaço a uma lógica mais maleável de identificação, que o sociólogo chama de *Matriarcalismo*, relacionado a um estado civilizacional mais estilizado, maleável, com distintas representações baseadas em elementos de fascinação e contaminação. Tal teoria, parte da premissa da compreensão do que seria o sujeito Pós-Moderno:

O termo “indivíduo”, como eu disse, já não parece aceitável. Pelo menos, não em seu sentido estrito. Talvez conviesse falar, no que tange à pós-modernidade, numa pessoa (“*persona*”) que desempenha diversos papéis no seio das tribos a que adere. A identidade se fragiliza. As identificações múltiplas, ao contrário, multiplicam-se (MAFFESOLI, 2004 p.26).

Os estranhos, na era moderna, seriam aqueles que “[...] não se encaixam no mapa cognitivo, moral ou estético do mundo” (BAUMAN, 1998, p.27). Adaptá-los, integrá-los, ou até mesmo eliminá-los, como ocorreu nas experiências totalitárias, sempre foi característica da modernidade, na busca de uma sociedade sem ambivalências ou algo que destoasse do conjunto. A pós-modernidade, no entanto, precisa conviver com os “estranhos”. Zygmund Bauman (2001), ao definir seu conceito de *modernidade líquida*, ressalta a fragilidade das instituições ao longo dos últimos trezentos anos, período este denominado como *modernidade sólida*. Ou seja, vivemos o limiar das instituições forjadas ao longo da modernidade.

Essa concepção não só reforça os tribalismos presentes nessas duas edições supracitadas, como servem de escopo para compreendermos as próximas narrativas analisadas. O *tribalismo*, enfatizado por Maffesoli, não é, portanto, um projeto político com finalidades definidas e possuem como razão única a preocupação com o presente vivido de forma coletiva, onde o indivíduo representa papéis entre suas atribuições profissionais e no seio das diversas tribos de que participa. Essa pessoa vai, de acordo com seus gostos e interesses diversos (sexuais, culturais, religiosos) assumir o seu lugar, a cada dia, nas diversas peças do “*thetrum mundi*”.

Outra característica fundamental do tribalismo é o que Maffesoli chama de *Cimento Societal*, o estar junto “à toa”, que une as pessoas com seus determinados grupos:

(...) comunidades de idéias, preocupações impessoais, estabilidade da estrutura que supera as particularidades dos indivíduos, eis aí algumas características essenciais do grupo que se fundamenta, antes de tudo, no sentimento partilhado (MAFFESOLI, 1998, p.112).

3.2.2 Orgulho Gay/ Muito Feminina/ Perdidas na Noite/ Delírios da madrugada

Essas 4 edições apresentam o mundo dos homossexuais por diversas perspectivas diferentes, tanto na programação da Rede Manchete quanto no SBT. A primeira edição, *Orgulho Gay*, exibido pelo SBT em 1993, trata do mundo dos homossexuais masculinos, suas conquistas, desafios enfrentados e um histórico dessa comunidade no campo global. Uma informação relevante é colocada no início da edição quando o apresentador afirma que os homossexuais eram um dos alvos do Holocausto nazista sendo marcados com um triângulo rosa que os identificava e os segregava do restante da população alemã, considerados como desvios morais e anormalidades para a preservação da raça pura. Essa informação é importante para o senso comum, pois quebra com a consideração que os judeus foram os alvos únicos da perseguição nazista.

O programa apresenta um ponto de vista determinante que ao longo do século XX, a ciência vem provar que a homossexualidade não é uma doença e muito menos uma questão genética e que o mesmo vem sendo tratado cada vez mais com naturalidade – o que é uma grande ilusão quando atestamos os índices de violência contra homossexuais atualmente. Essa aceitação deveria estar mais presente nas instituições e no comportamento do brasileiro, mas não é isso que encontramos.

O comportamento homossexual, segundo o audiovisual, é datado desde os gregos antigos – inclusive essa informação é relatada enquanto homens pintados como estátuas greco-romanas nus se tocam e fazem uma performance sensual. O antropólogo Carlos Alberto Messeder, nesse caso a voz autorizada de credibilidade na edição, expressa que o conceito de homossexualidade que tínhamos na Grécia era a naturalidade em relação a homo afetividade entre homem mais velho e um jovem aprendiz. No começo do século XIX que começou a aparecer socialmente as relações afetivas e sexuais entre pessoas do mesmo sexo, mesma época que nasceu o preconceito que considerava esses indivíduos como desvios sociais, considerando o comportamento como caso policial ou de doença. Por muitos anos os homossexuais brigaram pelos seus direitos e a edição tenta mostrar que a comunidade gay conta com plenos direitos de

expressão e de liberdade social e de comportamento, com algumas falas positivas de indivíduos homossexuais.

ser gay num país como o Brasil é lutar por tudo aquilo que tem por dentro, se assumir de uma forma que ninguém te repreenda”, “não basta falar somente de ter orgulho de ser gay, e sim ter orgulho de ser humano, decente, íntegro com valores grandes e verdadeiros (...) eu tenho orgulho da pessoa que eu sou, então eu sou um gay orgulhoso”¹⁰².

A edição apresenta a personagem de João Antonio, um advogado e ativista social da causa gay que é um dos cabeças do movimento Triângulo Rosa. Segundo a reportagem, ele acredita que 1/3 da população masculina entre 15 e 26 anos tenha relações homossexuais. O advogado afirma que: *“não teria orgulho se fosse heterossexual e não vejo porque ter orgulho de ser homossexual ou ser gay, pois orientação sexual não é algo para se envergonhar ou tampouco se orgulhar, é uma coisa que deve ser pura e simplesmente exercida e tão bem quanto possível”¹⁰³.*

Um dos grupos que colabora com as questões relacionadas a descoberta da orientação sexual, conhecida como sexualidade alternativa, é o Grupo Arco-Íris que se coloca como um grupo de autoajuda. É feita uma leitura poética sobre as descobertas da homossexualidade. Os integrantes do grupo pouco aparecem em cena, somente suas pernas se apresentam mantendo o anonimato, a “escondida no armário” pelo senso comum heteronormativo. A vergonha e o medo aparecem. Um dos participantes do grupo afirma que *“é muito difícil viver se escondendo atrás de uma imagem que na realidade não é aquela que a gente gostaria que a sociedade visse a gente (...) eu não gosto muito disso”¹⁰⁴.*

Um outro personagem é o cantor lírico Raimundo Pereira, que apresenta sua história de preconceitos dentro da categoria dos cantores de ópera e como o orgulho de sua sexualidade fez com que ele descobrisse capacidades vocais que permitem uma diversidade de vozes que hoje compõe seus shows tanto em tom de barítono quanto de soprano. Outro caso é da coreógrafa Amado Fabiano. Fabiano reforça o estereótipo de que uma criança influenciada pela família poderia “tornar-se gay”. Essa lógica pervertida sobre a orientação sexual e de gênero é contemplada pois a edição do programa reforça que o jovem desde pequeno foi incentivado pela mãe a vestir roupas femininas e a se comportar como uma “menina”.

Uma narrativa importante dentro da edição é do casal, Luis Carlos, técnico de edificações, e do bancário Augusto, que tiveram muitas dificuldades para se assumirem

¹⁰² ORGULHO GAY. Direção e Produção de Nelson Hoineff. Brasil: Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), 1993, 40m12. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yVLKj-Tknkw&t=1s>

¹⁰³ ORGULHO GAY. Idem

¹⁰⁴ Idem

socialmente, inclusive por meio de terapias psicanalíticas. Eles, durante as entrevistas mostram que o casal gay nada mais é do que um casal qualquer com as mesmas dificuldades e benefícios de outro casal de orientação heterossexual. O casal tem 11 anos de relação conjugal, o que comprova que o amor está acima de qualquer rótulo imposto pela sociedade conservadora.

A vida de um casal gay é igual a vida de todo mundo do dia a dia tem o lado bom e o lado ruim, o trabalho, pagar as contas mas o que diferencia é que a vida lá fora tem a discriminação. Então tem coisa que é difícil de conviver com elas, por exemplo, você já viu se tem coisa pior do que você querer pegar no meio da rua a mão da pessoa que você gosta e não poder. A gente até pega, mas tem sempre aquele momento de hesitação. (...) Temos orgulho de ser gay, porque existe um lado bom de ser gay que é construir a cada dia nossa própria felicidade porque ela não vem de graça então como a gente tem que batalhar a cada minuto para estar com a pessoa que eu amo, para ser aceito no nosso trabalho eu posso bater no peito e dizer que tenho orgulho¹⁰⁵.

A epidemia da AIDS no mundo, e principalmente no Brasil, fez com que aumentasse a luta pelos direitos e conscientização dos grupos homossexuais. As mídias propagaram as notícias sobre a proliferação da doença e acabavam indicando, erroneamente, que a mesma estava relacionada às práticas homossexuais, o que infligiu aos gays um estigma de doentes e depravados. Essa afirmação equivocada aumentou a necessidade dos gays de se afirmarem diante de tal problema social para eliminar as hipocrisias e o preconceito que crescia dia após dia. Desde o surgimento da epidemia, no mundo, uma média de 77 milhões de pessoas foram infectadas até 2017, sendo que destas 35 milhões morreram por causas relacionadas ao vírus HIV.

Segundo dados da UNAIDS.ORG¹⁰⁶, cerca de 36,9 milhões de pessoas em todo o mundo viviam com HIV em 2017, sendo que destas 21,7 milhões tiveram acesso à terapia antirretroviral. No ano de 2017, último com dados apurados, 1,8 milhões de pessoas se infectaram pelo HIV no mundo, enquanto 940 mil pessoas acabaram por falecer em decorrência da infecção. 95% das novas infecções são oriundas do Leste Europeu e Ásia Central e do Oriente Médio e Norte da África. Todas as semanas, cerca de 7.000 mulheres jovens entre 15 e 24 anos são infectadas pelo HIV.

O risco de contaminação pelo HIV é 27 vezes maior entre homens que fazem sexo com homens, 23 vezes maior entre pessoas que usam drogas injetáveis, 13 vezes maior entre profissionais do sexo e 13 vezes maior entre mulheres trans. Quando analisamos esses dados constatamos que o risco entre homossexuais é maior, mas isso não implica em culpa-los ou

¹⁰⁵ ORGULHO GAY. Idem

¹⁰⁶ <https://unids.org.br/estatisticas/>

determinarmos que os mesmos são responsáveis pela proliferação do vírus no mundo, pois grande parte dos infectados são heterossexuais.

Em 1919, foi feito um filme na Alemanha sobre o Terceiro Sexo, como eram chamados os homossexuais na época, o filme *Diferente dos Outros* buscando bater de frente com a constituição alemã que pregava a homossexualidade como um desvio moral, um crime. No Brasil a criminalização das relações homossexuais deixou de existir a partir de 1991 com uma Emenda Constitucional por meio do Artigo 5º da Constituição.

Documento Especial: Televisão Verdade se afirma como crítico ao representar que mesmo com esses índices de melhora na situação social dos homossexuais, o preconceito ainda era imenso e violento. Discursos preconceituosos e de raiva em relação aos homossexuais são expostos nas entrevistas: “*chegou na praia, fazendo gestos, se agarrando, vai contra a sociedade*”, “*Assim como acho gay um horror, acho a mulher lésbica um horror também*”, complementa uma senhora. O terceiro entrevistado profere o discurso padrão de falsidade nos posicionamentos: “*eu não tenho nada contra, mas também que eles se mantenham no lugar deles, só isso*”.

Para corroborar o discurso favorável do programa, a representação homossexual é colocada diante das escrituras cristãs que, de acordo com o que escreveu o Apóstolo Paulo, as práticas de sodomia eram proibitivas e desmoralizadas. Mas, um ex-seminarista, Eugênio Ibiapino, afirma que a religião “*nunca encara a homossexualidade de frente. Homossexualismo não é pecado e (deixando possivelmente a audiência estarecida pela relação não convencional entre igreja e homossexualidade) tenho orgulho de ser gay*”. Por essa ótica é apresentada a história de dois missionários da Igreja Ecumênica que são gays e viajam o mundo em busca de levar o esclarecimento às pessoas de orientação homossexual para que eles se sintam confortáveis com o seu modo de viver. E que a relação com pessoas do mesmo sexo não é pecado.

No dia 28 de junho de 1972, em São Francisco, foi criado o Dia do Orgulho Gay, movimento esse que hoje é comum no Brasil e faz parte de um dos eventos turísticos de maior concentração de capital. Os direitos dos homossexuais no Brasil ainda estavam engatinhando na mesma época, assim como na década de 1990 e ainda hoje estão a passos curtos. No ano de 2019, precisamente em 23 de maio, que o STF iniciou o julgamento que criminaliza LGBTfobia como crime hediondo na mesma categoria dos crimes de racismo. Tal decisão ainda encontra-se em processo de tramitação nos órgãos legislativos na vigência dessa tese. De acordo com

fontes levantadas pelo site UOL, de 1963 até 2018, cerca de 8.027 pessoas foram mortas por crimes ligados a orientações sexuais ou identidade de gênero¹⁰⁷.

Esses números registram algo em torno de uma vítima a cada 16 horas, número muito alarmante, sem contar aqueles não registrados ou de caráter e motivação duvidosas. Durante os meses de agosto e outubro de 2018, ocorreu um crescimento de 272% nas denúncias de violência contra LGBTs. Muitos militantes da comunidade LGBT relaciona tal aumento ao discurso de empoderamento de parcela da sociedade eleitoral do então Presidente da República Jair Bolsonaro. Tais afirmações não podem ser qualificadas e sim consideradas como hipóteses.

Segundo a Agência Brasil¹⁰⁸, das 445 mortes registradas em 2017, 194 eram gays, 191 eram pessoas trans, 43 eram lésbicas e cinco eram bissexuais. Em relação à maneira como eles foram mortos, 136 episódios envolveram o uso de armas de fogo, 111 foram com armas brancas, 58 foram suicídios, 32 ocorreram após espancamento e 22 foram mortos por asfixia. Há ainda registro de violências como o apedrejamento, degolamento e desfiguração do rosto. Quanto ao local, 56% dos episódios ocorreram em vias públicas e 37% dentro da casa da vítima. Segundo o GGB, a prática mais comum com travestis é o assassinato na rua a tiros ou por espancamento. Já gays em geral são esfaqueados ou asfixiados dentro de suas residências.

Um desses exemplos foi o assassinato da travesti Dandara, de 42 anos. Ela foi espancada, apedrejada e depois morta a tiros por oito pessoas em Fortaleza no dia 15 de fevereiro de 2017. Os autores ainda registraram o crime em vídeo, que ganhou grande circulação nas redes sociais.

A edição prossegue sua narrativa, dando ênfase ao entretenimento e o consumo Gay. O público gay como um público consumista e fiel aos estabelecimentos comerciais e de entretenimento fica em evidencia, incluindo loja de roupas para o público “entendido” e donos de estabelecimentos como bares e casas noturnas voltadas para a comunidade gay. O turismo gay e o consumo gay tem aumentado radicalmente no Brasil, mesmo com as críticas de setores do atual Governo Federal.

Segundo o site do jornal O Globo¹⁰⁹, o turismo gay gera receitas na casa dos US\$ 218 bilhões no mundo, e avançou mais no Brasil do que o turismo geral em 2017 registrando cerca de 11% em relação aos 3,5% do turismo dito tradicional. Segundo o levantamento, publicado

¹⁰⁷ <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2019/02/20/brasil-matou-8-mil-lgbt-desde-1963-governo-dificulta-divulgacao-de-dados.htm>

¹⁰⁸ <http://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2018-01/levantamento-aponta-recorde-de-mortes-por-homofobia-no-brasil-em>

¹⁰⁹ <https://oglobo.globo.com/brasil/criticado-por-bolsonaro-turismo-gay-cresceu-11-no-brasil-23626170>

no início do ano, o Brasil é o país da América Latina com maior potencial de crescimento de receitas com o turismo gay.

Outro estudo, feito em 2015 pela associação Out Leadership, voltada para iniciativas ao público gay, indicou que o potencial financeiro do segmento LGBT era estimado em US\$ 133 bilhões (R\$ 418,9 bilhões na cotação da época).

O último bloco da edição é sobre o lesbianismo, assunto tratado em exclusividade na edição do *Documento Especial, Muito Feminina*. Os autores trazem o conceito de *Lesbian Chic*, que visa quebrar o estereótipo de mulheres lésbicas masculinizadas. A personagem Márcia é uma representante desse modelo social, mas entre outras lésbicas é considerado mais um dos rótulos entre os homossexuais. Durante a apresentação de casos afetivos entre lésbicas, o narrador expõe um comentário pejorativo, marcado pelo preconceito do senso comum: “*Paula e Simone assumem o relacionamento naturalmente e acreditam que são tão normais como qualquer casal heterossexual*”¹¹⁰.

Outro casal é Cátia e Daisi, que realizam shows eróticos para poderem bancar as contas já que foram excluídas das rodas sociais de suas famílias. O programa abusa do teor sexualizado que existe no imaginário da relação entre duas mulheres e permite representar de forma quase explícita o casal de mulheres se beijando na cama com pouquíssima roupa de forma quase erótica em Primeiro Plano, dando detalhes nas curvas femininas, em especial aos seios e as nádegas. Tal representação atíça os fetiches da audiência masculina, fazendo com que questionemos até que ponto tal bloco foi necessário para a construção narrativa ou serviu para o aumento da audiência por favorecer uma erotização sobre a narrativa?

Outra edição sobre o mundo homossexual, dando prosseguimento a pauta do último bloco da edição descrita anteriormente, aborda o cotidiano das lésbicas: *Muito Feminina*. Roberto Maya já inicia a edição com uma discussão conceitual sobre o termo *casal* nas sociedades ocidentais, onde a mesma está atrelada a heteronormatividade – o que para certos estudiosos, seria uma forma de incorporar valores tradicionais e normativos ao mesmo tempo que relegaria vivências e experiências afetivas ao silenciamento e esquecimento. Ao som de uma música romântica o narrador profere: “*Do mais puro amor ou do mais puro desejo, elas se amam, se apaixonam, se divertem, sentem ciúmes, se casam e também se separam, tudo que consagra uma relação a dois ou uma relação a duas*”¹¹¹. As primeiras entrevistadas mostram que a orientação sexual homossexual entre elas não é algo racional, escolhida, muito menos um

¹¹⁰ ORGULHO GAY. Idem

¹¹¹ MUITO FEMININA. Direção e Produção de Nelson Hoineff. Brasil: Rede Manchete, 1989, 19m59. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Mt1aw3a4_E

problema ou doença. Uma entrevistada, uma jovem, relata a sua história pessoal de angústia por não se entender, não compreender seus sentimentos e desejos e resolve se abrir com a sua mãe em relação as preferências por mulheres e acaba que sua própria mãe se afirma como lésbica também, segundo o termo da entrevistada “relativa”.

Numa outra entrevista, o medo e a autocensura que ainda existe nas comunidades gays ficam evidentes quando mulher não se mostra, não se expõe ao público telespectador. Esse mesmo medo e preconceito, de certa forma, é representado em uma cena em que um grupo de lésbicas se encontra em uma pizzaria na Zona Sul do Rio e a equipe de filmagem não é permitida de fazer as imagens quando se descobre que se trata de um grupo de lésbicas – que acabam saindo do estabelecimento para conceder a entrevista. Uma das entrevistadas, que assume um protagonismo nas falas do grupo corrobora essa conotação: *“quando eu falo pra vocês que existe uma repressão não e marginalização da bebida, não é nada a não ser o que acabaram de ver. Uma pessoa que trabalha numa casa assumidamente gay reprimiu a gravação do pessoal porque?”*¹¹². A solução é ocuparem as calçadas, lugares públicos. As garotas gritam palavras de ordem: *“Assuma a sapatão, abaixo a repressão!”*.

Em contraponto, outros discursos passam a surgir, em oposição expondo o preconceito da sociedade brasileira. Uma senhora afirma que *“tirava isso dela e dava uma boa surra porque isso é a coisa mais nojenta... e meu filho é macho mesmo e não tenho nem filho nem neto sapatão, acho a coisa pior do mundo”*, escancarando preconceitos e pensamentos conservadores. Outra fala que se sua filha fosse sapatão ela se matava. Um outro homem demonstra violência em seu discurso, um discurso de raiva contra os homossexuais: *“Não gosto de sapatão e nem de viado e seu eu pudesse eu matava e se aparecer na minha frente eu meto pau e meto porrada”*.

O programa retorna para o grupo das mulheres que foram expulsas do restaurante e uma das personagens diz com orgulho: *“eu já tirei uma mulher de um homem, imagina como que ele ficou?”*. Essa pergunta guia uma série de entrevistas com homens na rua, em Primeiro Plano visando avaliar os comportamentos de homens nessa situação problema. Um deles afirma que *“perder uma mulher para outra mulher é brincadeira”* enquanto um senhor diz que perder sua esposa para uma *“sapatão”* é *“duas vezes sem vergonhice”*. Em seguida, a música *Eu Te Amo Você* da cantora assumidamente homossexual Marina Lima toca em *off* enquanto um casal de mulheres encena uma troca de carinhos e brincadeiras entre elas.

¹¹² MUITO FEMININA. Idem

Ainda sob a trilha sonora de Marina Lima, o narrador faz um comentário sobre os espaços públicos e a presença de mulheres lésbicas: *“na contramão dos costumes e dos comportamentos que a sociedade definiu como normais as homossexuais ou entendidas passaram a caracterizar a frequência de alguns bares ou restaurantes ... esses locais formam uma espécie de gueto que sem qualquer censura extravasam emoções”*¹¹³. Uma dessas mulheres narra uma história que, infelizmente, é frequente no dia a dia de uma homossexual:

*o cara chegou cheio de lero lero no ouvido e tal e eu falei pra ele que eu sou homossexual e sinto prazer me relacionando com mulheres (...) então o cara bateu forte na mesa e se levantou e disse que isso foi porque eu não tinha sido bem comida por um homem e eu respondi que se ele precisava ser tão agressivo e ele prosseguiu dizendo que vocês mulheres que gostam dessas coisas é falta de algo*¹¹⁴.

O preconceito não se limita à orientação sexual, mas também ao mundo do trabalho. Muitas profissões são consideradas masculinas e a presença das mulheres são colocadas em desconfiança. Quando isso é associado a sexualidade a situação fica agravada. Lígia é assistente de mecânico com formação e esbarra continuamente quando pretende trabalhar na área. Numa das cenas, ela expõe suas qualificações na área mas acaba sendo alvo de deboche dos mecânicos. Um dos argumentos é que ela possuía mãos muito lisas. Um claro estereótipo de comportamento sexista e segregador.

No terceiro bloco do programa, Roberto Maya apresenta os shows eróticos com lésbicas ao vivo onde se inverte a lógica do preconceito, segundo palavras de uma das entrevistadas:

*o que os homens mais tem preconceito lá fora eles pagam pra ver aqui dentro. Ele tem preconceito se fosse a filha se ele visse fazendo na rua, porque hoje em dia tem muita mulher que tá deixando de sair com homem pra transar com outras garotas e isso eles não aceitam muito porque eles não admitem que uma mulher que poderia estar com ele estão saindo com outra garota*¹¹⁵.

É apresentado nos últimos blocos uma certa disputa ideológica entre lésbicas que se comportam socialmente como mulheres e outras lésbicas que se apresentam socialmente como homens, caso da personagem Márcia representada na edição. Uma das jovens explicita essa disputa de posições sociais: *“algumas mulheres gostam de usar cueca, são as sapatões mais bravas que queimam o filme da gente todinho”*; outra diz *“adianta você querer sinalizar uma coisa que você não é, você não é um homem (...) fica feio demais”*¹¹⁶. A partida de futebol é um dos palcos do imaginário em disputa, que coloca mulheres consideradas “sapatão” ocupando os espaços considerados masculinos. *“No futebol uma tradicional instituição masculina, Márcia reitera sua opção, assume o estereótipo para imobilizar a repressão”*.

¹¹³ MUITO FEMININA. Idem

¹¹⁴ Idem

¹¹⁵ Idem

¹¹⁶ Idem

A terceira edição desse bloco narrativo ligado a erotização, sexualidade, questões de gênero e os preconceitos diante dessas representações e papéis sociais é a edição *Perdidas na Noite* sobre as travestis do Rio de Janeiro.

Documento Especial acompanhou um lado escuro da noite carioca no ano de 1989 - o incrível universo dos travestis brasileiros e os shows nas boates conhecidas como *inferninhos*. Você vai ver a dificuldade que os travestis e gays enfrentam nesta sociedade repressiva em uma época em que ato homossexual era considerado prática criminosa¹¹⁷.

No ano seguinte, a Organização Mundial da Saúde (OMS) retirou a homossexualidade da lista de doenças mentais. Foi nesta ocasião que a OMS reconheceu que a orientação sexual não é uma "opção" e que também não se deve tentar modificá-la. Esse marco deu início ao processo de proibição a discriminação contra gays e lésbicas. A edição coloca em evidência aos telespectadores a possibilidade de adentrar num universo misterioso, vendendo a sua audiência que eles conheceriam o duro processo de transformação de um homem em travesti e também o cotidiano de casais que vivem uniões bem mais estáveis que muitas famílias conservadoras. *"Espalhados pelas zonas de prostituição, os travestis fazem das calçadas vitrines onde se expõe como mercadorias"*. As travestis da mesma forma como são expostas nas calçadas, são expostas pelas lentes da equipe jornalística do *Documento Especial*.

Cenas de nudez, mostrando seios e nádegas em Primeiro Plano desperta um fetiche no espectador pelo exótico, pelo desconhecido, tradicional estrutura narrativa da televisão e tal fato é corroborado pela narração de Roberto Maya: *"Na maioria das vezes, eles são vistos como animais raros que despertam curiosidade e preconceito. Mas eles chegam a ser atrações turísticas"*¹¹⁸. Um grupo de turistas espanhóis são flagrados em uma excursão para apreciarem as travestis – possivelmente essa apreciação passaria de um simples observar. Mas a vida dos travestis é perigosa: *"Reprimidos constantemente pela polícia, a noite é uma aventura permanente onde tudo pode acontecer"*¹¹⁹.

As travestis reclamam da violência e opressão policial que chegam a roubá-las e pedem melhorias em suas condições de vida pois se sentem ameaçadas de morte pelas forças policiais. Uma das travestis extrapola essa condição de opressão alegando que a falta de dinheiro devido aos abusos dos policiais e a necessidade de sobrevivência e de ter que pagar as contas faz com que elas se marginalizem-se e acabem roubando de clientes ou transeuntes.

¹¹⁷ PERDIDAS NA NOITE. Direção e Produção de Nelson Hoineff. Brasil: Rede Manchete, 1989, 14m22.

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=eSRHffTAuUY&has_verified=1

¹¹⁸ Idem

¹¹⁹ Idem

A equipe de produção acompanha uma noite de trabalho das travestis e as tentativas de clientes de conseguirem programas mais barato, o abuso do corpo das mesmas com homens passando a mão sobre seus corpos de forma abusiva e a dificuldade que essas profissionais do sexo passam na noite carioca. As travestis afirmam que muitas vezes assumem papéis diferentes durante os programas, sendo ativas ou passivas e que o dinheiro fala mais alto nessa hora.

