



Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-graduação em Antropologia social

Guilhermo André Aderaldo

Das ruas à tela: A representação da violência na mídia eletrônica

Dissertação de mestrado apresentada ao departamento de Antropologia social do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação da professora Dra. Maria Filomena Gregori e co-orientação do professor Dr. Alexandre Bergamo Idargo

Campinas, Março de 2008

GUILHERMO ANDRÉ ADERALDO

Das ruas à tela: A representação da violência na mídia eletrônica.

Dissertação apresentada para obtenção do grau de Mestre em Antropologia Social do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob orientação da Profa. Dra. Maria Filomena Gregori.

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 26/03/2008

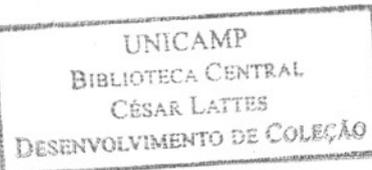
Comissão Julgadora


Profa. Dra. Maria Filomena Gregori


Prof. Dr. Alexandre Bergamo Idargo


Profa. Dra. Heloísa André Pontes

Campinas
Março 2008



À minha amada mãe que, a cada pausa ou através do próprio silêncio, me dá lições de amor e de vida.

À Gleicy, minha querida companheira de caminhada, que sofreu cada momento comigo, me amando e oferecendo o apoio mais agradável nas horas difíceis.

À minha avó Rosalba que, com imensa doçura, domesticou durante toda a vida a dureza que há nela.

À memória de meu avô Afonso, meu primo João e meus tios João e Álvaro, por tudo.

Agradecimentos

A finalização deste trabalho indica apenas o término de uma etapa. E, como todas as etapas, deixa mais perguntas do que respostas. Em todo o processo de “Entrada” e “Saída” dessa pesquisa pude contar com o caloroso apoio de inúmeras pessoas e todas elas foram fundamentais para que eu me mantivesse “na linha”, acreditando nos caminhos que me apareciam à frente, tendo “coragem” e “firmeza” para encará-los um a um. Há sempre muito por fazer, algumas coisas incertas entre aquelas escritas e uma sensação de incompletude que ao mesmo tempo gratifica e angustia.

Empenhar-se em um projeto como esse implica testar os limites do próprio cansaço, que às vezes se converte em cobrança e impaciência com aqueles que mais nos auxiliam com as coisas mais importantes: o amor, a atenção e o carinho. E, da mesma maneira, aqueles que acompanham mais de perto os andamentos da pesquisa se cansam também e nos enriquecem com a descoberta de que não estamos sozinhos. Assim eu gostaria de agradecer:

À minha querida orientadora Maria Filomena Gregori, que com um carinho e uma paciência quase maternos soube como ninguém acolher minhas dificuldades. Soube entender com sensibilidade e atenção que, por trás da afobação que me é típica, havia uma curiosidade intelectual importante à qual coordenou com maestria. Cada manhã em que fui visitá-la, para as orientações, dirigidas em seu escritório, ficou marcada como uma boa lembrança. Também não poderei esquecer o tremendo esforço que teve com meu material, me fazendo críticas às vezes bastante duras, mas com um imenso respeito que, sem dúvida, me fez crescer muito intelectual e humanamente.

Ao meu amigo e co-orientador Alexandre Bergamo Idargo que praticamente me ensinou os primeiros passos na direção do que hoje tento fazer da melhor maneira possível. Foram muitos os telefonemas e e-mails e só depois de passado tudo isso é que paro para pensar em quanta paciência e carinho foram-lhe necessários. Ao longo de todos esses anos (que vêm desde minha graduação) aprendi a admirá-lo como intelectual e, sobretudo, como pessoa. Seriam tantos os exemplos que provocaram essa admiração que poupo transformá-los em palavras (seria preciso quase escrever outra dissertação). Também agradeço à Dona Neusa e ao Beto pelo carinho.

Outra pessoa amável e fundamental nessa minha pequena trajetória na Antropologia é a professora Heloisa Pontes por quem tenho extremo apreço. Suas aulas na disciplina de projetos no primeiro ano do mestrado foram responsáveis, em grande medida, pelo

enriquecimento de meus critérios analíticos. A paixão e a dedicação latentes em suas intervenções são coisas que jamais irei esquecer. Também foram essenciais suas dicas e seus “puxões de orelha” nos poucos momentos em que tivemos para o andamento deste trabalho.