O segundo bloco do programa aborda a transformação corporal que as travestis passam para assumirem as formas físicas que desejam. *“De acordo com um estudo médico realizado no início dos anos 1980 feito por uma revista americana em cada 100 homossexuais do ocidente, vinte e dois são adeptos do travestismo. A opção pelo travestismo acontece, na maioria das vezes, na adolescência”*¹²⁰. Em Primeiro Plano em destaque, uma travesti exibe para a câmera suas formas adquiridas por meio de intervenções plásticas com o uso do silicone, numa demonstração que remonta o imaginário das curiosidades mas também o voyeurismo fetichista da audiência do programa. O programa apresenta uma intervenção cirúrgica numa travesti que está em processo de transformação corporal – imagens fortes e que hoje seriam consideradas criminosas pois as práticas médicas de cirurgia plástica sem os devidos registros e autorizações burocráticas se configura como crime. Tal situação evidencia o mundo explícito dos anos 1980 e 1990 que a televisão representava.

A cirurgia é extremamente dolorosa, trabalha com uma proposta sensacionalista de criar tensão ao mesmo tempo que favorece a curiosidade. *“Analfabeto e sem qualquer conhecimento de medicina, esse travesti conhecido como Fiorela recebe uma média de oito clientes por dia para aplicação de silicone que é feito sem as medidas básicas de higiene”*¹²¹.

Ao final da edição, são mostrados casais de homens com travestis que vivem de forma estável, incluindo um casamento, informal mas com direito a véu e grinalda, entre um homem e uma travesti conhecida como Lúcia. Nesse bloco, das uniões estáveis somente uma destoa. Um homem casado que vive junto de uma travesti sem a esposa saber - mesmo que seu anonimato fique em xeque por que seu rosto aparece claramente na filmagem.

O 4º programa veiculado ao Eixo Temático é *Delírios da madrugada*. Nessa edição gravada e veiculada pela TV Manchete em 1989, a narrativa gira em torno do entretenimento noturno no Rio de Janeiro com o protagonismo da transformista Laura de Vison, que faz shows como *Drag Queen* em uma boate carioca, mas que atua como professor de História em uma escola estadual do Rio de Janeiro. Curiosamente, essa edição foi exibida integralmente na TV Manchete, mas passou por uma censura em sua exibição no Canal Brasil em 2007 por exibir

¹²⁰ PERDIDAS NA NOITE. Idem

¹²¹ Idem

dois homens se beijando enquanto a transformista se apresentava no palco¹²². Isso reforça os Regimes de Visualidade da obra televisiva, pois a sociedade possui percepções visuais diferentes que influenciam no que pode ou não ser visto por esse grupo social de acordo com o período de veiculação da emissão televisiva.

Roberto Maya, na introdução do programa diz: “*o Documento Especial leva você hoje ao mais marginal dos shows da noite carioca. Há anos em cartaz, ele nem sonha em constar em qualquer roteiro cultural da cidade*”¹²³. O uso do termo marginal, reforça o caráter popularesco por meio de um vocabulário polissêmico que pode significar viver à margem da sociedade assim como um indivíduo delinquente. Essa polissemia, permite confundir o espectador diante do show do travesti ser algo à margem dos entretenimentos sociais ou ligar o termo marginal a figura da travesti como um sujeito delinquente.

A cena dos dois homens se beijando, em Primeiro Plano, durante o show da boate abre o programa, logo após a fala de introdução, apresentando o transformista com um dos seios de fora dizendo: “*Chega de sacanagem! O negócio agora é a realidade, gente! Preparem-se para a grande viagem, é a hora do show!*”¹²⁴. O beijo gay que tanto incomoda a sociedade contemporânea quando vinculado na programação da TV aberta é escancarado diante dos telespectadores. Com toda a certeza afetou a popularidade do programa, gerando burburinhos.

Importante salientar que a palavra “sacanagem” remete a uma etimologia marginal. Algumas teorias indicam que a palavra pode ser derivada do vocabulário árabe *açaccá* que quer dizer “aguadeiro” ou da palavra japonesa *sakana*, que quer dizer “peixe”. No início do século XX, muitas mulheres de origem judaica da Europa Oriental vieram residir em bairros pobres de São Paulo e Rio de Janeiro e acabaram caindo na prostituição. Essas jovens se comunicavam no idioma Idiche e quando viam as forças policiais gritavam *Sacana* – que em seu idioma indicava perigo. Assim, os policiais passaram a adotar o termo *sacanagem* para se referirem a essas jovens. Dessa forma, o termo enunciado por Laura de Vison pode relacionar o show da transformista com prostituição. Ainda na fala de Laura de Vison, há o uso do termo “realidade”, o que leva o espectador a crer que o que ele assistirá são cenas da realidade sem nenhum tipo de interferência ou tratamento de imagem.

A construção da narrativa se dá por dois ambientes e personagens em dicotomia: o casarão chamado de Bohemia, em primeiro lugar, abriga no período diurno um restaurante da

¹²² Quando pensamos na associação entre o Canal Brasil e a Rede Globo compreendemos tais escolhas pelo que pode ou não ser mostrado em tela.

¹²³ DELÍRIOS DA MADRUGADA. Direção e Produção de Nelson Hoineff. Brasil: Rede Manchete, 1989, 11m07.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cRzvoll7nQU>

¹²⁴ Idem

classe trabalhadora, mas a noite vira o palco de shows de grupos considerados muito marginais da noite carioca. O outro contraste se dá nas personagens, na verdade em uma personagem de duas faces. Uma é a transformista Laura de Vison, uma cantora e artista que se apresenta no Bohemia em um show que não consta no catálogo de entretenimento turístico da noite carioca mas concentra multidões heterógenas de público. Um entretenimento cômico e diferenciado que trabalha a composição de encenações, performance vocal com as músicas que compõe a trilha sonora do bar/casa de shows. E é um dos palcos de lançamento de novos travestis e shows de Drag Queens no Rio de Janeiro. Laura, além de artista, é uma promotora de eventos e caça talentos da vida noturna carioca, dando oportunidades paralelas ao artista travesti, transexual e/ou transformista. É uma artista consagrada que chegou a ganhar o prêmio de melhor atriz pelo curta “Mamãe Parabólica” do Festival de Cinema de Brasília.

O espetáculo do Bohemia é considerado marginal de acordo com Roberto Maya. O termo marginal é utilizado em outras ocasiões por Roberto Maya numa forma de preparar o telespectador a incorporar a representação da edição do programa em seu repertório acerca da realidade.

A cultura dominante costuma incorporar certos valores marginais, mas há ocasiões em que estes valores se tornam marginais demais para serem incorporados. Documento Especial acompanhou um lado escuro da noite carioca no ano de 1989 - shows polêmicos de transformistas, travestis e Drag Queens em boates. Lugares onde homens podiam se relacionar livremente e longe dos olhos de uma sociedade repressiva numa época em que o ato homossexual era considerado prática criminosa e ainda não existia a proibição a discriminação contra gays e lésbicas¹²⁵.

Perseu Abramo (2003) diz que o conteúdo apresentado pela imprensa faz parte de uma realidade artificial, apresentada no lugar da fidedigna, como uma espécie de ‘omissão’ daquilo que decorre. Apesar disso, *Documento Especial* faz um caminho inverso descontruindo a representação de real do público telespectador carioca para apresentar um acontecimento em paralelo à realidade - bares, bebidas, mulheres e prostituição. Para reforçar esse contraponto de realidades, a edição do capítulo apresentou aos telespectadores o alter-ego da transformista, o professor Norberto Chucri David.

Como uma Cinderela da marginália carioca, todo o encanto se desfaz na segunda-feira: é quando o travesti Laura de Vison se transforma no professor Norberto Chucri David. Entra em cena um conceituado professor de história do Brasil para adolescentes de 13 a 16 anos¹²⁶.

O professor Norberto é uma face completamente oposta da personagem. Homem sério trajado de terno, roupa social, livros a tiracolo e óculos. Essa dicotomia é feita por meio de uma

¹²⁵ DELÍRIOS DA MADRUGADA. Idem

¹²⁶ DELÍRIOS DA MADRUGADA. Idem

montagem paralela entre o professor e a artista, o que mostra de certa forma que o professor é o verdadeiro personagem criado. São apresentadas cenas do professor em aulas, conversando com os alunos e, em montagem paralela Laura de Vison - caracterizada - falando com o público de seu show. Dualidade de representações sobre a mesma realidade.

Todas as atitudes consideradas extrapolantes na época da exibição não sofreram a repressão que acabaram sofrendo em tempos modernos onde a campanha da moralidade ganha cada vez mais força no cenário político brasileiro. Devo esclarecer que Laura de Vison não foi apenas um ator transformista, mas um dos maiores atores performáticos do Brasil. A comparação com Divine (célebre personagem do ator norte americano Harris Glenn Milstead) é inevitável, apesar de que em muitos aspectos Laura de Vison incontestavelmente a supera. A começar pelos recursos ínfimos e precariedade para a atuação do ator. Laura, tinha um estilo próprio, mas apesar da sua relevância para as artes, e sobretudo para a comunidade LGBT, praticamente caiu no esquecimento. Bem diferente da Divine estadunidense reconhecida e pertencente ao *Star System*, que foi imortalizada.

Todas as edições analisadas abordam temas ligados ao conceito de perversões, isto é, elementos considerados como desvios dentro da sociedade tradicional. Esse desvio pode ser em relação ao ato sexual dito normal, definido como o coito que visa a obtenção do orgasmo pela penetração genital entre pessoas de sexos opostos. Diz-se que existe perversão se esse prazer for alcançado por relações entre diferentes formas de indivíduos tal como a homossexualidade, pedofilia, bestialidade ou por zonas corporais não tradicionais como o coito anal, ou até quando o orgasmo está subordinado de forma imperiosa a certas condições extrínsecas como o fetichismo, travestismo, voyeurismo, sadomasoquismo entre outros. O verbete escrito por Jean Clavreul para a Enciclopedia Universalis define perversão como um desvio do instinto sexual:

Nota-se que a perversão concerne o objeto sexual: o parceiro sexual eleito pode ser um indivíduo não exatamente heterossexual, mas homossexual (cf. homossexualidade), muito jovem (pedofilia, pederastia), muito velho (gerontofilia), ou mesmo o cadáver (necrofilia). O objeto sexual pode igualmente ser um animal (zoofilia, bestialidade), uma roupa, um sapato, ou uma vestimenta íntima (fetichismo), o perverso pode vestir as roupas do sexo oposto (travestismo).

De forma geral, essas atribuições ao termo perversão são o principal tema dessas edições do *Documento Especial* e abordam essas temáticas de forma sensacionalista, exibicionista mas, ao mesmo tempo, crítica. Normalmente, as mídias abordavam tais questões, como por exemplo a homossexualidade, como algo escandaloso, cômico, provocador, perturbador e, até mesmo, agressivo. Esse desvio sexual, isso nota-se nos comentários expostos nas entrevistas em edições aqui analisadas, é considerado inaceitável, sujo, beirando o doentio. “Essa conduta dissidente

desafia e subverte a realidade social, pondo em questão os seus procedimentos admitidos como certos, porque estabelece contrastes com as identidades legitimadas” (PEDROSO, 2001).

Para Marcondes Filho (1988, p. 97), o erotismo na televisão pode ser caracterizado de duas formas: uma é a exibição de pessoas que fazem movimentos relacionados diretamente ao erotismo, através de dança, quando desfilam seminuas ou em poses provocantes; a outra é quando há a sexualização direta dos objetos e de algumas partes do corpo, simbolizando a sexualidade em seus atos. Isso envolve lábios, mãos, pernas, entre outras partes do corpo humano. A sexualidade e a morte, no entender de Bataille, seriam “momentos intensos de uma festa”, uma festa que a natureza celebra “com a multidão inesgotável dos seres”. Faces da mesma moeda, sexualidade e morte teriam o sentido do “desperdício ilimitado que a natureza executa contra o desejo de durar que é o próprio de cada ser” (BATAILLE, 1987).

A pronunciação dessas edições vai abranger as três formas de retórica que o documento audiovisual explora: a Retórica Deliberativa, a Histórica Juricial e a Biográfica. Deliberativo pois, apresenta propostas sociais de intervenção com o intuito de encorajar a audiência a respeitar e, acima de tudo, naturalizar as relações homoafetivas e os comportamentos considerados desvios sexuais e morais. Histórico Judicial pois apresenta os fatos relacionados ao modo de vida homossexual ao longo da história humana, as perseguições, os posicionamentos em variados campos do conhecimento científico e religioso visando a orientação do espectador para a causa dos homossexuais, travestis, transexuais e Drag Queen. Além de balizar as opiniões acerca da vida noturna das travestis, justificando muitos dos seus atos ligados a criminalidade e marginalização social. E Biográfico, acima de tudo, pela articulação das qualidades da artista Laura de Vison para moralizar suas atitudes como merecedoras do respeito e admiração dos telespectadores. Laura de Vison funcionaria como uma sinédoque, uma figura de linguagem retórica, que no audiovisual corresponde em representar uma parte referencial para entendermos o todo de um grupo. A biografia da artista justifica a admiração da audiência diante do mundo *queer*.

A Rede Representacional dessas edições encara os valores éticos e religiosos de uma sociedade conservadora, mas ao mesmo tempo fetichista e reprimida. Tais pontos dialogam com os anteriormente citados conceitos freudianos de *denegação* e *pulsão de morte*. Isto é, existe um sentimento de satisfação simbólica e de catarse por parte dos telespectadores durante a visualização desse tipo de material narrativo, pois alivia as pulsões subjetivas de tabus e repressões sexuais agindo de forma terapêutica. A *pulsão de morte* é tema do próximo capítulo.

3.2.3 Vida de Gordo

Em 1990 na TV Manchete foi produzida uma bem humorada reportagem sobre a difícil vida das pessoas acima do peso e obesos. Programa de maior audiência de todo o Documento Especial, ficou marcado pelo uso de encenações, humor e crítica social.

A introdução da edição apresenta um compacto de cenas que serão abordadas ao longo da matéria ao som da trilha sonora *Vamo Comê* de Caetano Veloso e Luiz Melodia: *Vamos comer/ Vamos comer/feijão/ Vamos comer/ Vamos comer/ farinha/ Se tiver/ Se não tiver/ então Ô ô ô ô ô*. Roberto Maya apresenta que a obesidade é um problema de saúde, o que justifica afirmar que *“ninguém é exatamente gordo por que quer e há muito meios de se relacionar com a própria gordura. Há quem a odeia, mas não são poucos que a utilizam até mesmo como uma forma de vencer na vida”*¹²⁷. Interessante perceber que o termo *gordo* é repetido todas as horas durante a edição e em nenhum momento é utilizado outras nomenclaturas como o obeso.

No Brasil, a obesidade não faz restrições de classes, idades, gênero ou região cultural e política. A obesidade já é uma realidade para cerca de 18,9% dos brasileiros, mas é certo que essa distribuição é mais crônica em algumas localidades geográficas. A Pesquisa de Orçamento Familiar (POF), no ano de 2008-2009, realizada pelo IBGE em parceria com o Ministério da Saúde, veio constatar tal fato, apontando que 40% da população brasileira está acima do peso. Esse número, segundo dados da Pesquisa de Vigilância de Fatores de Risco e Proteção de Doenças Crônicas por Inquérito Telefônico (VIGITEL) divulgados em 18 de junho de 2018, aumentou para cerca de 54%.

Um dado preocupante é que 36,6% das crianças brasileiras entre 5 e 9 anos, segundo dados do IBGE, encontram-se acima do peso. Em 1974, apenas 1,4% das crianças eram obesas e esse índice aumentou para 16,6% em 2009. Tal aumento representa uma alteração na condição de vida das crianças, menos exercícios físicos, piora na alimentação, problemas psicológicos que afetam a ansiedade e a vontade de comer. Há mais crianças obesas nas localidades urbanas e na região sudeste do Brasil. Entre os jovens, a obesidade aumentou em mais de 100% entre 2007 e 2017. Verificou-se a predominância de obesidade nos adolescentes com maior poder aquisitivo, residentes de zonas urbanas e um aumento maior entre homens do que em mulheres.

Na população adulta, os dados são ainda mais alarmantes. Segundo a POF, aproximadamente 50% dos brasileiros estão acima do peso. Destes, cerca de 15% são obesos.

¹²⁷ VIDA DE GORDO. Direção de Nelson Hoineff. Produção de Celso Lobo. Brasil: Rede Manchete, 1990, 32m49. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y1HQ-tUj3Pc>

Mais uma vez, averiguou-se que maior parte dessas pessoas são de uma classe econômica mais elevada, localizadas nos centros urbanos, principalmente nas regiões sudeste e sul do Brasil. O crescimento foi menor nas faixas de 45 a 54 anos (45%), 55 a 64 anos (26%) e acima de 65 anos (26%).

Portanto, os dados nos revelam três padrões básicos das pessoas que estão acima do peso¹²⁸:

- 1) quanto maior o poder de renda das pessoas, mais elas tendem a ficar acima do peso;
- 2) Estão localizadas, em sua grande maioria, nas cidades, nos centros urbanos;
- 3) A distribuição espacial dessas pessoas está nas regiões Sudeste e Sul, justamente as regiões geográficas com maior poder de renda da população e com elevadas taxas de urbanização.

Tais dados corroboram uma das frases iniciais da edição, mas o discurso do programa é mais otimista do que a realidade – agindo com dissimulação:

*Ser gordo já é um problema na vida de qualquer um. O gordo tem dificuldades para se locomover e até mesmo ser aceito em um mundo desenhado para os magros. Mas o gordo tem lá suas compensações, ele se encaixa mais facilmente nos estereótipos criados, por exemplo, para a figura do simpático ou do bonachão. O doce e ao mesmo tempo duro mundo dos gordos é o nosso assunto de hoje*¹²⁹.

A narrativa inicia com uma sequência de Planos Médios apresentando diversos “gordos” realizando atividades físicas que os desgastam e a situação cômica que aparenta ser a vida de um homem com obesidade. Esses indivíduos sofrem no seu dia a dia com dificuldades de locomoção e presença de violência simbólica e gordofobia.

Muitos desses indivíduos têm que se reinventar para alcançar o sucesso ou permanecer nessa esfera. Como o caso da vedete e humorista Wilza Carla que sempre foi considerada um símbolo sexual entre os homens, mas que teve que criar um novo personagem assim que teve um aumento de peso e perdeu seus contatos profissionais. Wilza, conhecida por sua franqueza e “cara de pau”, mesmo sendo rejeitado por estar acima do peso, pediu ao apresentador Chacrinha uma vaga como *chacrete* - “a primeira *chacrete* gorda e foi um sucesso”.

Outro artista que se utiliza de estar acima do peso para se destacar no mundo do entretenimento é o conhecido como Bola, apelido do personagem que incorpora o Rei Momo do Carnaval. Bola, um artista claramente bem acima do peso ideal para os padrões da medicina, um homem que vive as alegrias do Carnaval e as dificuldades que sua condição física o aflige: “A poltrona do avião não é feita pro gordo, ao você chegar no aeroporto você tem que começar

¹²⁸ Dados obtidos em pesquisa disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/saude/noticia/2018-06/obesidade-atinge-quase-um-em-cada-cinco-brasileiros-mostra-pesquisa>

¹²⁹ VIDA DE GORDO. Idem

todo o aparato. Pede um aumento de cinto, (...) não pode sentar perto da Saída de Emergência”¹³⁰. Mesmo Bola não sabendo o porquê de não poder sentar nas Saídas de Emergência, sabemos que é devido a sua baixa mobilidade física que poderia atrapalhar a passagem e saída dos passageiros. “*Quer dizer que em caso de acidente, O gordo seria o último a sair*”¹³¹.

O programa corta para um ensaio de uma banda de rock conhecida como Dr. Silvana e CIA tocando a sua composição própria *Serão Extra* na voz do vocalista, acima do peso, Cícero Pestana. De forma cômica ao mesmo tempo que expõe o problema relacionado ao mercado de consumo dos obesos, Cícero Pestana critica a falta de lojas para roupas de maior tamanho. Para tanto, usa do escracho evidenciando sua barriga volumosa sem camisa para a audiência, buscando exercer um fascínio cômico através de sua condição física. E continuou contando outros causos: reclamando que quando menor ia comprar roupas com a sua mãe, a mesma sempre repetia que tinha que gostar do que dava por ele ser gordo.

Cícero Pestana aproveita o espaço de tela para narrar diversas experiências constrangedoras que viveu ao longo de sua vida por ser obeso. Uma delas em relação a dificuldade que os indivíduos acima do peso têm com as catracas dos ônibus: “*Eu não vou passar esse ridículo de ficar preso nessa roleta, então eu virei e disse que ia pagar e vou tentar passar e se não passar vai roleta, vai trocador e vai tudo. E foi!*”¹³². Um caso atrás do outro, tal como um espetáculo de *Stand Up Comedy*, Pestana narra suas experiências como alguém acima do peso, com o restante dos integrantes e a equipe de produção caindo na gargalhada com suas histórias.

Monopolizando o discurso narrativo, adverte sobre os incômodos que os gordos passam por não caberem nos bancos públicos, nas poltronas de ônibus e de cinema. “*num ônibus, também, eu tava sentado e a moça pediu dá licença e eu virei a perna, mas ela pediu se eu poderia me levantar porque o senhor é gordo e não da pra passar!*”¹³³ – e falou com ênfase a palavra gordo enquanto a câmera enquadrava em primeiro plano em destaque o corpulento vocalista. Possivelmente, as histórias passavam por uma hipérbole em suas narrativas, apesar que nenhuma delas encontra-se deslocada da realidade das experiências vivenciadas por homens e mulheres obesos e/ou acima do peso.

¹³⁰ VIDA DE GORDO. Idem

¹³¹ Idem

¹³² Idem

¹³³ VIDA DE GORDO. Idem

Na perspectiva do cômico em relação a situação do gordo, o falecido humorista do “Casseta e Planeta” Bussunda narra suas experiências vestindo uma camiseta que reforça o discurso em relação a empatia com os gordos – “Salve as Baleias”. Em sua narrativa afirma: *“Ser gordo tem várias vantagens, (...) tem a vantagem da violência, de enfrentar o caos urbano do Rio de Janeiro. Eu posso ser assaltado como todo mundo, mas eu levo uma grande vantagem né? O da passagem [dinheiro] tá garantido”*¹³⁴ – retirando de seu umbigo trocados suficientes para pagar o ônibus em uma clara piada construída para valorizar a figura dos gordos em sociedade.

Em contrapartida vemos o lado de pessoas consideradas dentro do peso ideal falando sobre as pessoas obesas ou acima do peso, demonstrações explícitas de *gordofobia* – termo atual que nos anos 1990 pouco era importante. Uma jovem diz que o *“gordo não se cuida”*, outra que *“gosta de pessoa saudável”* – relacionando o tipo físico com doença, uma terceira afirma que acha *“Ridículo”*. Um jovem enquanto se exercitava afirma que *“o gordo não é feio, mas a barriga dele incomoda”*. Porque incomoda? O que esse indivíduo faz de mal aos outros por estar acima do peso? O único mal que ele comete é a si mesmo, devido as possíveis consequências que a obesidade pode trazer para a saúde.

Segundo estudos realizados pela BBC¹³⁵, o crescimento da obesidade no mundo teria sido um dos fatores que colaboraram para o aumento de casos de diabetes e hipertensão, doenças crônicas não transmissíveis que pioram a condição de vida do brasileiro e podem até levar à morte. O diagnóstico médico de diabetes passou de 5,5% em 2006 para 8,9% em 2016 e o de hipertensão de 22,5% em 2006 para 25,7% em 2016, conforme a VIGITEL. O diretor do Centro de Obesidade da PUCRS, Cláudio Mottin destaca:

A obesidade é a mãe das doenças metabólicas. Além da diabetes, que apresenta mais de 20 fatores de comorbidade (doenças ou condições associadas), obesos infartam mais e até câncer é mais prevalente em pessoas acima do peso.

O Ministério da Saúde pretende reduzir as taxas de mortalidade prematuras em 2% ao ano até 2022. Doenças cardiovasculares, respiratórias crônicas, diabetes e câncer respondem por 74% dos óbitos anuais no Brasil.

Enquanto uma trilha sonora de funk rock acompanha um transeunte obeso enfrentando as dificuldades da vida urbana, com dificuldades em passar entre carros estacionados para atravessar a rua. *“Mas, a obesidade não é só uma questão de retórica, ela traz problemas bem práticos que no dia a dia chegam a ser insolúveis. As dificuldades do cotidiano do gordo é que*

¹³⁴ Idem

¹³⁵ Estudos disponíveis em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-39625621>

iremos acompanhar em seguida”¹³⁶. A cena que fecha o primeiro bloco e o texto do apresentador Roberto Maya dialogam com excelência.

*Um dos maiores problemas do gordo é se encaixar em um mundo que parece não ter sido desenhado para ele. A rigor não há nada que um gordo não possa fazer tão bem quanto qualquer outra pessoa, mas basta que o gordo saia às ruas para que o mundo assuma aos seus olhos dimensões liliputianas*¹³⁷.

O indivíduo só se enquadra na obesidade quando seu peso ultrapassa em 10 quilos em relação a centimetragem. Acompanhamos então um homem obeso e suas dificuldades no dia a dia, não conseguindo passar por diversos locais, o constrangimento ao entrar em um elevador lotado a ponto de uma senhora se indignar que o homem obeso saiu do elevador e alterar a dinâmica do local e ainda afirmou a frase preconceituosa: “*Se fosse magrinho até tolerava, a gordura deve bloquear o cérebro, não deixa ele pensar*”. Tudo filmado em câmera escondida.

O evento do passeio de ônibus sendo um homem obeso como foi comentado pelo vocalista Cícero Pestana ocorre com o ator contratado para encenar para a produção do programa. A experiência sociológica tem a intenção de avaliar a reação da sociedade com o dia a dia do gordo. “*Além do problema de passar pela roleta, no trajeto as piadas são inevitáveis (Fala Ed Motta! Fala Bola!)*”. No transporte alternativo dos taxistas também ocorre preconceito, o taxista afirma que quando leva um gordo sempre dá uma conferida se pode arriar o pneu, senão não aceita a viagem. Comprar roupas é um problema porque é constrangedor ao mesmo tempo que engraçado para alguns vendedores e as vezes encontrar algo que sirva é raro, fora acidentes que acontecem nos provadores.

A atriz Cláudia Gimenez, que brinca com humor com seu tamanho físico, faz uma participação na edição. Ela apresenta sua loja que vende roupas para pessoas obesas e conta uma história engraçada, mas ao mesmo tempo constrangedora: quando inaugurou um teleférico ela resolveu andar e estava, na época, 20 quilos mais pesada. E quando ela saiu, um rapaz que estava atrás comentou que poderiam avisar que o teleférico estava testado porque aguentou levar a atriz e não quebrou.

O terceiro bloco é marcado pelas piadas gordofóbicas. Piadas de todos os tipos, desde mais carinhosas até as mais ofensivas. O narrador, estereotipando, afirma que o gordo sempre é simpático, simpatia essa que mascara muitas vezes estados de saúde emocional extremamente abalados pela violência psicológica e emocional que sofrem. Muitos entrevistados em bares ao redor da cidade contam piadas gordofóbicas. E uma referência em piadas, o humorista Ary

¹³⁶ VIDA DE GORDO. Idem

¹³⁷ Uma referência Terra de Liliput, local imaginário habitado por pessoas de minúscula estatura extraído da obra Viagens de Gulliver de autoria de Jonathan Swift de 1726. IN.: VIDA DE GORDO. Idem

Toledo faz o seu comentário técnico sobre o assunto, para logo em seguida mostrar que não passava de mais uma piada: *“Tá cientificamente provado que a gordura não faz bem a ninguém a não ser para a feijoada transformada em torresmo. O Jô Soares me disse uma vez que se a gordura fosse engraçada que a gente ia na porta do açougue e ia morrer de rir”*¹³⁸. Outro humorista, Benvindo Siqueira conta outra anedota sobre gordos:

*Lembro do anão do circo, o Meio Quilo, que foi acusado de ter estuprado a filha da mulher barbada que era mais gorda que a própria mãe: uns 2 metros de altura e uns 120 quilos, imagina o anão a estupra-la! Mas ele foi a julgamento e o advogado avaliou a defesa e chegou a conclusão que um anão de 90 cm não poderia estuprar aquela mulher gorda sem o consentimento dela. Aí a gorda disse que não porque ele usou um balde. O advogado disse que era pior ainda porque era só dar um chute no balde junto com o anão. E o anão foi absolvido. Na saída, o anão foi andando e o advogado falou: Meio Quilo aqui entre nós, eu tenho certeza que você a estuprou me fala como? Eu enfiei o balde na cabeça dela para me pendurar na alça e balançar*¹³⁹.

Duas piadas sem graça sobre um tema, mas que faz parte do cotidiano das anedotas brasileiras. Sem graça é também constatar que somente uma mulher gorda apareceu: Cláudia Gimenez. Humorista, famosa e atriz foi a única a se expor como gorda numa sociedade preconceituosa onde o peso de ser mulher e gorda dificulta mais ainda a situação dentro da sociedade.

A gordofobia não atinge apenas as mulheres, pelo contrário pois tanto homens quanto mulheres vivenciam experiências constrangedoras em relação ao seu peso. Porém, o preconceito e a busca pelo corpo perfeito é ainda mais massacrante contra elas. Um estudo de 2015, da Universidade Vanderbilt, concluiu que mulheres obesas têm mais possibilidade de trabalhar em empregos com ênfase em atividade braçal em detrimento daqueles voltados à interação com o público — tendência não observada com homens obesos.

Esse tipo de discriminação não se faz presente apenas nas piadas e nos espaços de trabalho, mas no próprio espaço público que não se adapta as condições físicas do obeso, nas marcas de roupas que não são produzidas para obesos, em expressões aparentemente inofensivas do senso comum como *fofinha*.

Muitas vezes, a gordofobia, se disfarça como uma falsa preocupação com o estado de saúde do indivíduo obeso. A médica obstetra Mariana Simões provoca afirmando que “Ser gorda não é sinônimo de ser doente, e ser magra não é sinônimo de saúde. Não selecionamos mulheres magras para alto risco só de olhar pra elas. Por que deveríamos fazer isso com mulheres grandes?”. Pesquisa publicada no periódico *Archives of Internal Medicine* em 2017 indica que uma em cada quatro pessoas magras sofre dos riscos associados à obesidade. Outro

¹³⁸ VIDA DE GORDO. Idem

¹³⁹ Idem

estudo do mesmo ano, da Universidade de Los Angeles, afirma que o uso do índice de massa corporal como determinante de saúde levou à classificação incorreta de 54 milhões de americanos saudáveis como “doentes”.

Uma das formas de constatar a preocupação excessiva com a aparência dos gordos é o tema do último bloco da edição. *Documento Especial* apresenta uma variedade de alternativas para emagrecimento entre ervas, remédios ditos milagrosos, simpatias, livros de dietas como, por exemplo, um dos mais vendidos na época *Só é gordo quem quer* do médico João Uchoa. O programa apresenta o que seriam as clínicas especializadas para emagrecimento, os hoje conhecidos SPAs, mas que na época eram novidade. A cantora Fafá de Belém critica os SPAs que para ela simboliza um espaço de violência aos gordos, que retira seus prazeres. Outro grupo citado e bem conhecido atualmente são os Vigilantes do Peso, grupo especializado em emagrecimento que existem em diversos países. Um grupo diferenciado são os CCAs, os Comedores Compulsivos Anônimos. Os comedores compulsivos e os alcóolatrás são comparados por uma das frequentadoras “*porque o importante não é a natureza do que é aquilo que você utiliza em sua compulsão, mas sim a compulsão em si*”.

De maneira geral, todas essas edições buscaram representar partes inerentes do Brasil por meio dos documentários jornalísticos. A representação por meio das imagens televisivas procuram exercer um impacto na realidade histórica mediante a possibilidade de convencimento, de persuasão sobre o ponto de vista de seus produtores. Do documentário, não tiramos apenas prazer, mas uma direção também. Segundo Fernão Ramos, a imagem documentária é definida pela audiência como *Verdade* pois engajam-se no mundo através da representação, fazendo isso de três diferentes formas: oferecendo uma representação reconhecível do mundo, por meio dos registros de imagens e sons de acontecimentos da realidade com notável fidelidade, como no caso da representação de pessoas, lugares, objetos que poderíamos ver fora do campo cinematográfico da mesma forma; representam os interesses dos outros, tal qual uma representatividade, assumem o papel de representantes de um público, sendo esse sujeito, ou instituição, ou agência, falando em seu interesse através da imagem e do som; os documentários podem representar, ainda, uma defesa diante de um determinado ponto de vista ou de uma determinada interpretação de certas evidências. “Os documentários intervêm mais ativamente, afirmam qual é a natureza de um assunto, para conquistar consentimento ou influenciar opiniões” (RAMOS, 2008, p.28-30).

As edições do Documento Especial estão ligadas às formas de interpretação dos Fatos Sociais, e não necessariamente com a verdade sobre os mesmos. Podemos concordar ou não com essas representações sugeridas pelos documentários, porém devemos ter claro que o

documentário não pode representar “a verdade”, muito menos devemos criticá-lo por tentar manipular certas afirmações sobre a realidade histórica. De forma breve, são uma forma de narrativa que estabelece enunciados sobre o mundo histórico. O estatuto de documentário estará ligado à sua forma narrativa e na sua indexação, e não no conteúdo de verdade de suas afirmações. As demais interpretações sobre o mundo histórico do Brasil durante o processo de Redemocratização serão analisadas no próximo capítulo.

4 REDE REPRESENTACIONAL DO *DOCUMENTO ESPECIAL* II

No capítulo anterior abordei temáticas relevantes presentes em edições do programa Documento Especial. Porém, as temáticas não se esgotam somente nessas análises. Para tanto, esse novo capítulo tem a pretensão de ampliar as discussões acerca da Rede Representacional dos programas que abordam a sociedade brasileira durante o período de Redemocratização.

4.1 EIXO TEMÁTICO: A ESTÉTICA DA VIOLÊNCIA

A morte, por mais evidente e natural que seja, nos surpreende por causar-nos uma sensação de impotência e fragilidade. Mesmo a morte de um desconhecido gera um sentimento de desconforto, de incerteza. A morte é a interrogação por excelência, ela nos pergunta diretamente pelo sentido da nossa vida. Na atualidade, a morte se representa com naturalidade nos meios de comunicação, fazendo parte do espetáculo midiático. A tênue diferença entre o noticiário sobre ela e sobre outros temas estaria no tom mais fúnebre de suas narrativas. O fundo que evidencia a notícia é composto por um silêncio incômodo cujas buscas de explicações tentam abafá-lo.

A espetacularização da violência faz parte do cotidiano de nossa sociedade, marcando seu caráter racional como os limites dessa racionalidade burocrática. De acordo com Lefebvre (1991), o cotidiano deve ser visto como a base onde se estruturam as sociedades, direcionando modos de produção e consumo. Essa particularidade da rotina consumista da atual sociedade capitalista desperta o desejo incessante de obter cada vez mais coisas, objetos, símbolos, entretanto, também, geram insatisfações e conflitos que podem ser responsáveis pela fundamentação da violência.

O cotidiano se destaca pela presença de repetições e mecanizações, exemplificados no dia a dia pelo trabalho e pelo lazer. Porém, essa análise se baseia no trivial, o que se faz necessário examinar com amplitude esse termo. As repetições se compõe de gestos no trabalho e fora do trabalho, movimentos mecânicos (das mãos e do corpo, assim como de peças e de dispositivos, rotação, vaivéns), horas, dias, semanas, meses e anos; repetições lineares e repetições cíclicas. (LEFEBVRE 1991, p.24). Esse cotidiano é o aparente insignificante, ele ocupa e preocupa e, no entanto não tem necessidade de ser dito, é uma ética subjacente ao emprego do tempo, uma estética de decoração desse tempo empregado. É o que une a modernidade. (LEFEBVRE 1991, p.31). A sociedade da modernidade é fruto da violência, isto

porque o cotidiano é alicerçado pelo terror. Nessa análise, a violência está presente a serviço do Estado, está presente em cada indivíduo e também na coletividade.

A violência acompanha a história do homem desde tempos antigos. A narrativa de Caim e Abel na Gêneses já abordava essa questão. Ademais, essa violência se manifesta de formas e por circunstâncias diferentes conforme o tempo histórico, em uma estrutura de regimes de violência. Portanto, conceituar violência é muito complexo por essa polissemia de significados dependentes da cultura, momento e condições nas quais elas ocorrem. (LEVISKY 2010, p. 6).

Já, a violência estrutural é marcada pelo terror e está presente em qualquer sociedade. Martuccelli (1999), afirma que a violência na vida contemporânea, seja física ou psicológica, advém principalmente das relações de classes, são as relações de poder que fomentam a violência e cada vez mais surgem formas diferenciadas de ações ou omissões violentas. O catalisador dessa onda de violência é o capitalismo.

A sociedade que convive com a violência estrutural vive uma estrutura dialética pois, ao mesmo tempo é uma “sociedade terrorista” quanto uma “sociedade aterrorizada”. Numa sociedade terrorista a violência permanece em estado latente, exercendo pressões sobre os membros dessa sociedade. Numa lógica hobberiana, cada indivíduo se torna terrorista do outro e seu próprio terrorista, exercendo o Poder (LEFEBVRE 1991, p.158). Assim sendo, vivem um cotidiano de interesses individuais que devem ser supridos, entre eles seu desejo pela morte, pela violência. Com o avanço das relações capitalistas, a violência se torna mercadoria de consumo. A mídia capitalista, se utiliza das insatisfações e das satisfações com o intuito de transformar atos violentos do cotidiano em algo espetacular, digno de noticiabilidade. A violência é uma mercadoria rentável para os meios de comunicação,

Para Debord (2003), o espetáculo torna o valor do uso da mercadoria numa espécie de satisfação, ou uma realização pelo fato de obter para si uma sensação apenas aparente de prazer. Os atos violentos presentes nas edições do programa *Documento Especial: Televisão Verdade*, são capazes de transformar o cidadão rotineiro em consumidor de informações e de catarse diária por ainda permanecer vivo diante da tanta violência. A sobrevivência adquire uma espécie de valor simbólico.

A relação entre lazer cotidiano e violência são relacionados pela televisão. A televisão é um objeto comum na maioria das residências, fazendo com que o lazer do entretenimento assuma uma face de lazer integrado, isto é, fazendo com que a sociedade cotidianamente consuma a violência pela programação televisiva. Os telespectadores ficam diante dos fatos expostos, esperando o desfecho. Quantas pessoas ficam diante da televisão, vendo a transmissão ao vivo de um sequestro ou de uma perseguição policial? Os apresentadores auxiliados por

diversos especialistas vão criando cenários e possibilidades de um desfecho, tornando aquele evento num espetáculo.

Essa espetacularização evidencia o estatuto de acontecimento a certas notícias violentas: a chacina da Candelária na cidade do Rio de Janeiro, em 1993; o massacre do Carandiru em São Paulo no ano de 1992; o assassinato do músico Evaldo Rosa dos Santos e do catador de materiais reciclados Luciano Macedo com 83 tiros no dia 7 de abril de 2019 em Guadalupe na Zona Norte do Rio de Janeiro. Atos violentos que ficaram marcados para sempre na memória. Foucault (1987) relata que, o espetáculo através da exposição dos corpos humilhados ou mutilados em praça pública, expressa acima de tudo uma espécie de controle social. Esses atos também transformavam uma execução em algo espetacular. A necrolatria se revela como neurose coletiva.

A violência, atualmente, é inerente à mídia, de acordo com dados da própria Associação de Veículos de Comunicação do Estado de São Paulo. Segundo as pesquisas, mais de 40% de tudo o que é produzido nos meios de comunicação tem algum fundo de violência. Segundo registros das locadoras de vídeos no Brasil, mais de 70% dos filmes locados são com temáticas de algum tipo de violência. A liberação das tendências sádicas funciona como catarse dos problemas do cotidiano, retrata um estágio "primitivo" do ser humano e da própria sociedade. Essas tendências sádicas despertam também o sentimento de impunidade na sociedade.

Quando analisamos o Mapa da Violência, publicado a partir de 2008, percebemos que a mesma tem muitas causas: famílias desestruturadas, tráfico de drogas; sistema penitenciário completamente inadequado, desigualdades sociais extremas, exclusão social; discriminação social e racial, níveis de intolerância, homofobia, entre tantos outros. São as representações sobre esses temas que abordarei a seguir.

4.1.1 Guerra Social/ Noites Cariocas/ Geração do Caos

Essas três edições são marcadas pelos atos de violência, cenas de crimes, disputa social, vandalismo, o cardápio completo para uma narrativa sensacionalista. *Guerra Social* foi lançado em 1989, com produção da Rede Manchete. Essa edição tinha como tema a luta de classes dentro do espaço urbano, uma ordem dicotomizada entre elite/popular e seus confrontos ideológicos e sociais. Na apresentação da edição pelo produtor Nelson Hoineff para o Canal Brasil, os conflitos que seriam abordados durante a exibição do programa já eram evidenciados. Conflitos esses de grande relevância para os estudos do tempo presente, as ressonâncias e permanências de certos pontos avaliados: “A guerra social que atinge o Rio de Janeiro hoje já

atingia em 1989, e foi pela primeira vez mostrada na televisão, em toda a sua amplitude, nessa incrível reportagem exibida na TV Manchete”¹⁴⁰.

O programa é a uma manifestação da sociedade originada pelos anos de ditadura no país. José Sarney era o presidente eleito de forma indireta no Brasil e as eleições estavam próximas, colocando em disputa um projeto social com o candidato Luís Inácio “Lula” da Silva e um projeto dito modernizador e liberal capitaneado pelo candidato – que ganharia o pleito – Fernando Collor de Mello. O apresentador lança um momento de dualidade, ao colocar que apesar do momento de amadurecimento político vivido no Brasil, era latente o confronto entre os integrados da sociedade e os excluídos.

A guerra civil que se apresenta no país é um reflexo da violência do crime organizado contra as forças de segurança e nesse meio o cidadão se sente enjaulado dentro de seus condomínios. O que nos faz lembrar da música da banda O Rappa – *A minha alma*: “as grades do condomínio são pra trazer proteção, mas também trazem a dúvida se é você que está nessa prisão”. Os fatores das guerras derivam do desemprego, da falta de oportunidade e do desprezo das elites passando pela impunidade.

Na apresentação dos conflitos gerados a partir dessa disparidade social, o programa exhibe, dentre outras cenas, imagens de pessoas – ainda vivas – jogadas em uma fogueira após serem linchadas. Tais imagens podem ter sido projetadas no intuito de buscar identificação com a audiência através da emoção.

Por meio de imagens de manifestações populares e atos de violência social e classista como os arrastões ocorridos na Zona Sul do Rio de Janeiro e os saques a supermercados, a edição do programa aponta a consequências dessa luta de classes. Segundo Roberto Maya: “*Não se sabe se é uma ação movida pela fome ou pelo ódio generalizado a uma situação social*”. Os saques dos criminosos nos supermercados indicam ao mesmo tempo a indignação de parcela dessa sociedade mas, também, a organização dessa associação criminosa que vem ganhando espaço desde os anos 1980 nas grandes cidades do Brasil. Novamente é colocado em pauta o problema dos arrastões nas praias brasileiras e o reflexo disso nas questões sociais pois representam a farsa de uma igualdade e justiça social. Dessa forma, atesta-se que a guerra social não se limita às representações dos arrastões e da violência na Zona Sul.

A partir dessa introdução, a reportagem ganha tons de investigação policial. A equipe de produção vai até a delegacia ver os desdobramentos desses atos, expondo os suspeitos – dentre eles alguns menores de idade. Os jovens são presos após os atos de arrastão e na

¹⁴⁰ GUERRA SOCIAL. Direção e Produção de Nelson Hoineff. Brasil: Rede Manchete, 1989, 26m02. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fvYgxnD_9JQ

delegacia são confrontados pelo delegado que aponta os crimes e furtos dos jovens que tentam dar explicações só aceitas no campo da metafísica. O problema social atinge as populações carcerárias que estão sobrevivendo em um sistema de superlotação e pautado ainda numa situação medieval de tratamento. O ex-ministro da Justiça do governo Lula no Brasil, José Eduardo Cardozo, afirmou em palestra dada para um grupo de empresários organizada pelo Grupo de Líderes Empresariais (Lide), que preferiria morrer a cumprir pena num presídio brasileiro. "Se fosse para cumprir muitos anos na prisão, em alguns dos nossos presídios, eu preferiria morrer", garantiu ao responder se apoiava a adoção da pena de morte e da prisão perpétua no Brasil. "Entre passar anos num presídio brasileiro e perder a vida, eu talvez preferisse perder a vida", acrescentou, ao ser novamente indagado sobre o assunto pelos jornalistas. Em seguida, o ministro disse ser contrário a ambas as penas, explicando que é necessário melhorar o atual sistema prisional, ao invés de adotar essas medidas.

Cardozo ressaltou ainda que as condições dos presídios brasileiros geram violações aos direitos humanos e que a pena de morte não teria eficácia como medida de combate à violência. "Do que nós precisamos? De um bom sistema, com reinserção social, e não prisão perpétua ou pena de morte (...) Temos um sistema prisional medieval, que não só desrespeita os direitos humanos como também não possibilita a reinserção", completou, explicando que falava como cidadão, e não como governante.

As revoltas e rebeliões na Fundação Casa e na Casa de Detenção são exemplos do descontentamento com as condições dos presídios no país. A onda de violência fica cada vez mais significativa, com a presença de imagens de homens sendo queimados vivo – evento que dialoga com os assassinatos cometidos por membros do crime organizado contra outra organização em presídios no norte do país, como Manaus.

O conflito se intensifica numa das sequências mais tensas de toda a programação, pois a equipe acompanha os policiais perseguindo e confrontando traficantes de drogas, em uma operação filmada na íntegra quebrando os paradigmas do jornalismo, ao mesmo tempo que remete a sua essência de testemunha ocular dos eventos. Algumas inovações na produção de notícias são observadas como a perseguição em Plano Sequência, que fortalece o drama e a tensão desse cotidiano violento das guerras sociais no Rio de Janeiro. Os policiais e os jornalistas são recebidos a tiros na porta da favela. Ocorre um momento em que, durante uma troca de tiros, um jornalista grita: "*Estão atirando na gente!*". A operação mostra os mecanismos relacionados ao tráfico, as drogas, laboratórios clandestinos, valores ganhos na venda. Informando que nos últimos anos foram presos cerca de 15 líderes de organizações.

Segundo balanço narrado por Roberto Maya, a apreensão nos morros causou prejuízo aos traficantes, o que colaboraria com a justificativa positiva em relação a ação dos policiais.

O sensacionalismo e a representação crua da realidade são aprofundados pela entrevista com dois traficantes. Essa entrevista se aproxima da encenação, perde credibilidade. Assume de certa forma a promessa da *reconstituição*, mesmo não se propondo a tal. Nessa proposta os Atores Sociais são filmados em atuações, representações de cenas de sua intimidade, visando a reconstrução da causalidade. É o que Jost (2009, p.24) chama de reino do fingimento. A encenação, que erroneamente é vista pelo senso comum como exclusiva da ficção, está presente no documentário e não deve ser vista como negativamente falsificante (FELDMAN, 2010), mas sim como produtora de uma verdade cinematográfica. No caso da edição do programa, o cineasta preparou uma cena ou disse ao ator social como ele deve se comportar. Isso não quer dizer que o que acontece não é autêntico, apesar dos indícios fortes de manipulação e falsificação de identidade. A representação daquele personagem não alcançou o objetivo de esconder a *discrepância entre aparência e realidade total*.

O crime organizado subiu os morros das cidades metrópoles brasileiras, em especial, no Rio de Janeiro, com a ascensão do tráfico de drogas no início dos anos 1980. Na contramão dessa intervenção da criminalidade, o Estado desceu o morro e abandonou a população à sua própria sorte, permitindo ao tráfico de drogas que assumisse o comando e a administração das comunidades forjando o que se denomina de poderes paralelos.

As favelas ficaram dominadas literalmente pelos traficantes, que foram se organizando em facções, enquanto os agentes públicos viam naquele amontoado de barracos de vida sub-humana apenas possíveis votos a serem comprados. O crime organizado cooptou parcela do funcionalismo público e das forças de segurança corruptas a fim de poder exercer as suas atividades ilícitas mais livremente. O traficante por meio do poder financeiro e repressivo passou a ser conhecido, respeitado e temido como o “rei do morro”. O tráfico assumiu um caráter de Governo Ditatorial paralelo ao nosso Regime Democrático de Direito, ou seja, um poder paralelo.

Abusando desse poder paralelo, o chefe do tráfico, cumpre os deveres do Estado realizando trabalhos sociais como distribuição de alimentos, mantimentos e remédios para a comunidade em troca de favores. Funciona também como um Poder Judiciário, um juiz opressor na resolução dos conflitos de sua comunidade. A sua decisão não se discute, se cumpre. Como “Juiz” ele também realiza o julgamento sumário dos seus inimigos, sejam eles outros traficantes, informantes, traidores da causa com a morte. Morte essa que pode ser por execução a tiros ou pelos meios cruéis da tortura. Os fatos mostrados pela mídia referentes aos constantes

corpos encontrados em determinados locais evidenciam e demonstram a veracidade da afirmativa, principalmente no que tange aos morros do Rio de Janeiro, favelas de São Paulo ou dos grandes centros do país.

Dessa forma, o crime organizado é responsável por compensar as deficiências do poder público que não suprem as necessidades sociais das comunidades. Esse poder paralelo é representado na edição por meio de uma creche que se baseia nessa prática de clientelismo onde o dinheiro do crime financia a manutenção da instituição escolar em troca de apoio populacional. Uma moradora diz que o *“tráfico não prejudica porque eles vivem a vida deles e a gente vive a nossa, pelo contrário ele dá segurança ao morador, ele não prejudica a gente (...) O Diabo não é tão feio como eles pintam ele”*¹⁴¹. Outra diz: *“O pessoal do tráfico ajuda a comunidade, não atrapalha em nada (...) eles dão comida (...) dão pra comprar remédio. Aqui nós somos muito bem recebido”*¹⁴².

A edição fecha com dois diálogos que se contradizem e abrem um debate para o espectador. De um lado, um policial civil reclama da vida pela falta de apoio da sociedade, do governo e reclama do salário que é baixo e com os aumentos pagos de forma parcelada. De acordo com o policial, o criminoso não tem limite orçamentário enquanto os salários dos policiais continuam baixos e sem incentivo do Estado. A noção de impunidade e injustiça em relação dos cotidianos do criminoso e dos policiais fica evidente como arte do discurso narrativo. Outro policial, de patente não informada, afirma barbaridades de apologia à violência:

*o sequestro não recebe uma reação muito forte por parte do governo (defende um policial que mata em casos de sequestro) ... sequestrador tem que morrer, o latrocina tem que morrer, o traficante tem que morrer, o estuprador tem que morrer e sabe porque? Porque são bandidos, e bandido bom é bandido morto e enterrado em pé para não ocupar muito espaço*¹⁴³.

Já o professor universitário de filosofia Leandro Konder argumenta que a política de extermínio praticada pela polícia não resolveria o problema social da violência. Curiosamente, essa fala dialoga com certas questões do tempo presente quando evidenciamos que atualmente, o Brasil, passa por um momento político onde o armamento da população e sua eventual política de justicamento é levado em consideração e cada vez mais se apresenta como uma realidade. Leandro Konder vem com um discurso contrário e ponderado:

entre as reações insensatas é pedir a intervenção do exército (...) pedir uma ordem drástica com fuzilamentos e massacres e não resolve nada. Outra é a pena de morte que elimina pessoas e não resolve problemas. Elimina indivíduos particulares, em

¹⁴¹ GUERRA SOCIAL. Idem

¹⁴² Idem

¹⁴³ Idem

*geral sempre pobres, desgraçados e não atinge as matrizes das distorções sociais que não estão na base e sim na cúpula*¹⁴⁴.

Ao final da edição uma montagem de imagens mostra armas e cenas de violência nas grandes cidades, acompanhada de efeitos sonoros de tiros de pistolas, fuzis e metralhadoras. O narrador, então, fecha a edição:

*triste retrato da deterioração da sociedade. A batalha das ruas não distingue culpados e inocentes, oprimidos de opressores. A ideia de direito a própria vida parece jamais ter existido ou se transformado em uma figura de retórica. A guerra social não tem metas e nem objetivos. Deixa no ar a sinistra imagem de um povo sem valores e sem instituições a recorrer. A guerra social brasileira não joga com a hipótese de vencedores*¹⁴⁵.

Na edição Guerra Social, os enquadramentos são fundamentais para compreendermos a exposição da violência. O Plano Geral ocupou cerca de 15% do tempo total das cenas como a “invasão” das praias por parte dos “excluídos” da sociedade, os assaltos cometidos por menores de idade, e os momentos em que mostra os moradores descendo a favela em contraste aos policiais que subiam. O Plano Médio que representa grande parte dos enquadramentos da edição, ocupando cerca de 40% das cenas, recobrimdo trechos como o interrogatório dos rapazes que teriam cometido um arrastão entre outros. Na mesma proporção, com 45% do tempo total de tela, fora utilizado o Primeiro Plano, principalmente nas entrevistas – escolha padrão de todas edições do *Documento Especial*. Nesse detalhamento do Primeiro Plano, algumas cenas chamam a atenção como aquela da pessoa que aparece sendo queimada viva, a arma do policial e a arma do traficante. Essa edição utiliza-se do Plano Sequencia quando mostra os rapazes que teriam cometido um arrastão na praia, sendo interrogados por um policial, percorrendo cada um dos suspeitos. Outro momento, na sequencia quando a equipe de reportagem realiza a operação de subir no morro junto aos policiais. Essa movimentação da câmera, que desembarca do veículo e persegue os policiais, projetando uma imagem tremida, de movimento sequencial, exerce o que é considerado a *Câmera Nervosa*.

Observa-se, também, a utilização de efeitos e trilhas sonoras que parecem ter agido em conjunto com as imagens no intuito de criar efeitos de sentido criando dramaticidade e sensacionalismo nas cenas. O que destaca-se é a trilha sonora que finaliza a edição, a música *FM Rebeldia* – que representa a situação de violência e marginalidade que as grandes cidades vivem no Brasil desde os anos 1980:

*“Um dia eu tive um sonho
Que havia começado a grande guerra
Entre o morro e a cidade
E o meu amigo Melodia*

¹⁴⁴ GUERRA SOCIAL. Idem

¹⁴⁵ Idem

*Era o Comandante-em-Chefe
Da primeira bateria
Lá do morro de São Carlos
Ele falava, eu entendia
Nós precisamos conviver em harmonia
Ele falava, eu entendia
Você precisa escutar a rebeldia”*

A edição Guerra Social apresenta a dicotomia entre os excluídos e os integrados da sociedade, em constante choque social, econômico e cultural. Esses fatores são derivados como o próprio Roberto Maya apresenta na introdução desde questões de desemprego, pela impunidade, mas acima de tudo pela falta de perspectivas de um exército de marginalizados que o poder de fato, o Estado brasileiro, não consegue dar conta.