Aos professores Omar Ribeiro Thomaz que, além de ter me entrevistado no processo de seleção do mestrado demonstrando uma grande atenção, ministrou um curso muito importante para mim, fundamentado no pensamento de Hannah Arendt. E Sérgio Miceli Pessoa de Barros com quem tive o prazer de fazer o curso de Sociologia da Cultura na USP, ficam os meus profundos agradecimentos por aquelas lições que marcam para o resto da vida.

Outras pessoas sem as quais o andamento dessa pesquisa seria profundamente alterado foram: Douglas Aguado que, além das informações importantes demonstrou-se uma pessoa amável e cordial, assim como o pessoal do Grupamento Aéreo, especialmente os Sargentos Nogueira, Guimarães e Silveira, que têm lugar cativo em minha memória e nesse trabalho. O pessoal do sindicato dos jornalistas de São Paulo também foi muito importante e agradeço particularmente ao Fernando, pelas inúmeras informações que me foram passadas. A mesma importância teve o jornalista Carlos Castilho, a quem agradeço pela entrevista.

Não poderia me esquecer de meus queridos amigos: Thiago, Fábio, Yara, Allan, Kelly, “Finão”, bem como Alexandro e Anderson, por entenderem meus momentos difíceis e tornarem alegres minhas horas vagas.

Devo um agradecimento especial ao meu camarada Bruno (Barnei) que, além de sempre demonstrar respeito e admiração por meu trabalho, teve papel fundamental nessa pesquisa. Valeu amigo! Nunca vou esquecer do seu apoio.

À minha primeira família. Primos: Gu, Fê, Léo. Tias: Cida e Márcia. Tios: Zé, Luiz e Chico. Além, é claro, de minha mãe e minha avó, assim como da “Meg” e da “Mila”. E, à minha segunda família: Seu Zézinho, Dona Ivone, Gleicy e Bi. Dedico-lhes cada momento, pois sem dúvida é “para” e “por” essas pessoas que meus dias ganham sentido.

Também agradeço aos companheiros de turma, principalmente ao Arthur (Moita), ao Carlão, à Luli e à Mariane pelos bons momentos que passamos juntos e aos professores Guíta Grin Debert e Marcos César Alvarez, por terem aceitado serem suplentes em minha banca.

Faltam ainda o Ed (Edgar) e a Joyce, que alegraram algumas noites no Bar Mooca e também o Flavinho, cujo contato foi fundamental para que me caísse a ficha de que “o mundo não são os livros”. Com profunda emoção concluo esses agradecimentos que dizem respeito não apenas a esse trabalho, mas a uma parte importante de minha vida. Obrigado a todos!

Resumo

De que maneira as lutas internas ligadas ao campo da televisão sustentam os modos através dos quais o tema da violência é representado em seu interior? Partindo do princípio de que, enxergar a televisão como uma simples transmissora dos “fatos” encontrados no mundo social, ou ainda, como um meio de “manipulação” desses fatos, significa ignorar a luta por uma melhor condição nos processos de distribuição das chances de poder por parte dos agentes no interior do veículo, esta pesquisa visa a um esforço de compreensão das ligações estabelecidas entre o modo através do qual a violência é representada na televisão e as trajetórias individuais dos agentes, cuja notoriedade foi ganha a partir da exploração do tema, no interior dos processos de mudança aos quais se encontram inscritos, de acordo com suas respectivas posições. Proponho que a análise das diferenças nos modos de representar a violência ao longo do tempo por parte dos agentes ligados ao campo da televisão pode nos indicar caminhos mais complexos para pensarmos uma questão consensual em relação aos estudos sobre a representação da violência nesse veículo, bem como em outros meios de comunicação: a distorção entre os dados comumente aceitos pelas ciências sociais para a retratação “objetiva” do problema da criminalidade no país e a maneira como a violência acaba sendo apresentada na mídia, que costuma privilegiar os traços mais dramáticos de casos isolados ligados às ocorrências policiais.

Palavras Chave: Telejornalismo, Violência, Violência na televisão, Televisão - aspectos sociais, Mídia – aspectos sociais, Comunicação de massa.