Outra edição que dá conta da representação sobre a criminalidade e a violência no Brasil é *Noites Cariocas*, um dos programas mais sensacionalistas do *Documento Especial*. Uma edição que pretende mostrar uma noite que poucos brasileiros conhecem. O programa, exibido em 1992, apresentava acontecimentos que pareciam não fazer parte da realidade brasileira, uma escalada da violência no Rio de Janeiro daquele início da década de 1990, extrapolando situações que evidenciavam a premissa da edição. Na abertura do programa, o apresentador Roberto Maya introduz a edição com os seguintes dizeres:

Quando o sol desaparece no horizonte, a mágica do tempo encerra mais uma etapa. O fim do dia traz as sombras e os fantasmas da noite. Enquanto milhões de pessoas no Brasil inteiro estão dormindo, no Rio de Janeiro esse curto período é capaz de produzir muito mais do que sonhos e ilusões. A cidade, que é maravilhosa durante o dia, enfrenta noites de terror, e o que não falta são crimes e conflitos¹⁴⁶.

Então, somos imersos em um tom pesado de narrativa, com uma briga de rua que tem como saldo um cidadão muito machucado, manchado de sangue no rosto. “*Enquanto a cidade dorme, a polícia entra em ação*”. Polícia e ladrão são os personagens constantes nas Noites Cariocas. É essa dicotomia que guiará a narrativa da edição. O primeiro ato criminoso é uma tentativa de arrastão em um prédio no Rio de Janeiro cometido por 4 infratores menores de idade. Uma das moradoras estava sofrendo uma tentativa de assalto em seu apartamento quando os menores foram apreendidos pela polícia. A reportagem tendencia a torcer pelo lado dos policiais, dando um ar de vitória à prisão. Outro assalto é apresentado, um prédio em Copacabana, também solucionado pelas forças policiais. O infrator é um jovem que, assim que a câmera capta sua imagem, passa a falar incessantemente que era um homem com problemas mentais: “*Vocês podem me enfiar onde vocês quiserem. Eu sou preso do manicômio. Eu não sou responsável pelos meus atos. Vou para o manicômio e saio para a rua. Vou matar vocês*

¹⁴⁶ NOITES CARIOCAS. Direção e Produção de Nelson Hoineff. Brasil: Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), 1992, 26m13. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=akOwlByDyBc>

todos”¹⁴⁷. A violência presente nas noites cariocas, segundo a fala do síndico do prédio que foi alvo da infração, dialoga com o início de outra edição *Guerra Civil*, onde o morador se sente muito mais prisioneiro do que os ladrões que estão à solta nas ruas.

O programa aborda a noção de dualidade, na mesma cidade do Rio de Janeiro, o dia a representa de forma maravilhosa, turística de belezas naturais, mas a noite encarna terror, violência, crimes e conflitos sociais. E o ano de 1992, era o ano da denúncia sobre as mazelas sofridas pelo Brasil, o ano da abertura do processo de *impeachment* do presidente Fernando Collor. O ano também marcou o episódio que ficou conhecido como “massacre do Carandiru”, envolvendo uma rebelião de presos na Casa Penitenciária do Carandiru que, de acordo com dados ‘oficiais’, levou a morte de 111 presos após a invasão da Tropa de Choque da Polícia Militar do Estado de São Paulo no Pavilhão 9 da penitenciária.

A edição se prontificava em apresentar uma rotina social que não pertencia a maioria da sociedade brasileira, o que quebra com a noção de agendamento, isto é, a linha de pensamento que aponta a mídia como a responsável por levar ao público aqueles acontecimentos que os interessava, que pertenciam aos seus repertórios. A agenda sensacionalista impressiona com a exibição de cadáveres alvejados por tiros em uma chacina ocorrida em um bar na favela da Parada de Lucas, acompanhados por uma trilha de jazz. A produção do programa utiliza-se do Plano-sequência e da técnica da *Câmera nervosa* para percorrer toda o cenário do crime: “*Uma mancha de sangue no chão, o para-brisa quebrado e os corpos estendidos no bar*”¹⁴⁸ - imagem completamente enquadrada em Primeiro Plano.

A conotação de impunidade retorna nessa edição, só que agora relacionada ao crime organizado ligados as periferias e não mais aos crimes de colarinho branco como na edição *O País da Impunidade* ou *A Classe Política vai ao Paraíso*. Os envolvidos nessa matança não foram punidos. “*É mais uma cena carioca: crime sem castigo, morte sem perdão*”. A câmera fecha em zoom na mancha de sangue, percorre alguns metros, para enquadrar o carro alvejado pelos tiros e numa utilização de Plano-Sequência, persegue a calçada se deparando com os corpos das vítimas. Ao final da narração, o corte foca nos transeuntes carregando o corpo do traficante morto, e nesse momento a trilha sonora aumenta o volume com intensidade em *crescendo*, sendo perceptível escutar as falas do cantor: “*Don’t never leave-me, please don’t tell say goodbye*”, o que em tradução para o português seria algo como “*Nunca me deixe, por favor não me diga adeus*”.

¹⁴⁷ NOITES CARIOCAS. Idem

¹⁴⁸ Idem

Em seguida, o volume da trilha perde intensidade para dar lugar à voz de uma mãe, a mãe de um dos traficantes mortos, que chora copiosamente, suplicando por seu filho: “*Meu filho, meu filho!*”. O apresentador ao conferir um tom de dramaticidade e emoção na narrativa, confere sentidos que demarcam sua posição de sujeito jornalista crítico com voz de autoridade, de credibilidade, com o propósito de corroborar com o tema da edição: sustentar que essas noites cariocas violentas e os personagens que a protagonizam estavam ocultas para o conhecimento da sociedade e passam a ser desvelados pelas lentes do programa jornalístico.

O trecho exibido apresenta uma tendência importante que é a utilização dos mais variados recursos técnicos abordados pela equipe de produção do cinema para darem conta do aspecto narrativo e crítico. A alternância entre os planos de câmera e a composição sonora, levando a cabo técnicas do cinema e que seriam utilizadas por programas que viriam a seguir são marcas dessa edição. A trilha de jazz tenciona cada vez mais a narrativa estilo *noir* da investigação policial, dando um clima narrativa dos filmes policiais dos anos 1940 nos Estados Unidos.

O que chama a atenção da análise é o sentimento de conformidade com a morte por parte de membros dessas comunidades que vivem o dia a dia da violência. Quando o desespero da mãe é evidenciado pelas câmeras em Primeiro Plano, a família tenta confortar a perda desse filho, um traficante da favela de Ramos. Porém, a seguir, o irmão da vítima apresenta um discurso de conformismo que impressiona: “*Tinha que encontrar ele morto mesmo. Não sei quem matou ou deixou de matar. Se foi polícia, se foi vagabundo, não interessa. O que interessa é que temos de fazer o enterro dele. (...) Eu não me conformo de ele ter morrido, mas foi melhor assim para a minha mãe e para o meu pai. Para ela parar de sofrer*”¹⁴⁹. O sentido aqui indica uma indignação por parte do irmão do traficante assassinado, mas, ao mesmo tempo, a conformação de que a morte trouxe o conforto necessário para aquela família.

Mas a violência não atinge somente os populares e criminosos. A impunidade dos elementos ditos perigosos a sociedade civil é reforçada por uma construção narrativa forçada e tendenciosa. Relatando outro contraponto, o programa mostra assassinatos de policiais por traficantes. São exibidas imagens de um policial morto, com o rosto ensanguentado. “*A figura do policial tornou-se totalmente vulnerável diante da desenvoltura dos bandidos. Em menos de uma semana, Documento Especial registrou o assassinato de 4 policiais no Rio de Janeiro*”¹⁵⁰ – enquanto essa fala ecoa imagens dos mortos aparecem explicitamente, uma espetacularização da barbárie. Closes de familiares sofrendo com as perdas e as imagens dos corpos. Essas mortes

¹⁴⁹ NOITES CARIOCAS. Idem

¹⁵⁰ NOITES CARIOCAS. Idem

trazem consequências sociais sérias. Policiais assassinados no Rio de Janeiro passam rapidamente de vítimas a suspeitos de participação em crimes que vão desde grupos de extermínio até corrupção. O bem e mal se confundem nas noites cariocas. Uma mãe de família morre pelas balas disparadas por um policial militar. Assassinato esse que nos lembra tantos outros ligados a milícias ou erros de estratégias de combate dos membros das forças policiais. O mais emblemático na atualidade seria o caso do pedreiro Amarildo em 14 de julho de 2013. Neste dia, Amarildo foi levado, segundo a Polícia Militar, para prestar esclarecimentos, mas não voltou para casa¹⁵¹. Informações sobre seu paradeiro acabaram virando uma das reivindicações da onda de protestos que passava pelo Brasil naquele ano e no ano seguinte. Elisabete da Silva, de 53 anos, afirmou que o caso “*acabou com a família inteira*” e manifestou preocupação com o fato de que alguns policiais que foram responsabilizados pelo crime já estarem soltos.

Não acabou só com o Amarildo, acabou com a família inteira. Tiveram os fatos de torturar, sumir com o corpo, a gente não teve como enterrar os restos mortais do meu marido. Meu marido foi morto brutalmente. Ninguém aceita um negócio desses, a gente perdeu, e eles estão na rua, já vão ser soltos. A gente está com as mãos atadas, sem saber o porquê.

Essas noites cariocas representam a violência e a desordem social não somente pela representação do marginal, do assassinato. Mas, também, nos apresenta as noites cariocas das travestis e as violências que as mesmas sofrem em suas rotinas de trabalho noturno nas ruas da Cidade Maravilhosa. “*Fazendo da noite o seu passeio público, os travestis desfilam a sua ambiguidade*”. A sequência dos travestis dialoga com a noção sensacionalista de *Fait Divers*¹⁵², dos fatos inusitados. A reportagem relata um programa inusitado de uma das travestis onde o cliente francês pedia para usar as roupas da sua acompanhante durante o ato sexual. A edição sonora é sincrônica e dialoga com a estrutura imagética e narrativa, ao acrescentar uma música de Cássia Eller, intitulada *Que O Deus Venha*, especificamente em um trecho que diz *sou inquieta, áspera; e desesperançada*, em montagem de oposição a uma cena onde uma travesti vaga pelas ruas, sob um vulto negro. Um desses vultos da noite carioca é um senhor que caminha como um morto-vivo coberto de sangue. O narrador Roberto Maya o compara aos zumbis, referenciando filmes de horror como os de George Romero. Os assaltos, a violência, a marginalidade é calculada, segundo a edição pelo número de atendimentos nas unidades de saúde. Um vendedor acabou sendo alvejado por um assaltante e chegou em estado grave mas se recuperou e a câmera não parava de filmar os indivíduos machucados e abusarem so

¹⁵¹ <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/caso-do-pedreiro-amarildo-completa-5-anos-e-familia-ainda-nao-foi-indenizada.ghtml>

¹⁵² Conceito temático presente em notícias, programas e matérias de cunho popularesco ou sensacionalista. Suas característica e inserção no escopo teórico serão abordados a seguir.

sensacionalismo por meio do sangue e da violência. “*Algumas delegacias registram um número recorde de registros nas noites de fim de semana*”.

Mas as noites cariocas não são só violência, mas também um local de lazer e diversão para a população. O músico Alceu Valença concede uma rápida entrevista onde diz que as noites cariocas continuam “*do caralho*” e recita a letra da *FM Rebeldia*, trilha sonora de outra edição paralela: *Guerras Sociais*. A Rua Maria Quitéria é considerada o palco de encontro da juventude carioca. Mas essa noite, conforme a formação da coerência do discurso não pode se manter sossegada pois a violência começou a crescer na região com brigas entre os jovens. Um dos agressores desacata a polícia se aproveitando de um discurso de poder, ligado a elite social: “*sou empresário e não vou com vocês*”, o que atíça os policiais a levarem o mesmo sob custódia junto com o agredido. É interessante como o agressor utiliza da presença da câmera para acusar os policiais de agressão e abuso de poder, a câmera dessa forma altera a realidade e as atitudes dos Atores Sociais presentes.

A conclusão da edição é otimista, nos apresentando atividades paralelas à violência das ruas que compõem o cotidiano social das Noites Cariocas: pedaladas organizadas por grupos de ciclistas pela cidade, um garçom que trabalha durante o dia e joga bola no período noturno. A malandragem carioca é apresentada por outro viés, um mais tradicional. A malandragem de respeito, da boêmia dos bares. O músico Paulinho da Viola se posiciona que já pensou em sair da cidade e se sente constrangido:

*Eu já tive minha casa invadida por pessoas e você vai vendo que não há nenhuma pessoa que não tenha sua casa invadida e acho isso desagradável. Mas não adianta culpar uma ou outra pessoa porque eu acho que isso é resultado de um processo de esvaziamento de uma série de valores*¹⁵³.

E a edição finaliza na fala calma do apresentador, acompanhado por uma trilha sonora de tom semelhante:

*O sol ainda não apareceu e já estão quebrando as melhores ondas do dia na praia do arpoador, iluminada para o surfe noturno. Dentro da água, os surfistas assistem ao último suspiro da madrugada cada vez mais violenta do Rio. Quando nasce o sol, é a vez da noite adormecer, levando com ela seus fantasmas. Chega ao fim mais um pesadelo carioca e renasce a esperança de que o futuro traga noites mais felizes*¹⁵⁴.

De maneira geral, assim como a edição anterior, *Noites Cariocas* explora a violência como espetáculo ao mesmo tempo que procura conscientizar o espectador sobre um problema social crônico na cidade do Rio de Janeiro. A capital carioca é utilizada dessa maneira como um microcosmo das grandes cidades brasileiras. Esse destaque mais globalizante de um

¹⁵³ NOITES CARIOCAS. Idem

¹⁵⁴ NOITES CARIOCAS. Idem

problema social dos brasileiros é representado pela utilização do Plano Geral, ocupando cerca de 20% da edição. Tal recurso é utilizado para enquadrar as discussões e brigas nas ruas, as cenas de crimes, a vida noturna das travestis representando o lado violento e marginal da cidade, mas também, foi utilizado para representar a vida boêmia de jogadores de sinuca e a passagem dos ciclistas noturnos que se reconciliavam com a cidade maravilhosa. As cenas de violência são abordadas pelo Plano Médio, algo em torno de 35% dos cortes, exibindo os personagens dessas noites cariocas do joelho para cima quando em suas ações: os jovens discutindo, os policiais em confronto e recolhendo os corpos, e mesmo muitos dos entrevistados. Apesar que as entrevistas, como costume ficaram, em sua maioria, em Primeiro Plano. Em cerca de 45% do tempo total de cenas, o Primeiro Plano explorou as entrevistas mas também, os enquadramentos detalhados nos cadáveres dos traficantes e dos policiais, assassinados, e no sofrimento da mãe do traficante.

Esses enquadramentos em cenas fortes, violentas, fazem parte de uma estratégia que Charaudeau (2012) chama de *Verdade de Emoção*, elemento que busca causar o sentimento de emoção nos telespectadores por meio de mensagens visuais graficamente fortes e exageradas. Esse recurso já fora utilizado em outras edições como a imagem do homem em chamas ainda vivo, Plano-Sequência trabalhado no momento em que os policiais sobem o Morro do Borel e o repórter cinematográfico grita por socorro (*Guerra Social*), a imagem do vereador morto após reagir a um assalto (*Os Pobres vão a Praia*). E nessa edição acaba sendo determinante nas cenas de assassinatos e no enquadramento em primeiro-plano da mãe que se desesperava ao saber da morte do seu filho.

Tal recurso é explorado exatamente porque pode inferir na sensibilidade dos telespectadores, favorecendo um sentimento de indignação pautado pela impunidade. Nesse contexto, faz-se valer a definição que Aristóteles (2005) confere à prova retórica da disposição dos ouvintes: “*Os juízos que emitimos variam conforme sentimos tristeza ou alegria, amor ou ódio*”. Assim, atingidos pela emoção transmitida pelas imagens da edição, o programa pode atingir sua credibilidade discursiva.

Em 1990, na TV Manchete, foi lançado *Geração do Caos*, uma edição que denunciou problemas que, quase duas décadas depois, continuam sem solução: ordenação social feita por bandidos, crianças dormindo na rua, corrupção e roubo por toda parte. A equipe mostra que, na geração do caos, não há valores para serem quebrados. “*Quando a corrupção e o roubo estão por toda a parte, quando crianças dormem nas ruas com ratazanas, quando a ordenação social*

*é feita pelos bandidos então os valores já não podem ser mais aprendidos como antes eram. Na verdade não há mais valores a serem quebrados na Geração do Caos*¹⁵⁵.

A edição mostra o caos social que os brasileiros viviam no momento de recessão financeira dos anos 1990 e suas consequências. Nesse contexto que surge uma nova geração de jovens pautados pela violência e agressividade, a geração do caos. A edição busca de maneira filosófica comparar conceitos como o Estado Natural do Homem segundo a concepção de Rousseau, a situação dos jovens brasileiros. Dessa forma, o homem nasce bom e a sociedade que o corrompe. Tais preceitos se alinhariam ao discurso do programa pois, os personagens que protagonizam a edição são crianças com aproximadamente seus 10 anos de idade, que já estão aprendendo a matar e a assaltar pertencendo ao que seria esse universo do caos.

O programa afirma que a ciência vem se preocupando cada vez mais com o estudo do universo do caos, isso desde as décadas de 1970. A ciência do caos quer “*desvendar as possíveis equações que regem os comportamentos instáveis de certas leis da natureza. (...) Mas a Teoria do Caos não pode, por enquanto, ser aplicada atualmente no cotidiano em situações caóticas no sentido comum*”¹⁵⁶. Tal apresentação é acompanhada de cenas de descaso sociais aos desabrigados, confrontos com a polícia, sangue e morte. A trilha sonora que acompanha o início da edição é uma conhecida música de Caetano Veloso que dialoga com o caráter do discurso da edição do programa:

*Vapor barato, um mero serviçal do narcotráfico
Foi encontrado na ruína de uma escola em construção
Aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína
Tudo é menino e menina no olho da rua
O asfalto, a ponte o viaduto ganindo pra lua
Nada continua
E o cano da pistola que as crianças mordem
Reflete todas as cores da paisagem da cidade que é muito
Mais bonita e Muito mais intensa
do que no cartão postal
Alguma coisa está fora da ordem
Fora da nova ordem mundial...”*

Crianças saqueando supermercados, brigando na rua, cheirando cola de sapateiro e alucinando nas calçadas, meninos abusando sexualmente de meninas de rua, brigas de gangues fazem parte da sucessão de imagens que representariam essa geração fora de ordem. Um físico de nome Constantino Tsalis afirma que o,

caos é caracterizado por três aspectos: é fato de que ele não se repete e, portanto, ele se torna imprevisível; a segunda característica importante é o que no jargão é chamado de sensibilidade as condições iniciais. Isto é, um sistema que está em regime caótico variando um pouco a situação inicial dele pode evoluir para uma situação

¹⁵⁵ GERAÇÃO DO CAOS. Direção e Produção de Nelson Hoineff. Brasil: Rede Manchete, 1990, 29h13. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zdXF4JtQv-4>

¹⁵⁶ Idem

final muito diferente; e a terceira e última característica que deve ser colocada nesse contexto é o fato que os parâmetros externos que controlam um sistema caótico ao serem variados eles podem tirar esse sistema do caos¹⁵⁷.

É esse mesmo caos que modifica a natureza das crianças como sempre foram, inocentes e ingênuos – um símbolo de futuro promissor para a nação. As crianças da geração do caos perdem sua inocência e se corrompem a violência, a antipatia, indiferente com a vida alheia. Muitos desses jovens admitiram crimes cometidos e até mesmo homicídios: *“só pegar um canivete e enfiar na barriga”*.

A Cinelândia é um dos cenários do caos social do Rio de Janeiro, onde jovens moradores de ruas desfilam criminalidade e violência em quem ainda transita pelo bairro. Em Primeiro Plano, por meio de entrevistas, a edição do programa dá a voz aos jovens marginalizados se exporem, justificarem seus atos de vandalismo e de irregularidades. A Cinelândia é tão perigosa que já criou um roteiro padronizado de segurança para burlar os atos de violência: *“é preciso seguir pelos caminhos mais seguros e esconder objetos de valor, na Cinelândia basta ter o que comer para se tornar vítimas dos menores infratores”*. Enquanto o narrador profere suas palavras, um ato em flagrante de um roubo de sanduíche é observado pela produção do programa, uma ação que desloca-se da ética do agente participativo, o que configuraria como Cinema Direto, Cinema Observador.

Em oposição a esses comportamentos dos jovens moradores de rua, um jovem carioca de classe média reclama que já foi assaltado três vezes na região. *“Fazer o certo, muitas vezes é o caminho mais lento e doloroso”*. Outro acontecimento flagrado pela câmera escondida foi um grupo de assaltantes roubando bicicletas. *“a gente dá uma pesada na roda da bicicleta, tira o cara da bicicleta e dá um soco na cara e sai”*. Esses menores são usados por adultos covardes que os manipulam e exploram seus serviços e atos ilegais – são os “Pais de Rua”. Esses indivíduos são filmados na íntegra e em Primeiro Plano pela produção do programa que, inclusive, entrevista um desses chefes criminosos que afirma que ninguém da região sob seu controle rouba transeuntes ou ônibus, respeitando o local onde eles dormem e moram. Assalto é só em outras zonas urbanas.

Luiz Werneck Viana, sociólogo, busca apresentar uma explicação para os atos de violência: *“Aqui existe uma cultura da violência em função da ausência dos poderes públicos, da ação dos poderes públicos sobre as comunidades carentes. E muito especialmente porque*

¹⁵⁷ GERAÇÃO DO CAOS. Idem

essa ausência deu lugar a um vazio que foi preenchido pelos grupos do crime organizado em geral ligados ao varejo do narcotráfico”¹⁵⁸.

No segundo bloco, somos apresentados a um personagem importante por sua carreira no crime com tão pouca idade. O rapaz, como um artista, dança e gesticula muito, é bem tratado, conhecido como Chumbo Grosso. O criminoso desde os sete anos já foi levado para o crime organizado. A mãe do rapaz dá uma entrevista e diz que hoje ela entregou as pontas, mas espera que o filho largue essa vida de curta duração pelo perigo enfrentado. Muitos menores, antes mesmo de conhecerem a vida, já fazem a escolha de viverem do crime, da bandidagem, da marginalidade como é o caso das travestis mirins. Essas, por não terem a idade adequada e esperada para a prostituição, vivem de satisfazer os desejos dos jovens líderes criminosos. Uma das jovens travestis expõe que mantém relações sexuais com um rapaz muito jovem, “*novinho, mas gostoso*”, enquanto apalpa seu órgão genital.

A psicanalista Sônia Prestes comenta que “*essas foram as primeiras vítimas da sociedade, desse estado em que a sociedade está. E hoje elas respondem com agressividade ainda desproporcional a agressividade que elas recebem*”¹⁵⁹. E ao som das sirenes a violência é exposta por uma montagem de cenas do cotidiano desses jovens e crianças.

Uma sequência que vem dialogar com essa situação, dando ênfase deliberativa ao mesmo tempo que amplia os estereótipos é quando jovens infratores são confrontados por jovens estudantes de classe média. Duas jovens discutem sobre darem uma chance ou não a um jovem que já tinha cometido infrações na justiça. Uma delas acredita que o jovem mereça uma segunda chance em um emprego, o contrataria. A segunda já não tem o mesmo pensamento alegando exatamente que como “*ele cometeu um ato ilícito, quem me garante que ele não vai cometer isso de novo, qual a garantia? Pra depois eu ter prejuízo*”¹⁶⁰.

Outra parte da edição mostra um saque em mercados realizados por jovens moradores de ruas, mais de 20 jovens, que se manifestam de frente para as câmeras pedindo comida. A situação sai de controle e reúne cada vez mais pessoas em um movimento que mais parece uma festa de rua marcada pela violência, pela diversão e pela apreensão em relação as suas condições de vida. A polícia consegue impedir alguns dos saques e obriga os populares e devolverem as mercadorias roubadas. O que impressiona é o desespero desses populares em roubar alimentos e mantimentos básicos para a sobrevivência. Por cerca de 8 minutos, o programa se compromete em mostrar os conflitos gerados pelos saques e as eventuais prisões dos responsáveis. A

¹⁵⁸ GERAÇÃO DO CAOS. Idem

¹⁵⁹ Idem

¹⁶⁰ Idem

justificativa para os saques foi o aumento no custo de vida e dos produtos sem o devido aumento nos rendimentos da classe trabalhadora. A guerra social tomou forma com a polícia reprimindo e apreendendo para investigação qualquer indivíduo considerado suspeito dos saques, e digo suspeito qualquer homem ou mulher negro de origem humilde morador da periferia. Tudo acompanhado pelo barulho ensurdecedor das sirenes policiais.

O discurso da impunidade aparece por outra perspectiva nessa edição, pois os jovens menores de idade que foram presos durante os saques tiveram prejuízos acima do que esperavam: “Acostumados com a impunidade e convencidos de que menor jamais vai para a cadeia, muitos garotos acabaram sendo surpreendidos e foram conhecer uma delegacia”. O governo culpa o tráfico de drogas pelos saques, os saqueadores culpam o governo pela falta de cuidados com a população. Pedro Mendonça, presidente da FAFERJ, afirma que *“não podemos atribuir a nenhum grupo a responsabilidade desses saques. O governo quando não quer assumir sua responsabilidade sempre tem alguém a quem jogar a responsabilidade”*¹⁶¹.

Em setembro de 1983 ocorreu uma onda violenta de saques a supermercados no Rio de Janeiro, tendo um pouco mais de 200 estabelecimentos invadidos e roubados. Na época, a polícia chegou a investigar uma suposta motivação política por trás das ações. Em reunião com Figueiredo, o então governador do Rio de Janeiro Leonel Brizola chegou a atribuir os saques a uma tentativa de desestabilizar o governo federal, que vivia os últimos anos de uma ditadura militar vivia e os políticos já articulavam a eleição de um civil para a Presidência, ou em eleições diretas ou no Colégio Eleitoral, como acabaria acontecendo. No ano anterior, nas eleições para os governos estaduais, a oposição vencera dez pleitos, inclusive em São Paulo e no Rio de Janeiro com a eleição de Brizola.

Neste contexto, a onda de saques, que, depois, aconteceria, de forma menos contundente em São Paulo, acendeu a luz amarela tanto na oposição quanto na situação. Brizola botou a polícia na rua e, ao longo do mês, cerca de 300 pessoas foram detidas enquanto saqueavam estabelecimentos comerciais. Tal informação nos permite refletir que a situação caótica permanece inalterada desde o regime militar em 1983, configurando um problema do tempo presente.

Mauro Sá Rego, filósofo, complementa que *“no plano quântico tudo é caótico, sem direção, sem forma e a partir desse caldo caótico que por uma ordem milagrosa surgem as formas, surgem as coisas, surge o indivíduo. Se o indivíduo seja essa alguma coisa, seja essa tempestade, seja um sapo, um ser humano ou um pouco d’água”*¹⁶².

¹⁶¹ GERAÇÃO DO CAOS. Idem

¹⁶² GERAÇÃO DO CAOS. Idem

O final da edição é em formato de desenho animado, na verdade um anime muito famoso de 1988 chamado *Akira*. Esse anime dialoga totalmente com a proposta da edição mostrando um caos social marcado por conflitos entre as autoridades e a população. Violência descarada, vandalismo, mortes, abuso de poder. *Akira* foi lançado em 1982 no Japão, inicialmente como Manga por Katsuhiro Otomo. Sua narrativa aborda um futuro pós-apocalíptico, 38 anos após uma explosão atômica reduzir a cidade de Tóquio a entulhos. Ao redor dos limites dessa destruição é erguida uma nova cidade, Neo-Tóquio, gerida por um governo militarizado. A nova capital vive em crise, com violência social, brigas, ataques terroristas. Muitos desses ataques são praticados por um grupo de rebeldes contra o sistema, formado por adolescentes motoqueiros e forças sobrenaturais. A violência é levada para além das fronteiras da cidade, chegando a antiga zona de Tóquio – que seria palco das Olimpíadas em 2020 (curiosamente acabou sendo na vida real sede das Olimpíadas). Tetsu, um estudante pertencente a uma dessas gangues, obtém poderes sobrenaturais capazes de aumentar a instabilidade e os riscos da cidade. Seu amigo de infância e, também membro de gangue, Kaneda, a rebelde Kei e lideranças militares passam a tentar conter a nova ameaça antes que ela acorde uma misteriosa e poderosa entidade chamada Akira. A obra é uma influência da cultura *CyberPunk*, misturando ficção científica com críticas sociais relacionadas a precariedade das cidades, instabilidade social e alta tecnologia e seus perigos, como a ameaça nuclear. Suas semelhanças com as temáticas e situações abordadas em *Documento Especial: Televisão Verdade* ficam evidentes.

4.1.2 Surfe em Alta Tensão

O tema sobre os jovens que arriscam a vida sobre os trens na periferia do Rio de Janeiro já foi abordado em parte da edição *Novas Tribos Urbanas* em 1992. Porém, o tema foi abordado na íntegra em uma edição sensacionalista, marcada pela violência social e pela marginalidade, em 1989 na Rede Manchete de Televisão. Na época foi uma reportagem inovadora, cheia de detalhes insólitos de uma realidade até então desconhecida da periferia brasileira. “*O surfe ferroviário é um tipo de esporte que se aproxima do suicídio, o menor descuido leva o seu praticante à morte*”¹⁶³. O caso ficou tão marcado que acabou repercutindo em mídias internacionais. Um dos entrevistados que aparece no início da chamada do programa voltou a ser entrevistado na edição de 1992, sendo componente do grupo da Linha Centro-Japeri.

¹⁶³ SURFE EM ALTA TENSÃO. Direção e Produção de Nelson Hoineff. Brasil: Rede Manchete, 1989, 26m37. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZEThrCpAT94>

O programa inicia com uma sucessão de cenas de esportes relacionados a pranchas, tanto o surf tradicional nos mares quanto outros esportes em terra e na areia, como tradicionalmente praticado na região Nordeste e nas praias da Joaquina em Florianópolis. O Rio de Janeiro é um dos principais palcos do surf no Brasil. Esporte esse que mesmo que perigoso pelos desafios e perigos que o mar nos traz, dificilmente relatamos acidentes envolvendo surfistas. *“Surfar sem mar até dá, mas sem prancha é impossível”*, de acordo com um surfista.

Curioso notar que tal tema dialoga com a questão de classe presente na edição *Os pobres vão à praia*, já que a distância geográfica entre a periferia e as praias dificultam não somente o acesso de um lugar ao outro, mas o acesso cultural de um lugar ao outro, gerando choques culturais e apropriações indevidas como o caso do Surfe Ferroviário. *“Longe da praia e sem dinheiro para comprar as pranchas, os jovens do subúrbio usaram a imaginação e a coragem para praticar um surfe diferente, mas esse é um esporte muito perigoso”*¹⁶⁴. Os arquivos privados da CBTU, empresa responsável pela administração das linhas férreas do Rio de Janeiro, mostram os estragos causados pelos acidentes com surfistas ferroviários que chegam a ter seu corpo derretido pela alta tensão e que ocasionalmente chegam a derreter o próprio teto do trem causando estragos no patrimônio e em eventuais passageiros que nada tem a ver com a situação. As imagens são chocantes e nos impactam de forma sensacionalista.

A prática é perigosíssima pois envolve uma velocidade de 80 km por hora, sem proteção, com o caminho marcado por obstáculos a serem desviados e os fios de alta tensão que são morte certa àquele que os tocar. Mesmo assim, os surfistas se mostram confiantes e tranquilos em relação a suas práticas, chegando a criarem justificativas até mesmo incoerentes para os seus atos:

*Surfar em cima de um trem pode parecer mais perigoso do que você andar numa porta (nesse caso pendurado na porta do trem, como muitos faziam na época também), mas não, porque na porta torna-se mais perigoso. Por causa em si do vácuo, de quando passa um perto do outro e também por um segredo, do tipo espiritual como dizem os surfistas que existe um espírito que puxa um pelo outro, talvez um espírito de um surfista que já tenha saído dessa Terra*¹⁶⁵.

Uma turma famosa de surfistas ferroviários, na época, era a do Rambo, onde quase todos os integrantes já haviam morrido. Um dos sobreviventes, Luiz Henrique Nascimento, de 16 anos, foi pego pela fiscalização enquanto a produção do programa filmava todo o caso. O jovem subiu em cima do trem e afirmou que não desceria, ameaçando encostar nos fios caso não fosse solto. A população gritava para ele não fazer isso, enquanto as autoridades tentavam dissuadi-lo da empreitada suicida. No final, ele acaba preso e dá uma declaração: *“se eu ando lá em cima*

¹⁶⁴ Idem

¹⁶⁵ Idem

correndo risco do que eu sei, vou ter medo de botar a mão no fio e morrer. Se eu já ando lá em cima eu já sei que vou morrer”¹⁶⁶.

A prática do surfe ferroviário virou motivo jurídico e a justificativa é que a falta de conforto e a negligência da empresa administradora favoreceria a prática do surfe ferroviário. A edição filmou uma audiência judicial que tratava a questão do surfe ferroviário. A mesma se tornou caso de polícia, caso de justiça. Um dos casos foi um pedido de indenização contra a empresa administradora das linhas pela morte de um jovem eletrocutado nos cabos de alta tensão. A advogada da família tenta provar que o jovem não praticou o surfe ferroviário e sim teria sido deslocado para fora do vagão pelo excesso de lotação nos vagões dos trens enquanto a empresa configura o acidente como ocasionado da prática do surfe ferroviário.

Ao longo do terceiro bloco narrativo, são mostradas diversas ações de repressão dos seguranças e fiscais empregados da administradora das linhas férreas contra passageiros que viajavam de forma irregular e, principalmente, contra os surfistas de trem. Um dos surfistas pegos, Ronaldo Rodrigues, acabou preso e condenado a dois anos de prisão para a indignação e surpresa de sua mãe que jurava que o filho teria sido preso em sua primeira experiência como surfista. O jovem, por ser réu primário, acabou sendo absolvido pelo juiz.

Mesmo com a controvérsia jurídica sobre os surfistas ferroviários, a prática é vista como criminosa e causadora de danos logísticos nas estações, patrimoniais e financeiros pelo enorme aumento nos pedidos e indenizações por parte de familiares. Portanto, os agentes de segurança passaram a agir de forma cada vez mais truculenta em relação aos jovens surfistas. Outro surfista, Washington, acabou sofrendo um acidente e perdeu suas pernas que tiveram que ser recolocadas por cirurgia. A empresa venceu o caso alegando que o jovem caiu por ser surfista ferroviário, mas o advogado de defesa está recorrendo baseado em uma história que o jovem sofreu o acidente por causa da lotação do trem e porque estava perto da porta e caiu. A decisão judicial é uma incógnita.

Em outro bloco é mostrado de forma explícita a violência da repressão contra os surfistas, com seguranças espancando, puxando os jovens pela camisa, dando torções, pegando pelo pescoço entre outros atos violentos. Fora os xingamentos e palavras de baixo calão desferidas aos jovens. Na última blitz foram apreendidos cerca de 400 envolvidos em surfe ferroviário, sendo que todos passam por uma triagem e pagam as multas e aqueles que são fichados e reincidentes acabam sendo presos. As imagens comprovam que grande parte dos acidentes tem a ver com uma prática dos surfistas que é colocar pedras nas portas para impedir

¹⁶⁶ SURFE EM ALTA TENSÃO. Idem

que as mesmas se fechem. Um dos surfistas acaba urinando nas próprias calças durante a fuga e é filmado pela produção do programa. A edição associa os bailes funks ao local de treinamento dos futuros surfistas.

No final da edição, um dos fiscais apresenta suas obrigações e acaba citando que a maioria das vezes que tem que reprimir os calotes das passagens de ônibus – principalmente quando os populares saem do subúrbio para as praias (tema de outra das edições abordadas). No final mostra um velório de um dos jovens que morreu durante o surfe ferroviário, o que representa uma ou duas mortes por semana no Rio de Janeiro. Uma mãe desesperada passa mal e é filmada sem parar pelos produtores do programa de forma sensacionalista. A família em desespero pela morte do jovem Wallace de 16 anos e a equipe dentro do espaço privado da casa deles filmando o momento que a notícia é dada aos familiares. A trilha sonora do final do programa é *De repente, Califórnia* de Lulu Santos, que diz tudo: “o meu destino é ser Star”. A morte no surfe como uma forma de alcançar o estrelato na periferia.

As quatro edições criam uma rede representacional marcada por certos conceitos inerentes dessa sociedade contemporânea marcada pelo caos urbano: a violência, a indignação, a impunidade. A indignação e a impunidade são marcas dessas situações de conflito na sociedade. Elementos em confronto como os pobres contra os ricos, os policiais contra os traficantes, o Estado de Direito e o Poder Paralelo do tráfico. As edições buscaram de forma Deliberativa procurar contextualizar esses conflitos e propor reflexões sociais a esse grupo. Ao mesmo tempo, a produção do programa evidencia esses confrontos valorizando o lado das forças policiais e dos órgãos de fiscalização ancorando discursos e imagens que justificam as atitudes policiais de justicamento mesmo que violentas.

Mas é a violência que traça a narrativa dessas edições. As três atrações visam utilizar o discurso de violência para criar laços de credibilidade com os espectadores. No *Documento Especial*, esse efeito de verdade é uma estratégia de produção de aproximação do espectador ao fato relatado. Em duas edições, Noites Cariocas e Guerra Social, o uso de Planos-Sequência corrobora à essa aproximação. Essa sequencialidade, segundo o diretor italiano Pier Paolo Pasolini (1985), dá a impressão de ser um retrato de presente, em relação ao exibido. Ainda nesse ponto de aproximação com o efeito de verdade, o programa alterna os enquadramentos entre Plano Médio e Primeiro Plano, para evidenciar os detalhes de caráter emocional: o choro das vítimas, as imagens dos cadáveres e as manchas de sangue. Essa emoção, segundo Charaudeau (2012), provoca esse efeito de verdade no telespectador, tal qual assimila Aristóteles (2005), que pondera que conforme sentimos emoção, emitimos juízos de valor, em busca da credibilidade.

Essas estratégias de enquadramentos e narrativa são inovações tecnológicas e estéticas apresentadas pela equipe produtora do programa e reforçam a construção de uma *prótese de memória* sobre as favelas e seus moradores no Brasil. O que a sociedade de classe média e alta assiste nos noticiários de jornal e nos programas de notícias como *Documento Especial* é o enquadramento do que é ser pobre no Brasil, e nesse caso não falo de uma escolha de edição e fotografia, mas sim de uma escolha ideológica do que mostrar no campo de visão e o que deixar de fora. A memória coletiva é construída e enquadrada por um processo de escolhas das *mass mídias*.

As opiniões emitidas pelo programa, que se baseiam nas opiniões coletivas (CHARAUDEAU, 2012), trabalham em busca desse efeito de credibilidade. Em menor escala, o programa também se utilizou de um discurso de autoridade com fins de legitimação do discurso, quando ouviu profissionais de segurança pública, um morador de uma favela e mesmo um suposto traficante. Por fim, os efeitos sonoros e a trilha sonora projetam credibilidade ao enquadramento de imagens e aos efeitos narrativos como as sirenes, a letra do Blues, as canções populares de samba e música popular brasileira, além do barulho de sirenes, tiros e o choro da mãe do traficante, assim como o choro da mãe do jovem surfista de trem morto.

Na era do espetáculo, mediada pelos interesses comerciais das pesquisas do IBOPE, as tragédias humanas ganham um destaque como atração principal nas mídias. A espetacularização em torno das mortes de celebridades evidencia esse tratamento. O uso de repetições exaustivas de cenas de morte de certas celebridades garante uma bela audiência. Mas, as mídias souberam explorar a morte mesmo que anônima ou de populares como elementos midiáticos fascinantes. O terrorismo, as pandemias, as grandes catástrofes naturais, tudo é acompanhado de perto por uma sociedade esfomeada por espetáculos. Espetacular é a própria sociedade e o espetáculo não consiste apenas das imagens, mas também, pertence ao campo do político, religião e hábitos de consumo. O espetáculo é a soma de tudo aquilo que falta à vida real do homem comum: celebridades, atores, políticos, escândalos – tudo transmite uma sensação de êxtase e permanente aventura. As edições abordadas no *Documento Especial*, abordam o espetacular por meio de diversas estratégias cinematográficas, sendo o enquadramento em Primeiro Plano uma das mais assertiva. Esse corte parece revelar um enfoque maior em um conceito social (os conflitos, as mortes, as perseguições) e as consequências dos mesmos na sociedade. Isso, engendra nos espectadores, conforme afirmação de Roland Barthes (1964), o interesse pelo inusitado, o que definimos como a essência dos *Fait Divers* – tema do Eixo Temático analisado a seguir.

4.2 EIXO TEMÁTICO: FAIT DIVERS E A NARRAÇÃO SENSACIONALISTA

Outra categoria importante para refletir sobre as Redes Representacionais e a importância do gênero popular na produção televisiva do *Documento Especial* são os *Fait Divers*. Esse termo é utilizado popularmente quando se trata de notícias ou matérias midiáticas. O termo, de origem francesa, não possui uma tradução adequada para o português. De forma literal seria algo como “fatos diversos”, “fatos variados”, “feitos diferentes”.

Roland Barthes (1964, p.1) busca definir o termo como “o refugio desorganizado das notícias informes (que) só começaria a existir onde o mundo deixa de ser nomeado, submetido a um catálogo conhecido (política, economia, guerras, espetáculos, ciências etc)”. Com isso, deduz-se que os *Fait Divers* compõem um sistema de classificação editorial deslocado das categorias e temas classificáveis. São matérias e notícias que não se enquadram em um grande grupo, assumindo um espaço de “variedades”, de “outros assuntos”. Essas matérias focam no choque, nas mortes, no sensacionalismo. No entendimento de Dion (2007, p.125), os *Fait Divers* se interessam “suicídios, por certos tipos de acidentes, catástrofes naturais, monstros e personagens anormais; por diversas curiosidades da natureza, tais como os eclipses, os cometas, as manifestações do além, os atos heroicos, os erros judiciários e, enfim, por anedotas e confusões”. Tudo que circunda o universo do inusitado interessa a esse tipo de agenda midiática. Barthes continua, “o *Fait Divers* só começa onde a informação se desdobra e comporta por isso mesmo a certeza de uma relação” (1964, p.2).

Essa relação aponta para a casualidade, a circunstância que levou a emergência do fato noticiado reforçando estereótipos atrelando causa o acontecimento em si. Barthes (1964, p. 2) ainda lembra que mesmo em situações em que a casualidade flerta com a normalidade, a ênfase da notícia de um *Fait Divers* será deslocada ao que ele chama de *Dramatis Personae*: “espécies de essências emocionais encarregadas de vivificar o estereótipo”. Nessa relação de casualidade reside, em seu cerne, o inexplicável. Componente indissociável de uma imprensa sensacionalista, é uma forma de publicação que une imagens e textos de variedades sobre o mundo:

pequenos escândalos, acidentes de carro, crimes terríveis, suicídios de amor, operários caindo do quinto andar, roubo a mão armada, chuvas torrenciais, tempestades de gafanhotos, naufrágios, incêndios, inundações, aventuras divertidas, acontecimentos misteriosos. execuções, casos de hidrofobia, antropofagia, sonambulismo, letargia. Ampla gama de atos de salvamento e fenômenos da natureza, como bezerros de duas cabeças, sapos de quatro mil anos, gêmeos xifópagos, crianças de três olhos, anões extra-ordinários (ANGRIMANI SOBRINHO, 1995, p.25)

Michel Foucault (1973, p.269) afirma que os *Fait Divers* possibilitam nos aprofundar sobre o acontecimento, sobre a superfície dos fatos. “Mudar de escala, crescer em proporções, fazer aparecer o grão minúsculo da história, abrir ao cotidiano o acesso da narração”.

Os fatos inexplicáveis e causais se desdobram em duas categorias: os prodígios e os crimes. Os prodígios se concentram no espaço do céu, como os discos-voadores noticiados no piloto do *Documento Especial*, por exemplo. Os segundos, pertencem ao grande motivador que reforçam o critério de escolha pelo tema da pesquisa e o material coletado para análise. “Não há *Fait Divers* sem espanto” (BARTHES, 1964, p. 2). Isso aproxima os *Fait Divers* do sensacionalismo e do popular.

4.2.1 Vindos do Desconhecido (UFO)

Esse programa é uma das maiores representações do que seria um tema inusitado, deslocado das agendas de entretenimento convencionais. O tema já havia sido abordado de forma mais breve na primeira edição do *Documento Especial*. Porém, em 31 de maio de 1991 pela Rede Manchete ganhou uma edição totalmente dedicada ao assunto intitulada *Vindos do Desconhecido*, focado em ufologia, extraterrestres e ufólogos.

A edição começa com um jovem cientista analisando o céu a olho nu e, em paralelo, por meio de uma luneta, aparentemente em busca de algum “contato imediato de terceiro grau” – primeira atração de entretenimento da Rede Manchete, em sua inauguração. “*Vida de ufólogo não é fácil. Marco Antônio Petit é presidente do grupo Elo de Estudos e Pesquisas Exológicas. Para tentar um contato com seres extraterrestres, ele escolheu a Serra da Beleza em São José do Rio Preto*¹⁶⁷”. Quando a narração cessa e somente somos contemplados pelas imagens, o som ambiente toma a dianteira da narrativa com sons característicos da natureza como grilos e outros insetos. Petit afirma que “*o frio aqui chega, muitas vezes, a zero graus e nós necessitamos realmente enfrentar essa temperatura, para que a gente possa aguentar o máximo de horas realmente, em pesquisas*”¹⁶⁸. Esse ritual do grupo de ufólogos é realizado há pelo menos 9 anos sob a supervisão de Marco Antônio.

Os olhos atentos do pesquisador em primeiríssimo plano, em destaque. Nesse destaque de enquadramento o tempo cronológico passa, pois a vigília corre pela madrugada e durante as

¹⁶⁷ VINDOS DO DESCONHECIDO. Direção de Nelson Hoineff. Produção de Marcos Rezende. Brasil: Rede Manchete, 1991, 29m32. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iS7sMlz6-MY> e, também, em <https://www.youtube.com/watch?v=fCJmXNVte58>

¹⁶⁸ Idem

primeiras horas da manhã. O som da natureza permanece presente e se amplifica com a chamada do cacarejar do galo e chiados de passarinhos. E como esperado, o pesquisador não tem acesso a nenhuma experiência de contato extraterrestre e afirma que não é sempre que eles conseguem fazer contato com os alienígenas, como se dentro de sua rotina esses contatos fossem regulares.

O discurso de credibilidade em relação a presença alienígena é corroborado pelos populares da pequena cidade do interior carioca. Um senhor afirma que viu um disco voador sob uma pedra na região serrana, enquanto outro morador conta que uma parte da terra, aproximadamente um raio de 40m, estava todo queimado em formato geométrico. Um terceiro conta que sua experiência o fez ficar atordoado, perder os sentidos momentaneamente. Um jovem conta que no pico da Serra o carro dele enguiçou: *“Nós descemos do carro e abrimos o teto do motor e havia soltado um cabo da bateria. Isso fez com que olhássemos pro céu e vimos aquela luz...”*¹⁶⁹. Esses discursos são editados para que criem ressonância com a fala de autoridade de Marco Antônio Petit, porém na prática quando avaliamos a recepção a mesma pode encarar de forma crível esse concatenamento de falas ou mais uma amostragem das incoerências e devaneios de uma narrativa fantástica.

A organização do discurso crível ganha mais um elemento quando o ufólogo relata ter descoberto uma pegada de um ser alienígena, que o teria levado a notoriedade entre seus pares, e apresenta uma réplica dessa suposta pegada: um pé de cerca de 40 cm com um par de dedos. Petit afirma que numa região alagada encontraram a pegada logo após um clarão ser visualizado pela equipe indo embora e deixando um rastro de destruição. Um evento de mesmo porte ocorreu no Maranhão e gera intrigas e suspeitas que teria sido a Luz Chupachupa. O ufólogo Daniel Rebisso ficou responsável por investigar o caso. Suas principais testemunhas para desvendar o caso foi um casal. Os dois, na entrevista concedida em Primeiro Plano a equipe do *Documento Especial*, parecem admirados, convencidos por essa luminosidade que teriam avistado. Essa luz teria coberto o casal *“limpando eles do stress e dos problemas individuais”*. Mas, outros relatos mais desconfiados afirmam que essa luz purifica os corpos, retirando partes de seu corpo para os estudos dos alienígenas.

No Bairro do Ipiranga em São Paulo, vive um ufólogo de nome Claudeir Covo que passou a se interessar por discos voadores ainda cedo após ter lido uma notícia de jornal sobre dois pilotos da Força Aérea que teriam sido perseguidos por objetos não identificados. Esse entusiasmo fez com que abrisse mão de qualquer emprego para construir um laboratório e centro de estudos para ufologia dentro da própria casa. A reportagem flagra-o recebendo uma

¹⁶⁹ Idem

mensagem de uma possível pessoa que teve contatos alienígenas, anotando tudo que a mulher aponta em seu relato numa caderneta. Ele afirma que em sua casa aparecem ETs que querem conversar e serem entrevistados, mas sua filha que está presente na entrevista não faz as caras de maior confiança na história do papai.

O ufólogo diz que nossas mentes precisam criar artifícios para reconhecer as imagens que não fazem parte de nosso repertório, portanto torna-se necessário utilizar uma variedade de instrumentos para comunicação interplanetar. Claudeir explica as categorias de extraterrestres que existem sendo o mais conhecido aqueles assemelhados aos humanoides, com forma física aparente aos humanos e responsáveis por pilotarem as naves ou discos voadores. E as características físicas desses seres é descrita com muita propriedade pelo ufólogo.

No segundo bloco da edição, a reportagem aborda a relação entre o fascínio por discos voadores e a religiosidade, pois de acordo com a edição essa obsessão pelo desconhecido adquire teores religiosos. Enquanto uma parcela grande da sociedade é cética, e isso é mostrado pelas entrevistas feitas nas ruas, outros levam suas experiências e relatos a níveis de fanatismo. Uma narrativa chama a atenção de análise:

*A doutrina Rosa Cruz não acredita em discos voadores, mas esse grupo de adeptos teve uma surpresa ao realizar um passeio a chapada dos Guimarães no Mato Grosso há três meses. Dona Leni Ferreira levou uma filmadora para registrar o passeio, mas a grande sensação foi o fenômeno luminoso que apareceu no céu e Dona Leni conseguiu filmar apesar do nervosismo*¹⁷⁰.

O relato da senhora é sereno e aparentemente franco, mas as imagens filmadas não ajudam a corroborar sua narrativa pois são granuladas e tremidas. Fora que o tal objeto voador não identificado estava bem distante. Hoje com as séries de manipulações de imagens por recursos digitais facilmente o vídeo seria manipulado ou desmascarado, porém pela época torna-se complexa essa avaliação de credibilidade. O caso dela foi levado a análise de Claudeir, uma *Voz do Saber* dentro da ufologia. O grupo todo de religiosos da Rosa Cruz se encontra e questionam a veracidade daquilo que viram, chegando a questionar se um não foi influenciado pelos outros. Mais de 20 pessoas presenciaram o fato ocorrido na Chapada dos Guimarães e suas memórias e relatos de experiência estavam embrenhados um nos outros. Tais questões dialogam com certos conceitos como Memória Coletiva e Compartilhada e, até mesmo, as *Próteses de Memória*.

Para tanto, estudos como o de Maurice Halbwachs (1990) contribuem para a compreensão dos quadros sociais que compõem a memória. Os indivíduos carregam em si lembranças, e suas rememorações podem permanecer dados abstratos, assim como formarem

¹⁷⁰ VINDOS DO DESCONHECIDO. Idem

imagens e referentes de permanências ou, finalmente, tornarem-se lembranças vivas. Tais destinos dependem da presença ou ausência da interação com a sociedade, com seus grupos e instituições – tal como o grupo Rosa Cruz da edição do *Documento Especial*. Denominamos esses coletivos de Grupos de Referência.

A rememoração individual se faz pelas memórias dos diferentes grupos de referências que nos relacionamos. Ela se impregna das memórias coletivas que nos cercam, e nosso rememorar se constitui desse emaranhado de experiências coletivas. Segundo Halbwachs, tanto nos processos de produção da memória como na rememoração, o outro assume um papel determinante. A vitalidade das relações sociais do grupo dá vitalidade às imagens, que constituem a lembrança. E, dificilmente, rememoramos fora desse quadro de referências, fora de nossas *comunidades afetivas*.

Esse compartilhamento de memórias adquire a função de contribuir para o sentimento de pertencimento a um grupo de passado e experiências comuns. Assim, garante o sentimento de identidade para além do campo histórico, mas assumindo o caráter simbólico. Ecléa Bosi em *Memória e Sociedade. Lembranças de Velhos* (1994), declara que essa memória compartilhada nos leva a criar redes de relacionamentos. Nesse processo, os componentes do grupo utilizam os “óculos do presente” para reconstruir suas vivências e experiências do passado para propiciar bases mais sólidas e realistas em relação às nossas futuras ações.

O grupo Rosa Cruz que vivenciaram, coletivamente, experiências relacionadas a contatos com extraterrestres, por meio da entrevista concedida à equipe do *Documento Especial* reafirmam suas convicções e sentem o prazer de dividir suas memórias do passado com os outros grupos de fora, os telespectadores. Assim, memórias e experiências que se perderiam com os corpos das pessoas adquirem um valor de memorial pela gravação da câmera. A reportagem *Vindos do Desconhecido* assume o papel de uma *prótese de memória*, um dispositivo capaz de armazenar aquilo que os grupos que o detêm querem lembrar e se fazer lembrados. A permanência do apego afetivo a uma comunidade dá consistência às lembranças. Em contrapartida, o desapego está ligado ao esquecimento. Reitera Halbwachs (1990, p.32), "Esquecer um período de sua vida é perder contato com aqueles que então nos rodearam".