Abstract

In what way the internal struggles linked to the television field sustain the forms which through the television theme is represented in its interior? From the principle that seeing TV as a simple transmitter of “facts” found in the social world, or still, as a way of “manipulation” of these facts, means to ignore the fight for a better condition in the processes of distribution of the chances of power by part of the agents in the vehicle interior, this research aims a comprehension effort on the bounds established between the way through which violence is represented on television and the agents' individual paths, of whom notoriety was conquered from the exploration of the theme, in the interior of the processes of changing that are enrolled, according with their respective positions. I propose that the analysis of these differences in the forms of representing violence throughout time by these agents linked to the television field can point out more complex routes in order for us to think a consensual issue related to the studies on the representation of violence in this vehicle, as well as in other media: the distortion between data generally accepted by the social sciences for the “objective” painting of the criminality problem in the country and the way violence ends being represented in the media, that usually privileges the more dramatic traits of isolated cases linked to police occurrences.

Key words: Telejournalism, Violence, Violence in television, Television – social aspects, Media - social aspects, Mass media

Ah, quem escreverá a história do que poderia ter sido?
Será essa, se alguém a escrever,
A verdadeira história da humanidade.

O que há é só o mundo verdadeiro, não é nós, só o mundo;
O que não há somos nós, e a verdade está aí.

Sou quem falhei ser.
Somos todos quem nos supusemos.
A nossa realidade é o que não conseguimos nunca.

Que é daquela nossa verdade — o sonho à janela da infância?
Que é daquela nossa certeza — o propósito a mesa de depois?

Medito, a cabeça curvada contra as mãos sobrepostas
Sobre o parapeito alto da janela de sacada,
Sentado de lado numa cadeira, depois de jantar.

Que é da minha realidade, que só tenho a vida?
Que é de mim, que sou só quem existo?

Quantos Césares fui!

Na alma, e com alguma verdade;
Na imaginação, e com alguma justiça;
Na inteligência, e com alguma razão —
Meu Deus! meu Deus! meu Deus!
Quantos Césares fui!
Quantos Césares fui!
Quantos Césares fui!

(ALBERTO CAEIRO, PECADO ORIGINAL, 1997, P. 32)

Se há uma verdade, é que a verdade é uma parada de jogo em lutas (BOURDIEU, 1996, p. 336)

A análise cultural é intrinsecamente incompleta e, o que é pior, quanto mais profunda, menos completa. É uma ciência estranha, cujas afirmativas mais marcantes são as que têm base mais tremula, na qual chegar a qualquer lugar com um assunto focado é intensificar a suspeita, a sua própria e a dos outros, de que você não o está encarando de maneira correta. Mas essa é que é a vida do etnógrafo, além de perseguir pessoas sutis com questões obtusas. (GEERTZ, 1978, p 39)

SUMÁRIO

Entrada	11
O problema.....	11
As fontes	25
A organização dos capítulos.....	28
1. O Campo da televisão	33
Construindo a “realidade”: A nomeação do público e a distribuição dos agentes.....	35
O “Padrão Globo” e a estrutura televisiva.....	41
2. Redefinindo fronteiras	51
A hora do show.....	54
O show tem que continuar.....	62
Acabou a festa!	75
3. Destinos cruzados: A representação da violência em três histórias	81
Caco Barcellos: Construindo uma posição.....	84
Ratinho: A violência simulada.....	105
José Luiz Datena: Falando em nome das vítimas	113
Da violência representada à representação violenta	121
4. Violência na tela! “A vida como ela é” na televisão	125
Falar “sobre” ou “para” o “povo”: A violência e suas formas na televisão	127
Respirando velhos ares: A cobertura dos ataques do PCC.....	144
Saída	
Das ruas à notícia: Por que tratar desigualmente os desiguais?	156
Anexos	162
Bibliografia	170

Entrada

Compreender é primeiro compreender o campo com o qual e contra o qual cada um se faz (BOURDIEU, 2005, p 40)

O problema

Inúmeros trabalhos acadêmicos têm abordado o tema da violência¹ sobre vários aspectos no Brasil, sobretudo após o processo da redemocratização. Entre esses trabalhos podemos notar grandes avanços, tanto no tocante ao reconhecimento das diversas conexões estabelecidas entre o crime, em todas as suas instâncias, e as instituições legais, quanto na demonstração da complexidade que atinge os níveis, econômico, político e cultural do país².