No último bloco, a equipe de reportagem vai conhecer grupos alternativos de religiosos que dialogam sobre as experiências espirituais com as experiências extraterrenas. Um desses locais é o Centro Exobiológico Ashtar Sheran em Salvador. Esse centro religioso fundado por um jovem que teria tido um encontro com um extraterrestre chamado Ashtar Sheran. O jovem morreu aos 33 anos e deixou a tutela do Centro para um seguidor. Outro grupo relacionado a esses estudos é a Cultura Racional, que crê que todos os seres humanos na verdade são

extraterrestres. A sede da Cultura Racional, também conhecida como a religião Universo em Desencanto, fica em Nova Iguaçu. O líder e fundador da seita, um ex Pai de Santo que teria recebido uma iluminação universal era Manuel. Ele, após essa experiência extraterrena, fechou o terreiro pelo qual era responsável e abriu esse novo grupo espiritual. No ano da reportagem, 1991, Manuel havia falecido e seu corpo foi embalsamado. Um cortejo com o corpo do fundador foi filmado na reportagem acompanhado pela música *Manuel foi pro Céu* do cantor Ed Motta – sobrinho de Tim Maia e um dos famosos que frequentara o culto em sua fase musical conhecida como Tim Maia Racional.

A edição encerra com uma breve reportagem sobre o agenciamento da imagem extraterrestre pelo mundo capitalista, no campo do mercado, do consumo. Muito dos “causos” ligados aos extraterrestres acabaram se tornando objeto de comércio e de publicidade tanto no cinema quanto na literatura.

É possível inferir que até hoje (2019) o caso mais intrigante com OVNI tenha ocorrido durante o voo 169 da VASP, isso se excluirmos o inóspito caso do ET de Varginha e do Chupacabra. O misterioso caso da VASP teria ocorrido em Fevereiro de 1982 durante um voo entre a cidade de Fortaleza e Rio de Janeiro. O comandante do Boeing 727, Gerson Maciel de Britto relatou que teria avistado um objeto voador luminoso que mudava de cores entre o laranja, azul e vermelho que se aproximou diversas vezes da janela do comando da aeronave. Esse relato foi dado aos 150 passageiros que o acompanhavam no voo e posteriormente em uma exclusiva ao Jornal Nacional. O comandante Britto disse que buscou contato com o objeto: “Eu sinalizei várias vezes os faróis da aeronave, os faróis de asa, para ver uma resposta, talvez, por parte deles. Apenas o que pude identificar como uma resposta foi a aproximação bem acentuada da aeronave”.

O objeto teria sido avistado por volta das 3h da madrugada perto de Salvador e teria acompanhado a aeronave até próximo do Rio de Janeiro. O comandante Britto chegou a comunicar às autoridades aéreas que não detectaram nada estranho nos radares, com exceção de um sinal de oito milhas náuticas, cerca de 15 quilômetros) à esquerda do avião, mas logo teria sumido – o que foi considerado um erro técnico.

O mesmo objeto teria sido avistado por um avião das Aerolíneas Argentinas e outro da TransBrasil, o que aumentou a credibilidade da narrativa. Alguns passageiros também afirmaram ter visto o objeto luminoso durante o voo. “Eu observei muito nítido aquelas pontas, cinco pontas, meio pontiagudas e uma metade de uma argola ou de um aro. A luz era bastante forte. Um azul-claro, um azul estranho, como aquelas lâmpadas de mercúrio”, afirmou uma passageira, também em entrevista ao “Jornal Nacional” à época.

Após a divulgação do caso, surgiram algumas teorias sobre o que o comandante e os passageiros teriam realmente visto. Uma das hipóteses diz que a fonte luminosa era, na verdade, o planeta Vênus, que estava mais próximo da Terra. Outra teoria falava sobre o reflexo da lua ou mesmo dos primeiros raios de sol sobre nuvens. Mas até hoje o caso desperta interesse popular e, principalmente, entre os ufólogos.

4.2.2 Os Picaretas

Apesar do tema se assemelhar às impunidades e falcatuas em relação a sociedade civil, essa edição é colocada como uma matéria investigativa ao mesmo tempo que utilizaria do humor para abordar um tema não convencional. O programa foi ao ar pela TV Manchete, em 1992 e abordava a vida dos golpistas e homens que vivem às custas de atos ilegais contra os outros. *“Eles estão por toda parte, aplicando pequenos golpes, fazendo de tudo para tirar vantagem. O Documento Especial foi investigar o estranho mundo dos picaretas, numa reportagem que caracteriza a mescla da investigação policial com o bom humor”*¹⁷¹.

O país da impunidade não poderia simplesmente estar associado a crimes de colarinho branco e à guerra civil do tráfico de drogas; a figura dos pequenos delitos, da enganação, do estelionatário, do golpista faz parte desse universo da impunidade presente na sociedade brasileira. Essa edição trata exatamente desses pequenos “causos” derivados da ação dos golpistas conhecidos como picaretas. Roberto Maya afirma que dificilmente alguém tenha escapado de algum golpe desses picaretas: *“do cheque sem fundo ao produto falsificado do camelô, o povo brasileiro está permanentemente sujeito aos mais diversos tipos de picaretagem”*¹⁷².

Os casos começam com os enquadramentos padrões que marcam a programação, Primeiro Planos com ênfase na figura dos entrevistados, os atores sociais que permitem o desenvolvimento da narrativa por meio de seus testemunhos. Um jovem comprou um sapato no comércio de rua e o vendedor na hora de entregar o produto o enganou com uma caixa sem sapato com pedras e papeis para fazerem peso. Num corte enquadrando uma picareta agindo sobre o solo, outro caso é contado. Dessa vez, uma senhora que foi enganada por outro homem que vendeu uma suposta aliança de ouro achada no chão, mas que não passava de “ouro de tolo” quase sem validade financeira. E lá se bate a picareta no chão novamente. Outra senhora

¹⁷¹ OS PICARETAS. Direção e Produção de Nelson Hoineff. Brasil: Rede Manchete, 1992, 31m56. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nXyHfv6XUSc&t=114s>

¹⁷² OS PICARETAS. Idem

foi enganada por um picareta que foi na casa dela com referências de vizinhos e conhecidos para vender uma suposta televisão usada que nunca chegou na casa dela. A picareta bate mais uma vez, agora em um plano médio e com o piso já bem destruído, rompido pelos golpes dados. Mesmo com os casos sendo relatados, a narrativa é carregada de humor. Essa montagem paralela é um instrumento de humor ao mesmo tempo que reforça o simbolismo dos atos ilícitos. Mas de onde vem o termo picareta?

Essa picareta é um símbolo do trabalhador urbano, da construção, e esse – segundo a reportagem – pouco sabe ou vive desse mundo da “picaretagem”. Para eles, a picareta é um instrumento utilizado para quebrar pedras no asfalto e facilitar o trabalho da construção. O filólogo Antonio Houaiss afirma que o termo “picareta” significa:

*picareta é um instrumento com o qual você pode perfurar, pode obter coisas com relativa facilidade desde que você continue como água mole e pedra dura, tanto bate até que fura. O fulano que tem a capacidade de furar caminhos e obter o que quer, esse é um picareta que pelo menos tenta obter o que quer. Daí a comparação entre o instrumento e o indivíduo*¹⁷³.

Em seguida, uma câmera distante em plano aberto flagra uma tentativa de golpe. Mas isso não passava de uma estratégia do programa de criar uma situação de golpe, nesse caso o golpe do cheque sem fundo em troca de um valor menor em dinheiro, na frente da Caixa Econômica Federal no centro do Rio de Janeiro. “*A equipe de Documento Especial aplicou várias vezes o golpe do cheque (...) e as pessoas caíram no golpe pensando em levar vantagem em trocar o cheque por um valor menor em dinheiro*”¹⁷⁴. Alguns desconfiavam mas a vantagem financeira valia mais. Esse teste mostra que o picareta se utiliza do desejo do brasileiro de se dar bem também em cima dos outros. Um enganador que engana aquele que se acha esperto. Todos aqueles que sofreram o golpe tiveram seu dinheiro devolvido pela equipe de produção. Aqui, o produtor utiliza da promessa da *Reconstituição* do golpe, mesmo que encenado, para reconstituir uma *causalidade* dos golpes urbanos. Com isso, todas as etapas do golpe são mostradas, explicando o encadeamento dos fatos que origina o golpe do cheque.

Outro protagonista das picaretagens são os vendedores de camelôs, colocados pela produção do programa como um serviço de enganadores – o que não configura a realidade. “*Quase todos os produtos que eles vendem são falsificados*”. A escolha do vendedor entrevistado foi uma seleção de elementos para corroborar esse discurso da picaretagem dos camelôs. O jovem mostra descaradamente as formas que ele utiliza para enganar os clientes, desde inventar falsas procedências dos produtos como mascarar as marcas falsas com a

¹⁷³ Idem

¹⁷⁴ OS PICARETAS. Idem.

ingenuidade dos compradores. “É melhor eu dizer para você que eu não tenho de falsificado” – é uma das frases que marcam esse bloco da edição.

Em relação a esse orgulho de ser picareta que o vendedor apresenta, a história de Aníbal dos Santos, o picareta de verdade assumidamente. “*O picareta beleza, picareta família, picareta que tem tudo. Me visto bem, como bem, tenho tudo que eu quero. Agora em matéria de picaretagem tem muito otário aí querendo ser picareta mas não sabe ser artista (...) O meu negócio é trabalhar com a mente, com a arte*”¹⁷⁵. Quando tinha 30 anos aplicou o Golpe do Baú Velho casando-se com Dona Maria Ribeiro de 70 anos. Agora ela já se encontra mais idosa mas o casamento continua, pois Aníbal vê uma vantagem nisso tudo: “*casa, comida, roupa lavada e herança garantida tudo em troca de amor e carinho*”. Ele afirma de boca cheia que “*gosta de ser picareta*” enquanto sua esposa dá risada e leva na brincadeira tudo que ele fala. Aníbal brinca com o crime, dá risada dos golpes, abusa do bom humor ao falar de coisa erradas que já fez com outras pessoas e saiu de forma impune. O Picareta Beleza é o exemplar do que se espera do tradicional picareta brasileiro, segundo a narrativa ele se apresenta para os espectadores como uma parte que representa o todo do grupo social. Dessa forma, a pronúncia assume o campo da retórica biográfica, que se articula de forma a exaltar qualidades ou deméritos de alguém, personagem, tentando “dar coloração moral à vida de uma pessoa, de forma que possamos julgá-la merecedora de emulação e respeito ou demonização e rejeição” (NICHOLS, 2010, p.106).

Permeado por uma trilha sonora de samba, num cenário de praia, o narrador associa a picaretagem com o número 171, o número do artigo do Código Penal associado ao estelionato. Sobre esse tema, o sociólogo Carlos Henrique Escobar afirma que:

*nós vivemos em uma sociedade de mercado, da troca, sociedade capitalista. E o picareta não faz mais nada do que isso, ele troca (...). Outra coisa mais, o picareta não é violento. Nós, por exemplo, é abjeto para nós o crime, o estupro essas coisas todas. O picareta não faz isso, o picareta trabalha. E, como eu insisti várias vezes, ele é dramático, as relações dele com alguém com o qual ele vai trocar, as relações com o grupo, constitui um espetáculo. Nós participamos de um espetáculo, envolvidos com tudo aquilo. Ele precisa ser persuasivo, ele precisa ser talentoso. Não existe picareta sem talento, porque isso é fracassar na atividade*¹⁷⁶.

Existem aqueles artistas que faturam com a figura do picareta, às custas deles e de suas histórias, como o caso dos sambistas Bezerra da Silva, Martinho da Vila e os compositores Trambique e Paulinho da Aba. Bezerra é enfático quando diz que só acabará a picaretagem no Brasil quando “*o morcego doar sangue e o Saci cruzar as pernas*”, o que corrobora a noção de

¹⁷⁵ Idem

¹⁷⁶ OS PICARETAS. Idem.

que o “picareta” se tornou um símbolo urbano da cultura brasileira. O termo 171 foi, possivelmente, elaborado quando um grupo de pessoas enviou ao então presidente da República, José Sarney um diploma de o maior 171 do Brasil pela criação do Plano Cruzado. Os responsáveis foram os membros da Comissão 171 com presidência do Perna. A partir de então, o presidente estava diplomado pela Universidade da Pilantragem de Vila Isabel – o que gerou uma revolta no governo e prisões aos responsáveis. Mas, são esses membros do governo que para uma parcela dos picaretas são os verdadeiros golpistas do Brasil, pois abusam de seus privilégios como parlamentares às custas do bolso do eleitorado.

A edição termina com alguns entrevistados relatando prejuízos que tiveram com golpes de estelionatários. O último, um rapaz que comprou uma moto e não recebeu a mesma conforme combinado. Acabou sem moto e sem dinheiro enquanto sumia, enquadrado em um Plano Geral, no horizonte ao som da trilha sonora de Paralamas do Sucesso, *Vital e sua moto*: “Mas Vital comprou a moto/E passou a se sentir total/Vital e sua moto mas que união feliz”.

4.2.3 Estranhos caminhos da fé

Mais uma edição que trabalha com o campo da Retórica Biográfica, mas dessa vez a parte pelo todo é diluída entre uma organização e uma pessoa. Sendo que uma depende da outra para sua existência e são consequentes um do outro. E a equipe de produção do *Documento Especial* soube utilizar essa simbiose com maestria para expor o que eles consideram um caso fantástico de entretenimento, religião e picaretagem.

Um programa de oito meses antes havia abordado concepções diferentes de religiosidade, entre elas as Igrejas Evangélicas de caráter pentecostal. Agora, nessa edição, o *Documento Especial* vinha trazer mais indícios e questionamentos expondo fatos considerados de gravidade sobre esse assunto. “A *polêmica ascensão de uma Igreja Evangélica foi documentada pelo Documento Especial em 1989*”. Roberto Maya em uma sala de estar faz seu relato sobre fé e religiosidade: “os caminhos que levam a Deus são infinitos, mas nos últimos anos caminhos especialmente duvidosos têm sido indicados a muitos fieis”¹⁷⁷.

O programa identifica essas novas fés religiosas como cristãos pentecostais que teriam surgido da Inglaterra como a Assembleia de Deus, Igreja Universal e Deus é Amor. Fazem parte de uma divisão da Igreja Evangélica que realiza o culto de acordo com a invocação da presença do Espírito Santo. Todo esse repertório é apresentado aos espectadores por meio da narrativa

¹⁷⁷ ESTRANHOS CAMINHOS DA FÉ. Direção de Nelson Hoineff. Brasil: Rede Manchete, 1989, 52m58. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wDjg01OC55s>

enquanto a câmera realiza uma panorâmica de toda a congregação. São mostrados vários fieis durante o culto, movidos por uma forte fé. Essa filmagem é proposital para expor a grandiosidade, a abrangência física que essas novas igrejas possuíam já no final dos anos 1980 e começo dos anos 1990.

O caráter de abrangência era também verificável na quantidade de unidades. Essas igrejas na época alcançaram números expressivos, enquanto uma montagem sucessiva apresenta fachadas de muitas dessas igrejas desde as mais simples até as mais suntuosas:

o pentecostalismo é o fenômeno religioso de nosso século. Aqui no Brasil calcula-se que já chegue a 14 milhões o número de seus adeptos (...) nos últimos trinta anos, um novo fenômeno vem ocorrendo no Brasil. A divisão dos pentecostais gerou um número incalculável de novas seitas que passaram a ser conhecidas pelo barulho que promovem e pelo volume de dinheiro que arrecadam de seus seguidores¹⁷⁸.

A cena corta para um primeiro plano de um pastor pregando na frente de uma árvore. Crianças na praça são filmadas se assustando e, ao mesmo tempo, achando graça da performance do pastor. O humor e o espanto criam uma atmosfera de incredulidade diante dessas novas religiões. O discurso orientado pela equipe de produção ganha seu primeiro indício com a tomada de um senhor de barba grande com jornais na mão que se posiciona: *“qual a Igreja que está certa? Eu perguntaria para mim e diria pra mim mesmo: eu ainda não vi uma!”¹⁷⁹.*

De acordo com a reportagem, um movimento de cura de enfermidades e milagres ganham atenção e lotam as ruas e até estádios de futebol para tal evento. Para os líderes dessas igrejas, o demônio é o único responsável pelos problemas emocionais, físicos e de saúde – um pavilhão de um estádio é lotado de pessoas sendo “curadas”, amontoadas com idosos e crianças presentes. Os testemunhos dos pacientes é um dos momentos importantes da edição do programa, uma delas testemunha: *“não sinto mais dor de cabeça. Não tomo mais remédio de cabeça e nem de pressão alta. Minhas varizes estão curadas porque o senhor Jesus Cristo foi quem me curou”¹⁸⁰*. Outra com firmeza e voz forte: *“Estou curada do câncer nos seios, já tava com sete caroços, saindo o oito. O médico mandou eu ir pra casa, falou pra mim que eu tivesse fé, se tivesse muita fé viva em Deus eu não iria morrer não, mas que ele não poderia fazer mais nada”¹⁸¹*. Relatos esses que nos mostram como a crença religiosa, a fé, pode alterar as percepções das pessoas em relação as casualidades da vida. Um pastor, sobre essa dicotomia muitas vezes adversativa, entre fé e medicina, afirma que não tem nada contra a medicina, até

¹⁷⁸ Idem

¹⁷⁹ ESTRANHOS CAMINHOS DA FÉ. Idem.

¹⁸⁰ Idem

¹⁸¹ Idem

porque “a medicina nos foi deixada por Deus, nós respeitamos e tomamos remédio também quando há necessidade. Porém, existem enfermidades que não é para a medicina e os próprios médicos sabem disso, por exemplo, o câncer, o AIDS, até agora a medicina não deu conta, mas o doutor Jesus tem remédio”¹⁸².

Importante salientar que todas essas filmagens foram feitas utilizando os recursos das câmeras escondidas. Possivelmente, essa edição tenha sido a que mais abordou esse recurso investigativo para criar a sensação mais crua sobre os fatos. O *efeito de real* se torna sintomático nessa edição. A câmera escondida assume uma versão nova de jornalismo onde a realidade é dissociada do olho, pois filma imagens que estão ligadas ao corpo do jornalista e não ao seu ponto de vista. Essas imagens exploram o mundo, mas o jornalista não as vê. Esta anulação do olhar aparece, no meio profissional, como o máximo da objetividade, visto que a câmera toma, sozinha, as imagens e que as pessoas filmadas não sabem que são filmadas. Com isso a realidade assume um novo patamar, menos alterada pela presença da câmera, uma simples aparência. Um fenômeno de redução ao visível. O que os teóricos chamam de “*Candid Eye*” (um olho sem subjetividade).

O psicanalista Luiz Viegas afirma que se “*de fato a doença é uma doença criada pela mente, ela poderá desaparecer. Mas, se ele não atingiu as causas que fizeram a mente criar aquela doença, ela pode voltar*”¹⁸³. A oposição entre ciência e religiosidade é colocada na trama narrativa. Um pastor mostra um pote com pedaços de agulhas e giletes dentro afirmando que aquele líquido estaria dentro de uma senhora, um possível charlatão. Esses objetos metálicos e perfurantes/cortantes foram expelidos pela senhora no momento da cura espiritual.

Segundo a narrativa, a proliferação dessas Igrejas Evangélicas se dá em torno, principalmente, dos bairros periféricos, o que aliaria as condições sociais e culturais menos favorecidas com o aumento das congregações evangélicas. Segundo o posicionamento dos produtores da edição, essas Igrejas são enganações para essas comunidades mais pobres e menos instruídas. Prova disso, desse discurso, é quando o narrador afirma que para ser pastor dessas inúmeras igrejas não é nem necessário conhecer a Bíblia, o que seria o pré-requisito mínimo. De forma intencional, isso é corroborado quando um pastor é questionado sobre uma das passagens da Bíblia e não sabe responder: “*você vai ter que me dar um tempinho, porque são muitas coisas e eu vou ter que procurar, mas logo mais a noite eu estou pronto para responder*”¹⁸⁴.

¹⁸² Idem

¹⁸³ ESTRANHOS CAMINHOS DA FÉ. Idem.

¹⁸⁴ Idem

A cena é cortada para uma fachada da Igreja Deus é Amor com um letreiro bem focado no letreiro escrito: “**ENTRADA FRANCA**”. Essa Igreja é que mais se espalhou pelo país e possui o maior número de sedes, geralmente em locais improvisados, seguindo um dos princípios cristãos: “*Pois onde dois ou três estiverem reunidos em meu nome, ali estou no meio deles*” (Mt 18,20). Muitos de seus fiéis buscam as curas milagrosas e, inclusive, se dizem curados desses males por meio da fé. O narrador afirma que o fervor de seus seguidores atinge em alguns casos o campo da histeria e apresentam pela objetiva mulheres erguendo a bíblia e gritando palavras religiosas, chorando, enquanto o pastor grita a todos os pulmões “*Glória ao Senhor!*”. O efeito sonoro da cena é ensurdecedor e chega a causar um certo desconforto.

Outras cenas mostram fiéis em um culto que mais parecia uma festa de tanta animação, sorrisos e risadas: O culto da Igreja Universal. Esse grupo evangélico embala os fiéis com paródias de músicas estrangeiras com letras gospel em português. As músicas têm a intenção de levar os seguidores a euforia, eles pulam, dançam e cantam alegremente e com muita voracidade. Quando a presença do Espírito Santo é invocada, por meio das músicas também, as fisionomias se alteram, pessoas passam a chorar, crianças e adultos. Com as mãos erguidas e com muita emoção entoam os cânticos religiosos. Uma massa de pessoas canta as músicas em uníssono e emocionadas. Uma jovem chama a atenção por gritar chorando. A cena é uma mescla de emoções:

Deus me perdoe pela minha desobediência com a minha mãe. Ô Senhor como você é bom, como você é bom. Senhor muito obrigado, me desculpe se eu fiz alguma coisa de errado. Eu quero que o Senhor me ajude, ô Senhor, muito obrigada! Jesus eu te amo, ô meu Deus como eu te adoro. Jesus eu te amo! (...) Você tocou meu coração e eu senti, eu falei umas coisas tão bonitas. Hoje de manhã eu desobedeci a minha mãe, eu fiz coisas erradas. Mas eu sei que o senhor vai me perdoar. O Senhor é o meu pai, é pai de todos nós¹⁸⁵.

Um outro fiel gritava “*Eu te amo senhor*” e balbuciava “*lalalala*” sem parar, flexionando a língua. A edição do programa filma a estranha cena de devoção em close, detalhando o ato inusitado. Após os cânticos e a louvação, a equipe do *Documento Especial* flagra o momento exato que o pastor manipula seus seguidores a doarem mais dinheiro do que aquilo destinado pelo dízimo. As pessoas colocam suas economias, seu dinheiro, maços e maços de dinheiro colocados sob uma mesa de oferenda. O pastor fala que é um desafio: “*todo o seu dinheiro investido na obra do Senhor! Amém!*”. O pastor ainda firma que a compra da TV Record em São Paulo foi com esse dinheiro das doações, como uma prova dos fiéis. Uma pilha de dinheiro é filmada pela equipe, algo que beira a devoção fanática. Todo esse dinheiro é

¹⁸⁵ ESTRANHOS CAMINHOS DA FÉ. Idem.

colocado em sacos enquanto o Pastor afirma que esse dinheiro todo é um investimento para uma melhoria material das vidas do seu rebanho.

Uma evangélica dá um depoimento para a equipe. Moça jovem de origem humilde, casa simples com um bebe pequeno no colo. Afirma que dava de oferta o máximo que podia, inclusive uma vez chegou a dar o seu anel de casamento já que não tinha naquele dia como ofertar mais nada. Justifica que *“ficava com vergonha de todo mundo ter o que dar e eu não poder dar. Então as vezes eu deixava de comprar algo para aqui dentro de casa pra levar, tá? Pensando que eu receberia algo mais em troca”*¹⁸⁶.

Nesse momento, o programa conta a trajetória da emergência da Igreja Universal, muito como uma forma de mostrar que o sacrifício dos seguidores, dos fiéis é recompensado com o lucro e os luxos dos pastores:

*A Igreja Universal é a maior das novas seitas pentecostais. Foi fundada há treze anos pelo ex servente Edir Macedo Bezerra e hoje já conta com quatro templos nos Estados Unidos (enquanto aparece uma entrevista de Edir Macedo falado para seus seguidores). No Brasil, são cerca de 850 Igrejas. O bispo Macedo acredita que seu rebanho seja formado por cerca de 6 milhões de pessoas (...) Além de 9 emissoras de rádio a Igreja Universal tem uma emissora de televisão, a TV Record em São Paulo que foi comprada por 45 milhões de dólares (dinheiro isso supostamente adquirido com as doações dos fiéis). E através das rádios e televisão que as novas seitas vão conquistando mais adeptos pelo país*¹⁸⁷.

Além da pregação, alguns produtos de origem e valor questionáveis são vendidos pela emissora Rede Record – concorrente da Manchete: o Xampu Sagrado, Pó do Amor, Folha da Árvore da Vida, Primeira Pedra; *“As vezes você que está ao do lado deve estar pensando, essa Igreja distribui xampu, essa igreja distribui sal é óleo, faz barco, essa Igreja distribui pasta de figo, poxa mas que salada!”*¹⁸⁸.

Enquanto um jingle vendendo água benta toca como trilha sonora, imagens dos serviços prestados pelos meios de comunicação da Igreja Universal são exibidos, cartas, estúdios de gravação, inúmeros discos de artistas gospel, bastante pessoal empenhado na transmissão da mensagem de Deus e, principalmente, de Edir Macedo.

No segundo bloco do programa, uma série de testemunhos de cura com demonstrativo ao vivo dentro da congregação é filmado e exibido pela produção do programa. Um dos pastores faz uma performance de cura cinematográfica, invocando poderes divinos e palavras de ordem, enquanto os fiéis são derrubados no chão, se sacodem em uma alusão a presença e expulsão dos espíritos malignos. Um grande espetáculo visual. A edição mostra nesse bloco uma

¹⁸⁶ Idem

¹⁸⁷ ESTRANHOS CAMINHOS DA FÉ. Idem.

¹⁸⁸ Idem

impressionante caravana de fieis vindo atrás de cura milagrosa, centenas de pessoas em carros, ônibus, filas e filas de pessoas de aparência simples buscando uma solução para seus problemas. Homens possuídos pelo demônio são libertados ao som de música gospel na frente de todos, retorcendo no chão, tremendo, falando palavras impronunciáveis. *“Fisicamente é impossível assistir a realização de milagres. Por estarem todos no mesmo nível do chão, só conseguem ver objetos suspensos para receberem as bênçãos. Mas como a fé é cega, basta acreditar na palavra dos pastores”*¹⁸⁹.

A presença da câmera muda os comportamentos, *“a confusão é eminente quando uma câmera de televisão é identificada”*. O exorcismo daqueles que são colocados no centro do estádio é assustador, uma cena de filme de horror, pesada, pessoas se contorcendo. Depois de cenas de sofrimento, possessão e choro, o apresentador não aguenta e critica os seguidores: *“uma mulher vive uma situação patética – nas falas dela ‘os médicos dizendo que foi sequela do sarampo que ele te/ve com um ano e quatro meses. Ao levar seu filho para ser curado, ela chega ao diagnóstico de sempre – o demônio’*¹⁹⁰. O filho continuou com as sequelas graves de uma doença enquanto a mãe passa por uma sessão de exorcismo pelas mãos do pastor Edir Macedo. A mãe esmurra o pastor e se contorce dizendo que não sairá do menino dizendo que é o Capeta Tranca Rua que carregada o desgraçado da criança para a morte e em troca ganhou cachaça, charuto e farofa. *“A festa (da fé) deixa o saldo de uma pessoa morta e várias feridas, mas ao final todo mundo tem motivo para sorrir. Para os fieis um evento cheio de música e esperança, para os pastores um evento bem lucrativo. Alguns cálculos fazem uma conta de até 100 milhões de cruzeiros. O show não pode parar”*¹⁹¹.

Esses números mostram que, com isso, sociedades religiosas teriam se convertido em grandes empresas. Muito do que as Igrejas Pentecostais são no Brasil, são exemplos de modelos estadunidenses. Essas igrejas estrangeiras ganhavam muito dinheiro com seus seguidores mas, foram marcadas por escândalos de corrupção e abusos sexuais. Como o caso do pastor Jim Bakker preso por fraudes fiscais e abuso sexual em 1989. A Igreja Universal nos Estados Unidos tem um culto bem diferente, mais calmo, mais reservado. Uma de suas seguidoras afirma que um jovem foi curado da AIDS – talvez o único caso em toda a existência humana.

O pastor Edir Macedo, dono da Igreja Universal e da emissora Rede Record, foi acusado por fraude, curandeirismo e charlatamismo pela polícia brasileira. Em Nova York ele dá uma declaração:

¹⁸⁹ Idem

¹⁹⁰ ESTRANHOS CAMINHOS DA FÉ. Idem.

¹⁹¹ Idem

se isso é contra a lei então é melhor pegar a Bíblia e jogar fora. A Bíblia é contra a lei então, porque isso está na Bíblia. Jesus disse ide por todo o mundo pregar o Evangelho a toda a criatura. Esses sinais seguirão aqueles que creem. Em meu nome inspiram demônios, falaram novas línguas, curaram os enfermos etc. então é um mandamento de Jesus. Eu acho que (as pessoas) devem pagar porque é uma questão de honra a Deus. A gente paga imposto (...) porque não pagar o dízimo? E se você não paga o dízimo a Deus, você paga ao Diabo¹⁹².

É importante salientarmos que toda a emissora de televisão é um conglomerado de interesses ligados ao mundo capitalista, aos lucros, à disputa por audiência. A cruzada demonstrada nessa edição de chacotear os cultos das igrejas pentecostais e, principalmente, a Igreja Universal e seu líder Edir Macedo possuem uma conotação que supera os interesses sociais, ligados a uma narrativa crítica sobre as realidades e problemas do Brasil. A construção do discurso atinge os limites das disputas por mercados midiáticos, por audiência, a hegemonia dos oligopólios da comunicação.

¹⁹² Idem

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O mundo midiático é marcado por esse espetáculo do consumo que reduz o cotidiano, a rotina social, em um campo de batalha, na busca incessante de aquisição de objetos e símbolos produzidos pela espetacularização. A cultura, os grupos sociais, as religiosidades, os causos fantásticos, tudo transformado em consumo exagerado e fútil. Nessa lógica, a mercadoria espetacular torna-se notícia espetacular nas mãos de instituições que gerenciam todo esse processo, como é o caso da Rede Manchete de Televisão e outras emissoras.

Para que haja a espetacularização, o sensacionalismo, o popular, a imagem é de suma importância. Os telespectadores querem ver, querem se possível comprovar quem são os envolvidos e onde aconteceram os fatos. Querem poder deliberar e julgar os envolvidos pelo encadeamento das narrativas. O uso da imagem é tão forte, que às vezes as manchas de sangue, as marcas de tiros, os destroços de veículos, a angústia dos parentes, os golpes, os beijos gays, a cura milagrosa, os discos voadores se tornam objetos de convencimento, de idolatria. Esses elementos evidenciam privilégios às representações sociais.

Por meio da produção dessas matérias telejornalísticas enxergamos, fundamentalmente, um Brasil que poucos conheciam, poucos se importavam, mas que muitos consumiram. Esses expedientes, quando unidos às técnicas audiovisuais inovadoras, textos bem escritos, uma figura marcante como apresentador que confere autenticidade aos discursos, escolhas de planos, entrevistas e efeitos e trilhas sonoras revelam algo ainda mais interessante sobre os objetos, é possível perceber um possível interesse do programa em justificar a escolha por seu subtítulo – *Televisão Verdade* – o que nos leva a uma projeção *ethópica*¹⁹³ baseada na *Realidade* dos temas representados. A Realidade como Representação de um Brasil pós Ditadura em pleno retorno à democracia. Algo que, ponderou Nelson Hoineff, não era exibido na televisão brasileira até então.

Temas como sexualidade, pornografia, prostituição, violência, fanatismo religioso, luta de classes, corrupção, traição, picaretagens, escândalos políticos são a agenda de grande parte das edições de *Documento Especial: Televisão Verdade*, temáticas essas que sofrem as mais densas censuras televisivas da opinião pública atualmente. Nos anos 1990, a Rede Manchete soube inovar e ter a coragem de apresentar temas tão polêmicos e, ao mesmo tempo, tão

¹⁹³ Quando penso em uma projeção *ethópica* estou relacionando o termo a parte da retórica clássica voltada para o estudo dos costumes sociais, tal qual os costumes e hábitos fundamentais, no âmbito do comportamento (instituições, afazeres etc.) e da cultura (valores, ideias ou crenças) que caracterizam uma determinada coletividade, época ou região. O que nos estudos da antropologia estadunidense, se configuraria na reunião de traços psicossociais que definem a identidade de uma determinada cultura; personalidade de base.

esperados pelas expectativas de audiência silenciadas, podadas pela opressão e pela falta de liberdade de expressão e de posicionamento ideológico. A *Opinião Pública* foi oportunizada pela equipe de produção do programa que soube ouvir os anseios e fetiches da sociedade brasileira após 21 anos de Ditadura Militar.

Tal modelo de programação televisiva, que soube aliar um roteiro politizado e crítico a uma estética narrativa inovadora dentro dos audiovisuais televisivos, se tornou referência na linguagem audiovisual de muitos outros programas que vieram por substituí-lo ou, até mesmo, alterou de forma significativa a agenda de outros programas que já se faziam presentes mas que se limitavam a uma assepsia audiovisual. O *Globo Repórter*, da Rede Globo, alterou parte de sua programação passando a se preocupar com assuntos de cunho mais político e social em suas edições para além das edições ligadas a exploração turística e cultural e de temas relacionados a saúde e bem-estar. A Rede Globo também se embrenhou na programação sensacionalista com programas como *Linha Direta*, exibido todas as noites de quinta-feira entre os anos de 1999 e 2007, inicialmente sob o comando de Marcelo Rezende e, após sua transferência para a Rede TV em 2002, posteriormente, por Domingos Meirelles. O programa se dedicava a apresentar crimes que aconteceram ao redor do Brasil e cujos autores estariam foragidos da justiça.

Não só isso se destaca nessas produções, mas o produto midiático criado por Nelson Hoineff ampliou o que entedíamos na época como uma abordagem elocutiva do sensacionalismo, do gênero popular entre as produções televisivas, se propondo a exibir uma pronúncia discursiva ao mesmo tempo deliberativa sobre problemas relevantes e silenciados dentro da memória social brasileira, assim como não se abstiveram de dar sua contribuição aos temas de forma crítica e assertiva. Outros programas de destaque tanto na audiência quanto nas críticas que se mostram herdeiros dessa proposta discursiva e estética são *Conexão Repórter*, exibido pelo SBT desde 2010. Se auto denominam um programa de linguagem moderna e cenário futurista, preocupados com a busca pela verdade através de reportagens investigativas. O apresentador e editor-chefe Roberto Cabrini é conhecido por suas intervenções durante as entrevistas e coragem em se aprofundar nos assuntos. Considerado um dos mais respeitados programas de cunho jornalístico na atualidade, *Conexão Repórter* abordou temas como tráfico de crianças, prostituição, pedofilia, pichadores, delinquência juvenil, tráfico de drogas, AIDS, assassinos de aluguel, transexuais, OVNI, seitas religiosas, sistema carcerário entre tantos outros que dialogam com as edições do *Documento Especial: Televisão Verdade*.

O Sistema Brasileiro de Televisão, na mesma época que exibia o *Documento Especial: Televisão Verdade* em sua programação, também lançaram outro programa mais de temática jornalística variada: *SBT Repórter*. O programa estreou em 22 de agosto de 1995 sob o comando

de diversos jornalistas como Mônica Teixeira, Monica Waldvogel, Marília Gabriela, Hermano Henning, César Filho e, atualmente, é apresentado por Carlos Nascimento. Teve uma pausa em sua programação em 2013 pelos altos custos de produção, mas retornou em novembro de 2017. Roberto Cabrini participou de três reportagens especiais do programa que venceram o prêmio APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte), em seu primeiro ano de estreia, sobre soldados iraquianos e a violência do regime de Saddam Hussein, uma entrevista exclusiva com o líder palestino Yasser Arafat, em seu *bunker* em Gaza e a primeira entrevista com o ex-presidente Fernando Collor de Mello após o processo de *Impeachment*. Sem contar programas que levaram a violência e o sensacionalismo aos limites da audiência como *Balanço Geral* e *Cidade Alerta*.

Outro do mesmo teor, porém mais limitado pela agenda política e ideológica da emissora pela qual está vinculado é *Repórter Record Investigação*, que segundo seu próprio site de conteúdos, irá trazer ao público duas supresas, sob o comando jornalístico de Domingos Meirelles,

A primeira é relacionada aos recursos tecnológicos que foram colocados à disposição do Repórter Record Investigação. O cenário é extremamente moderno, muito sofisticado. Eu acho que não existe nada parecido na televisão brasileira. A segunda grande surpresa é o formato e a proposta do programa, que é totalmente audaciosa e vai impressionar o telespectador. A soma da maneira de como o Repórter Record Investigação será apresentado com o seu conteúdo vão produzir um resultado espetacular¹⁹⁴.

Atualmente, esses assuntos viraram agenda de outros espaços midiáticos que veem competir audiência, representações e formação de opiniões públicas que são os meios digitais, tanto agências de reportagens e notícias credenciadas como grande mídia, hegemônica em seus sítios e páginas virtuais como espaços privados de informações tais como blogs, vlogs, canais de *YouTube*, redes sociais entre tantos outros canais alternativos de formação de opinião. Hoje é tempo de *Orkut*, *Whats*, *Twitter*, *Facebook*, *Instagram*. Tempo onde filmamos tudo. Fotografamos de tudo. Postamos em tempo real. O inesperado e o inovador não nos impressionam tanto mais. Tudo parece tão próximo. Tudo parece presente imediato no mundo virtual.

Segundo Lévy (1999), para ser caracterizado como um mundo virtual um espaço deve se distinguir por pelo menos duas características: a *navegação por proximidade* e a *imersão*. A navegação por proximidade diz respeito à capacidade do mundo virtual em orientar os atos de um indivíduo ou de um grupo, isto é, as atitudes e comportamentos reais que ele geralmente

¹⁹⁴ Disponível em: <https://recordtv.r7.com/reporter-record-investigacao/conheca-o-programa-reporter-record-investigacao-14092018>

desempenha no mundo real, são refletidos nos comportamentos do seu representante no mundo virtual. A imersão, por sua vez, compreende o alto grau de envolvimento de um usuário com a mídia, como se ele estivesse mergulhado em outra realidade.

O mundo virtual estabelece novas relações de interação entre os participantes que outras mídias não possibilitaram até então, pois já não há um emissor que envia suas mensagens a um grande número de receptores como a televisão funciona. Lévy (1999) aponta como dispositivo característico do ciberespaço a comunicação todos-todos, como uma “ligação de todos para todos” sem precedentes entre os usuários. Tal dispositivo é caracterizado a ponto de “cada receptor poder receber mensagens de qualquer (quaisquer) outro(s) remetente(s) e, por sua vez, lhe(s) enviar mensagens” (COUCHOT, 2006, p. 518).

Essa flexibilidade e multiplicidade, que alteram os paradigmas da comunicação tradicional, permitem modelos diferentes de comunicação, dependendo do número de participantes, da interatividade do programa utilizado e da sincronicidade das ações (COSTA, 2003). Essas transformações, caracterizadas por novas noções de tempo e de espaço, também tiveram implicações em termos de controle sobre o acesso às informações dispostas na mídia. Com efeito, nota-se que na rede, os usuários ficam livres para gerenciar sua conexão – o tempo, o local e a duração -, de forma que eles não estão mais presos a uma grade horária, como em outras mídias, nem a um espaço no qual se realiza a comunicação. Dessa forma, para ter acesso a uma informação, tudo que o usuário precisa hoje é ter acesso à rede, que através de recursos de telefonia móvel, já pode ser feito à distância, a qualquer hora e em meio a deslocamentos sobre qualquer tema, seja ele popularesco ou sensacionalista como aqueles exibidos no *Documento Especial*.

As edições do programa da Rede Manchete *Documento Especial: Televisão Verdade*, funcionaram como instrumentos importantes, dentro da categoria de produções televisivas, para os *enquadramentos de memória*, para a elaboração de visões retrospectivas e críticas sobre o tempo presente e suas particularidades. Por meio de análises intrafílmicas sobre os *pontos de vista*, enquadramentos e planos substanciais para a construção do discurso audiovisual, e os *pontos de escuta*, os efeitos sonoros e a trilha sonora durante o processo de edição, foi possível relacionar a narrativa audiovisual das edições por mim analisadas com uma representação social da sociedade brasileira durante os anos de redemocratização. Tais discursos foram elaborados por meio do gênero popular, da linguagem sensacionalista, que promove o que chamamos de *contratos de leitura*.

Os *contratos de leitura* presentes nos audiovisuais analisados nos permitem refletir sobre a formação de uma *opinião pública*, sobre um processo de recepção dessas produções.

Como citado anteriormente na Introdução desse trabalho, o gênero na televisão estabelece uma posição de leitura no espectador, mesmo que ele não tenha consciência disto, orientando suas expectativas e atitudes em relação aos temas abordados. Percebemos, assim, um esforço de aliar a linguagem audiovisual, a produção de discursos e a memória social do período.

Ao afirmar que, na contemporaneidade, os media cumprem, mesmo que de forma precária, o papel exercido previamente pelas explicações míticas e tradicionais das sociedades pré-modernas, Rodrigues (1990) concebe a mídia enquanto propositora de temas sociais a serem debatidos e representados. E, segundo Bourdieu, nota-se com facilidade que nem todas as vozes e discursos estão representadas no espaço de visibilidade midiática. Mesmo assim, a ideia de pensar a mídia como espaço fundamental de mediação não perde a validade.

Ao constituir-se como instituição mediadora dos discursos dos demais campos sociais, a mídia passa a assumir um lugar central na contemporaneidade. Nos últimos anos, por meio das mídias, ocorreu uma ampliação e, ao mesmo tempo, uma multiplicação dos espetáculos, por meio de processos mais atraentes e interativos. “O espetáculo, como tendência a fazer ver o mundo que já não se pode tocar diretamente, serve-se da visão como o sentido privilegiado da pessoa humana, o que em outras épocas fora o tato” (DEBORD, 1997, p. 18).

O veículo televisivo, por sua vez, cada vez mais se apresenta como uma sequência de espetáculos. Isso pode ser observado na produção e nos orçamentos milionários das telenovelas e nos programas com forte apelo dramático, sensual e apelativo. A mídia deixa, então, de somente intermediar vozes e falas e passa a selecionar, interferir, ganhando um poder de decisão que, de alguma forma, foi outorgado pelas demais instituições da sociedade englobando todos os ingredientes que um espetáculo precisa conter para emocionar, problematizar e ganhar espaço de discussão na esfera pública.

Documento Especial aborda exatamente esses aspectos de noticiabilidade que as mídias se propõe, favorecendo a construção de uma opinião pública por meio das representações sociais e gatilhos que ativam a memória social e a construção do imaginário da sociedade brasileira. É interessante ainda apontar que a memória forma um campo de disputa pelo poder travado entre classes, grupos e indivíduos. Disputa entre o que deve ser preservado nas memórias das futuras gerações e o que deve ser esquecido. Esses tornam-se mecanismos de controle de um grupo sobre o outro. Aquilo que é julgado como relevante para ser guardado formam as memórias coletivas. E o *Documento Especial* ocupa um lugar de memória para o que seriam memórias marginais, esquecidas, que ganham espaço de reprodução por meio das reportagens televisivas. Por meio dos testemunhos orais e da montagem de imagens e sons, as

classes populares - atores sociais nas edições do programa – ganham seu “direito à memória”, adquirem visibilidade social.

No que diz respeito à refiguração de traços da realidade social na imagem: a refiguração fílmica da sociabilidade humana não se realiza apenas pelo resultado mimético-artístico, pelos antagonismos que se apresentam nas questões e pontos de vista levantados nas obras. Ela também se inscreve na singularidade da imagem que compõe esta representação, na medida em que delineia uma forte afinidade com o movimento da vida quotidiana e ancora uma forma de representação *desantropomorfizada* do sujeito no filme. Isto, segundo Lukács (1982), ocorre na medida em que o mundo circundante do indivíduo, que envolve natureza, ambiente animal e vegetal, e, sobretudo, os ambientes sociais criados pelo próprio homem, aparecerem no filme com o mesmo grau de exposição que a figura humana assume na imagem – ambiente social este que, como percebe Lukács, tornou-se um dos focos de atenção do cinema.

Deste modo, as imagens do embate entre a individualidade e as circunstâncias do cotidiano, a partir do momento em que estas assumem a condição de matéria-prima para a representação fílmica, se tornam uma importante fonte de conhecimento sobre a relação dialética do indivíduo com o mundo, bem como sobre a realidade social subjacente a esta relação (LUKÁCS, 1982).

Como fonte de conhecimento sobre a realidade social, as mídias se transformam no palco das principais manifestações da Opinião Pública, ao mesmo tempo que se torna o ringue dos debates públicos sobre as representações da mesma. Aqui, considera-se que há duas dimensões intrínsecas ao processo de formação da opinião pública enquanto fenômeno social: a participação e o acesso à informação. Se no início do século XX, os meios de comunicação industriais, como os jornais impressos, eram predominantes e havia menos espaços institucionalizados de participação política, no século XXI, temos a predominância de circulação por meio de comunicação digitais – que englobam as redes sociais digitais – e diversos mecanismos de participação política que passam por diferentes níveis de institucionalização (GROSSI, 2007).

Habermas (1997) considera o debate público um diálogo intersubjetivo, porque compreende que é a partir do discurso dos participantes e na troca de ideias é que se busca um entendimento. O caráter dialógico das deliberações da sociedade no espaço público, pressupõe o uso racional de argumentos e a contraposição de diferentes, e divergentes, pontos de vistas para que se alcance o consenso de modo intersubjetivo.

Considera-se que o debate público é inerente ao processo de formação da opinião pública e que, hoje, as redes sociais digitais são mais um dos ambientes importantes em que se

desenvolve esse debate. Essa Tese teve como uma de suas pretensões ampliar a percepção e consideração do leitor em relação à importância das mídias na transformação dialética da opinião pública por meio das representações da sociedade. A importância da construção de um projeto de Brasil por meio da seleção de repertórios visuais e sonoros que compunham um imaginário coletivo de país.

Ao discutir novas mudanças estruturais da esfera pública, Keane (1995) afirma que houve uma fragmentação do tradicional espaço de discussão e vida cultural, pois atualmente há várias esferas públicas, de diferentes tamanhos e relevância, que se afirmam e se constroem em diferentes ambientes. O que inclui os ambientes digitais (KEANE, 1995).

É nessa conjuntura que, hoje, se dão debates e discussões públicas em ambientes também online. Os ambientes online carregam um leque de oportunidade para ser explorado no que diz respeito ao debate e a formação da opinião pública, tanto pelos atores sociais e líderes, quanto pelas instituições políticas. As novas tecnologias não só permitiram o maior acesso a informações e a discussões sobre temas públicos, como suas potencialidades fizeram com que muitos vissem na Internet a possibilidade de uma ampliação da esfera pública, como um novo espaço que ressoasse a demanda social aos seus representantes. Além da expansão de espaços de comunicação, nota-se a ampliação dos debates ideológicos, visto que os cidadãos têm acesso a novos e conflitantes pontos de vistas alternativos aos dos veículos que representam as mídias hegemônicas.

Em relação à temática do debate digital, esse interesse do cidadão por temas sociais e políticos na internet pode seguir o calendário político, como o eleitoral, motivado por “ondas” de interesse como o “tempo da política”, aquele mais próximo da decisão eleitoral (ALDÉ, 2011). Contudo, hoje, verifica-se que a discussão sobre a política nas redes sociais não se restringe ao período das eleições, chegando a uma intensidade que viraliza a temática política (KEANE, 2010). Dadas as características do ambiente virtual, pode se esperar que as redes sociais como o Facebook tendem a suprimir o medo de expor a opinião individual perante o debate e às opiniões dominantes – a espiral do silêncio (NOELLE-NEUMANN, 1995).

Ao revisitar o conceito, Habermas classifica a esfera pública como “uma rede adequada para a comunicação de conteúdos, tomadas de posição e opiniões; nela os fluxos comunicacionais são filtrados e sintetizados a ponto de se condensarem em opiniões públicas enfeixadas em temas específicos” (HABERMAS, 1997, p. 92). A definição apresentada se assemelha, em vários aspectos, ao modelo de comunicação instaurado pelas mídias sociais online, que romperam com o paradigma das mídias de massa, baseadas num sistema de produção em que os conteúdos são propagados de uns poucos produtores para uma massa de

receptores sem poder de interferência imediato. A nova lógica abriga um sistema em que todos os participantes da interação comunicativa podem falar a todos os demais participantes, criando um modelo multidirecional em oposição ao padrão anterior, unidirecional.

Emerge aqui uma nova esfera conversacional em primeiro grau, diferente do sistema conversacional de segundo grau característico dos *mass media*. Neste, a conversação se dá após o consumo em um rarefeito espaço público. Naquele, a conversação se dá no seio mesmo da produção e das trocas informativas, entre atores individuais ou coletivos. Esta é a nova esfera comunicacional pós-massiva. (...) Assim, as funções pós-massivas, por serem mais conversacionais que informacionais, podem resgatar algo da ação política, do debate, do convencimento e da persuasão, outrora desestimulados pela cultura de massa (LEMOS, 2009, p. 10-12).

Portanto, essa Tese buscou aproximar o leitor da importância das mídias para a construção de representações sociais de uma sociedade, assim como fonte para formações de opiniões públicas e direcionamentos de comportamentos na esfera pública. Tal contribuição torna-se importante quando afirmamos a importância das mídias, tanto aquelas hegemônicas quanto as que produzem um contradiscurso, na construção de sentidos. As mídias digitais contemporâneas formalizadas sobre um modelo de interação multidirecional, hoje parecem ocupar – para a sociedade – o lugar da formação da opinião pública, mas tal afirmativa remonta desde muito tempo antes e tal Tese tem a pretensão de problematizar um desses momentos de formação de discursos, mesmo unidirecional, em oposição ao atual.

Dessa forma, nessa Tese há um convite a compreensão da televisão de forma objetiva, crítica, sem os preconceitos de vê-la como um “monstro doméstico que perverte as crianças” nem como um “instrumento poderoso de dominação que se infiltra em nossos lares para nos vigiar e moldar comportamentos”. Somente dessa forma, a televisão e sua programação adquire um valor como fonte histórica.

Conforme corrobora Marcondes Filho, “culpar a TV é localizar erroneamente o verdadeiro inimigo” (1988, p.8). A TV é o aparelho que suporta e transmite as mensagens produzidas ideologicamente por homens de negócios, por empresas e interesses particulares. A televisão atende aos desejos e necessidades humanas, a fabricação de sensações e prazeres, ampliando a interação entre o *Mundo das Coisas Práticas*, pautado pelas obrigações e responsabilidades do dia-a-dia, e o *Mundo da Fantasia*, elaborado para suprimos nossas necessidades de entretenimento e lazer.

Com base na pesquisa sobre a produção do programa telejornalístico *Documento Especial: Televisão Verdade*, percebemos de que forma a televisão, durante os primeiros anos da Nova República, disputou representações, memórias e projetos sociológicos sobre a realidade brasileira, após 21 anos de Ditadura Civil-Militar. Ademais, é interessante perceber como os programas jornalísticos articularam uma relação com a memória social brasileira,

mapeando e classificando a representação de mundo que deve ser indexada em sua programação. Além disso, é possível, ao menos inferir que o modo de exibição transformador proposta pelo programa alterou de forma significativa a colaboração com os problemas da própria sociedade brasileira, de diferentes ordens. Por fim, a televisão segue, mesmo que não exclusivamente, como um poderoso instrumento para modelar atitudes, comportamentos, estilos e como formadora de *Opinião Pública* e os estudos sobre a mesma não se encerram na Era Digital.

FILMOGRAFIA

A CLASSE POLÍTICA VAI AO PARAÍSO. Direção e Produção de Nelson Hoineff. Brasil: Sistema Brasileira de Televisão (SBT), 1993, 25min51. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=m8GTBHxYjJU&t=7s>

DELÍRIOS DA MADRUGADA. Direção e Produção de Nelson Hoineff. Brasil: Rede Manchete, 1989, 11m07. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cRzvoll7nQU>

ESTRANHOS CAMINHOS DA FÉ. Direção de Nelson Hoineff. Brasil: Rede Manchete, 1989, 52m58. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wDjg01OC55s>

GERAÇÃO DO CAOS. Direção e Produção de Nelson Hoineff. Brasil: Rede Manchete, 1990, 29h13. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zdXF4JtQv-4>

GUERRA SOCIAL. Direção e Produção de Nelson Hoineff. Brasil: Rede Manchete, 1989, 26m02. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fvYgxnD_9JQ

MUITO FEMININA. Direção e Produção de Nelson Hoineff. Brasil: Rede Manchete, 1989, 19m59. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Mt1aw3a4_E

NOITES CARIOCAS. Direção e Produção de Nelson Hoineff. Brasil: Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), 1992, 26m13. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=akOwlByDyBc>

NOVAS TRIBOS URBANAS. Direção e Produção de Nelson Hoineff. Brasil: Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), 1992, 45m46. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RrPDLho1UcA&t=50s>

O PAÍS DA IMPUNIDADE. Direção e Produção de Nelson Hoineff. Brasil: Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), 1992, 26m52. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=B_k_mTnb2uI

ORGULHO GAY. Direção e Produção de Nelson Hoineff. Brasil: Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), 1993, 40m12. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yVLKj-Tknkw&t=1s>

OS PICARETAS. Direção e Produção de Nelson Hoineff. Brasil: Rede Manchete, 1992, 31m56. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nXyHfv6XUSc&t=114s>

OS POBRES VÃO À PRAIA. Direção e Produção de Nelson Hoineff. Brasil: Rede Manchete, 1989, 28min08. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kOzGFJZZVe8>

OS POBRES VOLTAM À PRAIA. Direção e Produção de Nelson Hoineff. Brasil: Rede Bandeirantes, 1998, 43m45. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oXGCiMXFFJI>

PERDIDAS NA NOITE. Direção e Produção de Nelson Hoineff. Brasil: Rede Manchete, 1989, 14m22. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=eSRHffTAuUY&has_verified=1

SURFE EM ALTA TENSÃO. Direção e Produção de Nelson Hoineff. Brasil: Rede Manchete, 1989, 26m37. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZEThrCpAT94>

TRIBOS URBANAS. Direção e Produção de Nelson Hoineff. Brasil: Sistema Brasileiro de Televisão, 1992, 27m18. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CghALAiKX_8 (Parte 1), <https://www.youtube.com/watch?v=r3jJaDIGMEU> (Parte 2), <https://www.youtube.com/watch?v=2CUX8velN7U> (Parte 3).