Essa complexidade, na dinâmica de uma democracia matizada por parâmetros bastante específicos, associada à flexibilidade que atinge as fronteiras nacionais dentro da chamada *globalização*, tem propiciado, conforme apontam diversas análises (ADORNO, 2002; CALDEIRA, 2000; PORTO, 2000; SOARES, 2000; TELLES, 2006; ZALUAR, 1998; 1999), uma condição singular, na qual, conceitos como “inclusão/exclusão”, “classe social”, entre outros, se tornam insuficientes para explicar o problema. Nas palavras de Alba Zaluar (1999), por exemplo:

A imagem do menino favelado, que com uma AR15 ou metralhadora UZI na mão, as quais considera como símbolo de virilidade e fonte de grande poder local, com um boné inspirado no movimento negro da América do Norte, ouvindo música *Funk*, cheirando cocaína produzida na Colômbia, ansiando por um tênis Nike do último tipo e um carro do ano, não pode ser explicado, para simplificar a questão, pelo nível do salário mínimo, ou pelo desemprego crescente no Brasil, nem, tão pouco pela violência costumeira no sertão nordestino. Por um lado, quem levou até ele estes instrumentos do seu poder e prazer, por outro lado quem e como se estabeleceram e continuam sendo reforçados nele os valores que o impulsionam à ação na busca irrefreada do prazer e do poder, são obviamente questões que independem do salário mínimo local.(...) Os níveis salariais no sudeste da Ásia são incrivelmente baixos, os operários não têm direitos trabalhistas como os operários brasileiros e, no entanto, os níveis de crimes violentos não aumentaram como aqui. (ZALUAR, 1999, p 94-95)

¹ A noção acerca do que pode ou não definir-se como “violência” possui uma significativa elasticidade. Nesse sentido, parto da definição genérica de Michaud (1989) para o qual “Há violência quando, numa situação de interação, um ou vários atores agem de maneira direta ou indireta, maciça ou esparsa, causando danos a uma ou mais pessoas em graus variáveis, seja em sua integridade física, seja em sua integridade moral, em suas posses, ou em suas participações simbólicas e culturais” (MICHAUD, 1989, p 11)

² Para uma boa idéia sobre as variações ocorridas nestes estudos ver ZALUAR (1995) e ADORNO (2002).

A vasta bibliografia sobre o problema da violência no país é unânime em colocar o fato de que as diversas práticas ilícitas no tocante a estas ações foram e continuam sendo, em grande medida, cometidas por agentes do Estado que, ao legitimarem, sobretudo após o fim do período militar, a idéia de que alguns corpos são mais manipuláveis que outros legitimaram também um ciclo do medo que transpassa fatores ligados a questões como classe social e invade o terreno da cultura. Apesar do fato de em qualquer quadro de vitimização a face dos que morrem ser sempre muito parecida: geralmente pessoas do sexo masculino, jovens e pobres³ o medo recai sobre todas as classes sociais e a dinâmica circular do crime torna-se cada vez mais complexa.

Foi esse quadro que forneceu à Teresa Caldeira (2000), a partir de seu estudo sobre as relações entre a violência, o medo e a democracia brasileira, a possibilidade de denominar o caso brasileiro como o de uma “democracia disjuntiva” (CALDEIRA, 2000), ou seja, uma vez que a experiência da violência consiste também em uma experiência de violação dos direitos civis, este processo atinge significativamente a qualidade da cidadania do país.

Ao caracterizar a democracia brasileira como “disjuntiva” a autora busca chamar a atenção para os processos contraditórios dessa democracia que, por um lado, legitima razoavelmente os direitos políticos e sociais e, por outro, viola continuamente os direitos civis, consolidando uma concepção do corpo que o insere na condição de “incircunscrito”, ou seja, como algo que não se encontra protegido por leis e normas capazes de torná-lo o limite das relações sociais, mas, ao contrário, fazem dele um “objeto” manipulável.

A descrença no processo democrático, dado o aumento significativo nas ocorrências de violência, assim como a queda acentuada na qualidade de vida após o fim do “milagre econômico” no final dos anos 80, gerou uma série de brechas na possibilidade da população sentir-se de fato participante do projeto contido nas mudanças sociais do período.