VIDA DE GORDO. Direção de Nelson Hoineff. Produção de Celso Lobo. Brasil: Rede Manchete, 1990, 32m49. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y1HQTUj3Pc>

VINDOS DO DESCONHECIDO. Direção de Nelson Hoineff. Produção de Marcos Rezende. Brasil: Rede Manchete, 1991, 29m32. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iS7sMlz6-MY> e, também, em <https://www.youtube.com/watch?v=fCJmXNVte58>

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. São Paulo: Edições 70, 2008

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *A dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985

_____. A indústria cultural. O iluminismo como mistificação da massa. In: LIMA, Luís Costa. *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

ALBERTI, Verena. Histórias dentro da História. In.: PINSKY, Carla Bassanezi. *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2010

ALBERTI, V. (1989) - *História Oral: A Experiência do CPDOC*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil.

ALEGRE, Sergio. Películas de ficción y relato histórico. In. *História, Antropologia y Fuentes Orales*: Voz e Imagem, Barcelona, n.18, 1997

ALSINA, Miquel Rodrigo. *A construção da Notícia*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

AMADO, Janaína (Org.) *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1996.

AMÉRICO, Guilherme de Almeida; VILLELA, Lucas B.R.. *O cinema na perspectiva da História Social: uma reflexão teórico-metodológica*. Anais do IV Encontro Nacional de Estudos de Imagem. Londrina, 2013

AMORIM, Paulo Henrique. *O quarto poder: uma outra história*. São Paulo, SP: Hedra, 2015.

ANDRADE, João Batista. *O povo fala: um cineasta na área de jornalismo da TV brasileira*. São Paulo: Senac, 2002. 2.

_____. São Paulo, 18 out. 2004. 1 fita cassete (60 min.). Entrevista concedida a Ana Cláudia Resende. 3.

ANGRIMANI, Danilo. *Espreme que sai sangue*: um estudo do sensacionalismo na imprensa. São Paulo: Summus, 1995.

ANTUNES, E. *Temporalidade e produção do acontecimento jornalístico*. Em *Questão*, 2007b

_____. *Videntes imprevidentes*: temporalidade e modos de construção do sentido de atualidade em jornais diários impressos. Salvador(BA) Tese de Doutorado. UFBA, 2007a

ARISTÓTELES. *Retórica*. 3ª. Edição. Obras completas de Aristóteles, Volume VIII, tomo I. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005.

AROUCHE DE SOUZA, José Carlos. *Gêneros e formatos na televisão brasileira*. São Paulo: Summus, 2004.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papirus, 2003.

_____. *O olho interminável*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. O ponto de vista. In: Eduardo Geadá (org.). *Estéticas do cinema*. Lisboa: Dom Quixote, 1983.

AUTRAN, Arthur. Leon Hirszman: em busca do diálogo. In.: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil*. Tradição e Transformação. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. In: *Enciclopédia 5 – Anthropos – Homem*. Lisboa: Einaudi-Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.

BAHIA, Juarez. *Dicionário de Jornalismo século XX*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010

BALOGH, Anna Maria. *O discurso ficcional na TV*. São Paulo: Edusp. 2002.

BARBOSA, Marialva. *Dando voz ao público: a questão do gênero nos estudos de recepção*. In: XXIII Congresso da Intercom, Rio de Janeiro, 1999.

_____. *História da Comunicação no Brasil*. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.

_____. Jornalismo e a construção de uma memória para sua história. In: BRAGANÇA, Aníbal & MOREIRA, Sônia Virgínia (org.). *Comunicação, acontecimento e memória*. São Paulo: Intercom, 2004a, p.102-111.

_____. *Jornalistas, “senhores da memória”*. Trabalho apresentando no Núcleo de Pesquisa de Jornalismo, do IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom. In: ANAIS do Intercom 2004

_____. Meios de comunicação, memória e tempo: a construção da “Redescoberta” do Brasil. In: HERSCHMANN, Micael e PEREIRA, Carlos Alberto M. *Mídia, Memória & Celebridades*. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais, 2003.

_____. *O acontecimento contemporâneo e a questão da ruptura*. In: Semiosfera – revista de Comunicação e Cultura, Ano 2, nº 1, maio de 2002.

_____. *O que a história pode legar aos estudos de jornalismo*. In: Contracampo. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação - UFF, Niterói 1º sem. 2005b, n. 12, pp. 51-63.

_____. *Percursos do olhar: comunicação, narrativa e memória*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2007.

BARDIN, Laurence. *Análise de Conteúdo*. Edições 70 Ltda: Lisboa, 2011

_____. A câmara clara. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Noca Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. *A estrutura dos fait divers*. Tradução revisada por: Artur Araujo.

_____. O efeito de real. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Cultrix, 1984.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Porto Alegre, L&PM, 1987

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____. *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

_____. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BAZIN, A. O que é cinema? Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BÉDARIDA, François. Tempo presente e presença da história. In: FERREIRA, Marieta de M.;

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luís Costa. *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

BENVENISTE, E. Problemas de Lingüística Geral I. São Paulo: Pontes, 1991.

BERNARDET, Jean-Claude. A migração das imagens. In.: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil*. Tradição e Transformação. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

_____. *Brasil em tempo de cinema*. Ensaaios sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

BIERNATH, Carlos Alberto Garcia; SILVA, Marcelo. *Delírios da madrugada: uma análise discursiva do programa documento especial*.

BIRD, S. Elizabeth; Dardenne, Robert W. Mito, registro e estórias: explorando as qualidades narrativas das notícias”. In: Traquina, Nelson (org.). *Jornalismo: questões, teorias e “estórias”*. Lisboa: Veja, 1993.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertland Brasil, 2010

BOURDIEU, Pierre; CHARTIER, Roger. Do livro à leitura. In: CHARTIER, Roger (Org.) *Práticas da leitura*. Brasília: Estação liberdade, 1996.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.

BUCCI, Eugênio. *Brasil em tempo de TV*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1997. 5.

BURKE, Peter. As fronteiras instáveis entre história e ficção. In: *Gêneros de fronteira – cruzamento entre o histórico e o literário*. Tradução Sandra Vasconcelos. São Paulo: Xamã, 1997.

_____. *Testemunha Ocular: História e Imagem*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CARDOSO, Ciro Flamarion. *Narrativa, sentido, história*. Campinas: Papirus, 1997.

_____. Uma opinião sobre as representações sociais. In: CARDOSO, C.F. e MALERBA, J. (Orgs) *Representações: contribuição a um debate transdisciplinar*. Campinas: Papirus, 2000.

CASADEI, Eliza Bachega. *A evocação à História como estratégia de referencialidade no jornalismo*. In: Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste - Intercom, XVI, São Paulo, 2011.

_____. *Jornalismo e Reconstrução do Passado: os fatos históricos nas notícias de hoje*. São Paulo, SP. Dissertação de mestrado em Comunicação. USP, 2010

_____. *Para Além do Presente: a inserção do passado nas reflexões sobre o jornalismo*. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Intercom, XXXII, São Paulo, 2009 .

CASADEI, Eliza Bachega; AVANAZA, Márcia Furtado. *Esferas de sociabilidade na formação dos valores profissionais dos estudantes brasileiros: entre a educação universitária e o mercado de trabalho*. In: Revista Brasileira de Ensino de Jornalismo, n.13, 2013.

CASETTI, Francesco. ODIN, Roger. *De la paleo à la neo-television*. Communication, Paris: Seuil, 1990

CASTELLS, Manuel. *Sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. *A Invenção do Cotidiano*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2008

CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2009.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude*. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002b.

_____. *A história cultural: entre práticas e representações*. 2ª ed. Lisboa: DIFEL, 2002a.

_____. A história hoje: dúvidas, desafios, propostas. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.13, 1994.

_____. Do livro à leitura. In: CHARTIER, Roger (Org.) *Práticas da leitura*. Brasília: Estação liberdade, 1996.

_____. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 5, n. 11, 1991.

CHÂTELET, F; PISIER-KOUCHNER, É. *As concepções políticas do século XX*. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1983.

COUTINHO, Eduardo. Rio de Janeiro, 9 out. 2004. 1 fita cassete (60 min.). Entrevista concedida a Ana Cláudia Resende.

CRESQUI, Candice. *História e ficção na construção de narrativas ficcionais: O caso da minissérie Anos rebeldes*. NP de Ficção Seriada, IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2009

DAYAN, Daniel. Os mistérios da recepção. IN: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: Edufba; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009.

EAGLETON, Terry. *Ideologia: Uma introdução*. São Paulo: Ed. UNESP/Ed. Boitempo, 1997.

DIAS, Ana Rosa Ferreira. *O discurso da violência: as marcas de oralidade no jornalismo popular*. São Paulo: Cortez Editora, 1996.

DION, Sylvie. *O fait divers como gênero narrativo*. In: Revista Letras, n. 34, p. 123-131, 2007.

DOSSE, François. *A história a prova do tempo: da história em migalhas ao resgate do sentido*. São Paulo, UNESP, 2001.

DOSSE, François. *Renascimento do Acontecimento*. São Paulo: editora UNESP, 2013

DUCROT, Oswald. *Princípios da Semântica Linguística (dizer e não dizer)*. São Paulo: Cultrix, 1972.

DURKHEIM, Émile. *As regras do método sociológico*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

ECO, Umberto. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

EISENSTEIN, Sergei. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1990.

ELIAS, Norbert. *Sobre o tempo*. Rio de Janeiro, Jorge Zagar Ed, 1998.

Enciclopédia do Século XX: Guerras & Revoluções (Eventos, Idéias & Instituições). Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

FALCON, Francisco. História e representação. In: CARDOSO, C.F. e MALERBA, J. (Orgs.) *Representações: contribuição a um debate transdisciplinar*. Campinas: Papirus, 2000.

FAUSTO NETO, Antônio. *O impeachment da televisão. Como se cassa um presidente*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.

FEDERICO, Maria Elvira Bonavita. *História da comunicação: rádio e TV no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1982

FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Org.). *O Brasil Republicano*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. Vol.III

FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Org.). *O Brasil Republicano*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. Vol.IV

FERREIRA, Marieta de M. *História do Tempo Presente: desafios*. Cultura Vozes, Petrópolis (RJ), v.94, n.3, p.111-124, maio-jun. 2000.

FERREIRA, Marieta de M.; FRANCO, Renato. *Aprendendo História*. 2.ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2013.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FICO, Carlos. *Violência, trauma e frustração no Brasil e na Argentina: o papel do historiador*. Topoi (Rio J.), Rio de Janeiro, v. 14, n. 27, p. 239-261, jul./dez. 2013

FIDALGO, Joaquim Manuel Martins. *O lugar da ética e da auto-regulação na identidade profissional dos jornalistas*. 2006. 652 f. Tese (Doutorado em 2006) – Universidade do Minho, Portugal, 2006.

FIORIN, José Luiz. *O Pathos do Enunciatário*. Alfa, v. 2, n. 48, 2004, p. 69-78.

FRANÇA, Vera. O popular na TV e a chave de leitura dos gêneros. In: GOMES, Itania Maria Mota (Org.). *Televisão e realidade*. Salvador: EDUFBA, 2009

FREIRE, Marcius. *Documentário: ética, estética e formas de representação*. São Paulo: Annablume, 2011.

FREUD, Sigmund. *Escrita sobre a psicologia do inconsciente (1923-1938)*. Rio de Janeiro: Imago, 1982. 208p.

FURHAMMAR, Leif & ISSAKSON, Folke. *Cinema e Política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GADAMER, Hans-Georg. *O problema da consciência histórica*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998

GALVÃO, Maria Rita Eliezer; BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema, repercussões em caixa de eco ideológica: as idéias do “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

GAUTHIER, Guy. *O Documentário: Um outro cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2011

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GENRO FILHO, Adelmo. *O Segredo da Pirâmide*. Porto Alegre: Tchê, 1987.

GOLDENSTEIN, Gisela Taschner. *Do jornalismo político à indústria cultural*. São Paulo: Summus, 1987.

GOMES, Elisa da Silva. *Entre-narrativas: literatura, televisão e memória*. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

HAGEMEYER, Rafael Rosa. *História e Audiovisual*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2012 (História &... Reflexões 15).

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Rio de Janeiro: Vértice, 1990. 351p.

HAMBURGER, Esther. Diluindo as Fronteiras: a Televisão e as Novelas no Cotidiano. In: NOVAIS, Fernando A. (coord.) e SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *História da Vida Privada no Brasil – contrastes da intimidade contemporânea*, 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

HAMBURGER, Esther. O perfume das flores. In: FRIDMAN, Luis Carlos (org.). *Política e Cultura: século XXI – Vol. 2*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/ALERJ, 2002.

HARTOG, François. Tempos do Mundo, História, Escrita da História. In.: GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. (Org.) *Estudos sobre a Escrita da História*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

HOBBSBAWM, Eric J. Não basta a história de identidade. In: _____. Sobre a História. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. O presente como História. In: Sobre a história. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. Un historien et son temps présent. In: INSTITUT d'Histoire du Temps Présent. *Ecrire l'histoire du temps présent*. Paris: CNRS Ed., 1993.

HUYSEN, Andréas. Mídia e discursos da memória. *Revistas Eletrônicas de Ciências da Comunicação / Portal REVCOM*, 2005.

_____. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. 2.ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JODELET, Denise. Représentations sociales: un domaine en expansion. IN.: JODELET, Denise. *Les représentations sociales*. Paris: PUF, 1989.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

KORNIS, Mônica Almeida. Artigo: *Uma memória da história nacional recente: as minisséries da Rede Globo*. Revista Acervo volume 16 número 01 jan/fev. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional: 2003.

_____. *Televisão, história e sociedade: trajetórias de pesquisa*. Rio de Janeiro: CPDOC, 2007.

LACERDA, Carlos. *A missão da imprensa*. São Paulo: Edusp, 1990.

LAGE, Nilson. *Ideologia e técnica da notícia*. Petrópolis: Vozes, 1982.

LAGNY, Michele. *Cine e história: problemas y métodos em La investigacion cinematográfica*. Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1997.

_____. O cinema como fonte de história. IN: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: Edufba; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009.

LAPLANTINE, F; TRINDADE, L. *O que é imaginário?* São Paulo: Editora Brasiliense, 2000. Ano VIII, n. 14 - jan-jun/2015 - ISSN 1983-5930

LEBEL, Jean Patrick. *Cinema e ideologia*. São Paulo: Mandacaru, 1989.

LE GOFF, J. *História e Memória*. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1996

LIMA, Fernando Barbosa; PRIOLLI, Gabriel; MACHADO, Arlindo. *Televisão e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

MACHADO, Maria Teresa (Org.). *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

MAFFESOLI, Michel. *A Transfiguração do Político*. A tribalização do mundo. Porto Alegre: Sulina, 1997.

_____. *Contemplação do Mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

_____. *Notas sobre a pós-modernidade – O lugar faz o elo*. Rio de Janeiro. Atlântica. 2004.

_____. *O Instante Eterno: O retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. São Paulo: Zouk, 2003.

_____. *O Mistério da Conjunção - Ensaio sobre comunicação, corpo e sociedade*. Porto Alegre: Sulina, 2005.

_____. *O Tempo das Tribos - O declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MALERBA, Jurandir. As representações numa abordagem transdisciplinar: ainda um problema indócil, porém mais bem equacionado. In: CARDOSO, C.F. e MALERBA, J.(orgs). *Representações: contribuição a um debate transdisciplinar*. Campinas: Papirus, 2000.

MARCONDES FILHO, Ciro. *Jornalismo fin-de-siècle*. São Paulo: Scritta, 1993.

_____. *O capital da notícia. Jornalismo como produção social da segunda natureza*. São Paulo: Ática, 1986.

_____. *Televisão: a vida pelo vídeo*. São Paulo: Moderna, 1988

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997

MASCELLI, Joseph V. Os cinco Cs da cinematografia: técnicas de filmagem. São Paulo, SP: Summus, Biblioteca fundamental de cinema. 2010

MATTOS, Sérgio Augusto Soares. *História da televisão brasileira: Uma visão econômica, social e política*. Petrópolis: Editora Vozes, 2010.

_____. *Um Perfil da TV Brasileira: 40 anos de História – 1950/1990*. Salvador: Associação Brasileira de Agências de Propaganda/Capítulo Bahia: A Tarde, 1990.

MAUAD, Ana Maria. *O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual*. IN: *Artcultura*. Uberlândia, v.10, n.16, p.33-55, jan-jun, 2008.

MEDINA, Cremilda. *Notícia: um produto à venda. Jornalismo na sociedade urbana e industrial*. São Paulo: Alfa-Omega, 1978.

_____. *Profissão jornalista: responsabilidade social*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.

MENEZES, Ulpiano Bezerra. *História e Imagem*. IN: CARDOSO, Ciro Flamarion. VAINFAS, Ronaldo (orgs.). *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier. 2012.

MEDITSCH, Eduardo. *Jornalismo como Forma de Conhecimento*. INTERCOM: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação. São Paulo. Pág.25-38. V.21, nº1, 1998

MIRA, Maria Celeste. *O moderno e o popular na TV de Silvio Santos*. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO Igor; ROXO, Marco (Orgs.). *História da Televisão no Brasil: do início aos dias de hoje*. São Paulo: Contexto, 2010.

MONTÓN, Angel Luis Hueso. *O homem e o mundo midiático no princípio de um novo século*. IN: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian(orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: Edufba; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009.

MORAES, Malú (coord.). *Perspectivas estéticas do cinema brasileiro: seminário*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; Embrafilme, 1986 (Coleção Textos de Cinema, 1).

MOREIRA, Fabiane Barbosa. *Fato jornalístico e fato social*. Porto Alegre: Revista em Questão, v.10, n.2, p.275-285, julho/dezembro de 2004.

MOREIRA, Lúcia Correia M. de M. Narrativas literárias e narrativas audiovisuais. In: FLORY, Suely Fadul V. (org.). *Narrativas ficcionais: da literatura às mídias audiovisuais*. São Paulo: Arte & Ciência, 2005.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. IN.: CAPELATO, Maria Helena (org.). *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.

MOSCOVICI, Serge. *Representações Sociais: investigações em psicologia social*. Petrópolis, RJ: Vozes. 2009.

MORIN, Edgar. *L'Esprit du Temps*. Paris, Bernard Grasset, 1962

MOTTA, L. *O jogo entre intencionalidades e reconhecimentos: pragmática jornalística e construção de sentidos*. In: Comunicação e Espaço Público, n.1, 2003.

MULLER, Helena Isabel. História do Tempo Presente: algumas reflexões. In: PÔRTO, Gilson Jr. (Org.) *História do tempo presente*. Bauru (SP): Edusc, 2007.

MUNHOZ, Sidnei J. Guerra Fria: um debate interpretativo. In: SILVA, Francisco C. Teixeira da. (Org.) *O século sombrio*. Ensaios sobre as guerras e revoluções do século XX. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. IN.: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2010.

NETTO, J. Teixeira Coelho. *Semiótica, informação e comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Campinas, SP: Papirus, 2005.

NORA, P. O retorno do fato. In: J. LE GOFF; P. NORA. *História: novos problemas*. Rio de Janeiro, F. Alves, 1976.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira. Cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Simões e RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: história e reprodução*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PEDROSO, Rosa Nívea. *A construção do discurso de sedução em um jornal sensacionalista*. São Paulo: Annablume, 2001

PEREIRA, Mateus Henrique de Faria; MATA, Sérgio da. Transformações da experiência do tempo e pluralização do presente. In: VARELLA, Flávia et al. *Tempo presente e usos do passado*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2012.

PIGNATARI, Décio. *Signagem da televisão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992.

_____. *Memória, esquecimento e silêncio*. *Estudos Históricos*, v.2, n.3, p.3-15, 1989.

PONTUAL, Jorge Faure. Reportagem e documentário em "Globo Repórter". In: REZENDE, Sidney; KAPLAN, Sheila (orgs.). *Jornalismo Eletrônico ao vivo*. Petrópolis: Vozes, 1995.

PORTELLI, Hugues. *Gramsci e o Bloco Histórico*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

PRIOLLI, Gabriel. A tela pequena no Brasil grande: anos 50: o patrocinador faz o show. In: LIMA, Fernando Barbosa; PRIOLLI, Gabriel; MACHADO, Arlindo. *Televisão e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

PRIOLLI, Gabriel; LIMA, Fernando B.; MACHADO, Arlindo. *Televisão & Vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985

PROST, Antoine. *Doze lições sobre a História*. Belo Horizonte: Autêntica, 1996.

QUINTANEIRO, Tânia. *Um toque de Clássicos: Marx, Durkheim e Weber*. Maria Ligia de Oliveira Barbosa, Márcia Gardênia de Oliveira. 2ª Ed. rev. amp.— Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

RAMOS, Fernão. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In.: RAMOS, Fernão (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*. Documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Editora SENAC, 2005, vol. II

RAMOS, Fernão. Cinema Verdade no Brasil. In.: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil*. Tradição e Transformação. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

RAMOS, Fernão. *Mas afinal...O que é mesmo Documentário?*. São Paulo: Editora SENAC, 2008

RAMOS, Fernão. Os Novos Rumos do Cinema Brasileiro (1955-1970). In.: RAMOS, Fernão. *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1990.

REBELO, J. *Os acontecimentos mediáticos como actos de palavra*. Revista Científica de Información e Comunicación, 2006.

RÉMOND, René. *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.

RESENDE, Ana Cláudia de Freitas. *Globo Repórter: o discurso social escamoteado na ditadura e cerceado na democracia*

_____. *Globo Repórter: um encontro entre cineastas e a televisão*. Dissertação de mestrado, Belo Horizonte, EBA/UFMG, 2005.

_____. *Meios de comunicação de massa: uma arma do governo militar brasileiro.*

RESENDE, F. *Discursividade e narratividade: vértices redimensionados no Jornalismo.* Revista Fronteira, IX, 2007.

RESENDE, F. *O Jornalismo e suas Narrativas: as Brechas do Discurso e as Possibilidades do Encontro.* Revista Galáxia, 2009

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. A mídia e o lugar da história. In: HERSCHMANN, Carlos; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Mídia, memória e celebrações – estratégias narrativas em contextos de altas visibilidades.* Rio de Janeiro: E-Papers, 2003.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. SACRAMENTO, Igor. ROXO, Marco. *História da Televisão no Brasil.* São Paulo: Contexto, 2010.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa.* Tomo I. Campinas, Papirus, 1994

_____. *Tempo e narrativa.* Tomo III. Campinas, Papirus, 1997

RODRIGUES, Adriano. *O Acontecimento.* Revista de Comunicação e Linguagens, número 8, Lisboa, 1988.

ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na História.* São Paulo: Paz e Terra, 2010

ROSENTHAL, Alan. *The problems and challenges of the history documentar.* Discurso na Conferência Anual sobre Filme e Literatura, Universidade Estadual da Flórida, 28 de janeiro de 2005.

ROSSI, Clóvis. *O que é jornalismo.* São Paulo: Brasiliense, 1984.

ROUSSO, Henry. *A memória não é mais o que era*. In: FERREIRA; AMADO (Org.), 1996

SANTORO, Luiz Fernando. Tendências populistas na TV Brasileira ou As escassas possibilidades de acesso às antenas. In.: MELO, José Marques de (Coord.). *III Ciclo de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Populismo e Comunicação*. São Paulo: Cortez, 1981

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

_____. *Tempo presente: notas sobre a mudança de uma cultura*. Rio de Janeiro: J. Olympio Ed., 2005.

SERRA, Heloísa Helena Sá Vale. *Os fatos e os telejornais*. Rio de Janeiro, dezembro de 1993. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

SILVA, Marconi Oliveira da. *Imagem e verdade: jornalismo, linguagem e realidade*. São Paulo: Annablume, 2006.

SOARES, Gláucio Ary Dillon. O Golpe de 1964. IN.: SOARES, Gláucio Ary Dillon. D'ARAUJO, Maria Celina (orgs.). *21 anos de regime militar: balanços e perspectivas*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1994

SOBRINHO, Danilo Angrimani. *Espreme que sai sangue: um estudo do sensacionalismo na imprensa*. São Paulo: Summus, 1995 (Coleção Novas Buscas em Comunicação; v. 47).

SODRÉ, Muniz. *A narração do fato: notas para uma teoria do acontecimento*. Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 2009.

_____. *Reinventando a cultura. A comunicação e seus produtos*. Petrópolis. Vozes, 1996.

_____. Reinventando a cultura: a comunicação e seus produtos. Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 1996.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

SOUZA, Jessé. *A elite do atraso: da escravidão à Lava Jato*. São Paulo: Leya, 2017

TEOBALDO, Dêlcio. *Teleintérprete. O jornalista entre o poder e o público*. Rio de Janeiro: Litteris, 1995.

TEODORO, Gontijo. *Jornalismo na tv*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1980.

TESCHE, Adayr. In: *Televisão: entre o mercado e a academia*. Porto Alegre: Sulina, 2006.

THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade – uma teoria social da mídia*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

_____. *Ideologia e cultura moderna. Teoria social crítica na era dos meios de comunicação social*. Petrópolis: Vozes, 1995.

THIOLLENT, M.J.M. (1987) - *Crítica Metodológica, Investigação Social e Enquete Operária*. 5.ª ed. São Paulo: Pólis.

TRAQUINA, Nelson. (org). *Jornalismo: questões, teorias e “estórias”*. Lisboa: Vega, 1993.

_____. *Teorias do jornalismo: porque as notícias são como são*. Vol. 1. Florianópolis: Insular, 2005, 2ª edição.

TRAVANCAS, Isabel Siqueira. *O mundo dos jornalistas*. São Paulo: Summus, 1992.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus Editorial, 1988

VAINFAS, Ronaldo (orgs.). *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier. 2012.

VALIM, Alexandre Busko. História e Cinema. IN: CARDOSO, Ciro Flamarion.

_____. *Imagens Vigradas: Uma História Social do Cinema no alvorecer da Guerra Fria, 1945-1954*. Niterói, Universidade Federal Fluminense, *Tese de doutorado*, 2006

VIZEU, Alfredo. *Decidindo o que é Notícia*. Os bastidores do telejornalismo. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2014

VOLDMAN, Danièle. A invenção do depoimento oral. In: FERREIRA, Marieta de M.; AMADO, Janaína (Org.) *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1996.

WHITE, David Manning. *O gatekeeper*. Uma análise de caso na seleção de notícias. In: WOLF, Mauro. *Teorias das comunicações de massa*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

XAVIER, Ismail. (org.) LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. *Telenovela: Internacionalização e interculturalidade*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

ZALLO, Ramón. Novas tendências econômicas da cultura industrializada. Processos culturais de trabalho e movimentos de capital na Europa nos anos 60-80. In: KUNSCH, Margarida M. Krohling (org). *Indústrias culturais e os desafios*. Integração latino-americana. São Paulo: Intercom, 1993.

SÍTIOS ELETRÔNICOS

www.redemanchete.net. acesso: 06 de abril de 2014

<http://www.tvhistoria.com.br/noticiastexto.aspx?idnoticia=4943>

<http://www.abi.org.br/memorias-de-um-sobrevivente-da-manchete/>

<https://terceirotempo.bol.uol.com.br/que-fim-levou/adolpho-bloch-5498>

Acervo Globo - <https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/dos-anos-50-aos-2000-revista-manchete-imprimiu-sua-marca-ao-jornalismo-21204604>

COMALT. Documento Especial. Disponível em: <http://www.comalt.com/documentoespecial>.