Isto fez com que, segundo Caldeira (2000), as pessoas encontrassem um modo de representar seus papéis diante das mudanças sociais através de conversas sobre crimes. A *fala do crime* possibilitava um meio de ordenação do espaço do “bem” e do “mal” com base em preconceitos e discriminações geradas na própria história autoritária do país.⁴

³ Algo que recentemente foi confirmado pelo estudo organizado pela OEI (Organização dos Estados Ibero-americanos) sobre o mapa dos assassinatos no Brasil. Ver *Folha de São Paulo*; 28 de fevereiro de 2007.

⁴ O conceito de *fala do crime* surgiu com base no trabalho de Michel De Certeau, para quem as narrativas antecedem as práticas sociais à medida que abrem um campo para seu desenvolvimento. Teresa Caldeira pontua a partir desta visão o fato de que o medo e a *fala do crime* não apenas atuam no sentido de produzir certos tipos de explicações e interpretações simplistas e estereotipadas, mas também organizam a paisagem urbana e o espaço público da cidade.

Foi com base nesse tipo de representação das mudanças sociais no país, fundada na *fala do crime*, que boa parte dos estudos sobre violência, ao longo dos anos, também veio problematizando as representações realizadas na mídia, principalmente na televisão, em relação ao tema, uma vez que, sobretudo a partir da década de 90, a violência tem sido explorada das mais diversas formas no veículo.

Durante este período, ganharam força na televisão, sobretudo, os *telejornais policiais*, como o *Aqui Agora*⁵, que, de uma experiência passageira, foram, ao longo do tempo, se consolidando na grade das principais emissoras. As mensagens declaradamente contrárias aos direitos humanos e as iniciativas destes programas, no rádio e na TV, em marcarem uma posição enquanto mecanismos de regulação da própria justiça despertaram a atenção de diversos pesquisadores (BUCCI, 1994; CALDEIRA, 2000; COSTA, 1992; HAMBURGER, 2005; MAYER, 2006; TEIXEIRA, 2003; SAMPAIO, 2003).

Outro fator que chamou muito a atenção do meio acadêmico, contido não só nesses programas, mas nos meios de comunicação em geral a partir da redemocratização do país, foram as conseqüentes distorções realizadas pelas matérias sobre violência em relação aos dados oficiais, quase sempre a partir da atenção excessiva às características mais dramáticas presentes nos casos tratados. (ADORNO, 2002; BUCCI, 1994; 2001; KAHN, 2001; MORETZSOHN, 2003; ZALUAR, 1998; 1999)

Sérgio Adorno (2002), por exemplo, ao ressaltar as distorções correntes na mídia em relação à representação da criminalidade e constatar a dramatização realizada pela imprensa quando da verificação da desigualdade na retratação de casos de acidentes de trânsito (maior causa de homicídios no país) e de outros tipos de homicídios, ou ainda, ao comparar o ar alarmista da representação da violência na imprensa com os dados de crescimento populacional, que demonstram uma queda nos índices de criminalidade, ao contrário do que a imprensa mostra, coloca a seguinte questão:

Por que existe um descontrole da criminalidade? Isso envolve uma discussão sobre o que? Sobre o poder, sobre as formas pelas quais o poder público contém a criminalidade e sobre o papel do modelo democrático de contenção desta criminalidade. Isso parece que não ocupa a atenção da imprensa. (ADORNO, 2002, p 188).

⁵ Os jornais conhecidos como *policiais*, dada sua característica de cumplicidade com as organizações da polícia eram muito famosos no rádio. Alguns exemplos de grande sucesso neste veículo foram o programa *Afanázio Jazadi* e o programa *Gil Gomes*. Na televisão estes programas haviam timidamente ensaiado alguns passos com o programa *O povo na TV*, em 1984. No entanto foi o telejornal *Aqui Agora* que marcou forte presença na televisão brasileira, no início da década de 90, devido à sua forma inovadora de linguagem, que praticamente excluía as edições e se dedicava prioritariamente a casos de violência criminal, com grandes aberturas ao humor, bem como a casos sobrenaturais e sobre direitos do consumidor. A proposta do telejornal, que tinha como *slogam* a frase: “Aqui Agora, o jornal vibrante que mostra na TV a vida como ela é”, era fazer frente ao *padrão Globo*, conhecido por um forte tratamento de imagem e por uma postura pouco opinativa.

Túlio Khan (2001), centrado na mesma questão, desenvolveu uma pesquisa focada na observação da ocorrência de 7 tipos de delitos em dois jornais de circulação nacional, para ter uma idéia da importância relativa dada por esses jornais a determinados crimes numa perspectiva comparativa em relação aos dados oficiais. Em seu estudo, a mesma distorção observada por Adorno pôde ser constatada.

Já Bucci (2001), numa outra perspectiva, pensando a ligação entre a violência e a televisão, tenta mostrar a impossibilidade das análises quantitativas⁶ em chegarem ao cerne da questão - distorção entre a violência “representada” e a “real” – que, segundo ele, estaria ligada a uma visibilidade específica da mídia que se caracteriza por uma tentativa de substituição do espaço público por outro modelo, gerido por uma hierarquia pautada pela posição que os indivíduos ocupam em uma estrutura rígida de acordo com sua capacidade de consumo. Segundo ele:

Em nossos dias, o desejo de possuir grifes (de tênis, jeans ou bonés) tem sido a motivação de assassinatos nas grandes cidades. Note o leitor que a afirmação do sujeito passa obrigatoriamente pelo consumo – e quase sempre pelo consumo dos adornos, das vestimentas, das inscrições que o mercado opera sobre o corpo de cada um de nós para ali significar poder, status, riqueza, exclusividade. A TV, ao consagrar esse mundo idílico ao qual só se tem acesso pelo consumo, pode estar espezinhando ainda mais, humilhando num ritual incessante aqueles que se vêem excluídos do mercado. É então que jovens que se vêem expulsos desse paraíso da publicidade, segregados daquela “cidadania” que pode ser comprada, insurgem-se de forma violenta contra os privilegiados. Tomam à força o que o mercado não lhes permite adquirir dentro da lei. Num mundo cujas significações decorrem da mediação estabelecida nos meios de comunicação, esses jovens criminosos não estão ‘matando por um par de tênis’, como se diz. Eles matam, sim, para se apropriar de um significante que lhes ateste a existência, e esse significante pode ser o símbolo da Nike. Sem isso, eles não estariam sem um par de tênis: eles estariam sem identidade, não viveriam a sensação de pertencimento ao universo glamuroso das propagandas que vêm pela TV. (BUCCI, 2001, p 24-25)

Há também um argumento, bastante difundido entre estudiosos da área de comunicação, que sustenta a idéia de que a orientação para a forma com que determinadas matérias são construídas no telejornalismo depende da imagem que os jornalistas têm em relação a seu público suposto, estando, portanto, a violência, também ligada a essas imagens⁷.

Apesar de todas as análises aqui citadas trazerem uma série de contribuições importantes para o estudo das relações entre a mídia e a violência, há um ponto extremamente nebuloso que parece não ter sido resolvido por nenhuma delas: o da relação entre a produção

⁶ Por análises quantitativas, o autor entende um conjunto de estudos que foram realizados, sobretudo por pessoas ligadas a movimentos políticos, cujas características se centravam na contagem do número de imagens violentas transmitidas na televisão.

⁷ Para uma crítica mais detida acerca desta posição ver DARNTON (2005).

das notícias de violência e a posição ocupada por aqueles que as produzem no campo onde atuam⁸. Afinal, porque a violência nos meios de comunicação e em particular, na televisão, ganha ares tão específicos? Porque há uma diferença tão grande na forma e nos tipos de violência mostrados de acordo com os jornalistas ou telejornais responsáveis por divulgá-las?

As respostas a essas questões quase sempre se dirigem a um lugar comum, que é o da conquista do índice de audiência e à conseqüente exploração de casos de violência na busca dessa conquista e, para sustentar essa resposta alguns jornalistas, geralmente aqueles vindos das áreas consideradas menos nobres no jornalismo, acabam sendo acusados do problema. Também levam a culpa por esse tipo de exploração na mídia os profissionais do marketing e dos institutos de pesquisas ligados às emissoras de TV, sobretudo por recorrerem a “teorias nativas” que, por sua vez, enquadram os seguimentos da audiência dentro de quadros fixos de cunho claramente preconceituoso, o que acaba influenciando a programação, fazendo surgir drásticos efeitos sociais.

De forma alguma discordo do fato de que alguns programas ou jornalistas se utilizam da violência de uma maneira mais nociva à democracia do que outros. Também não discordo que essas “teorias nativas”, da parte dos pesquisadores, e a conseqüente prioridade oferecida pelos meios de comunicação aos anunciantes, ao contrário dos “telespectadores em seu papel de cidadãos” (ALMEIDA e HAMBURGER, 2004), no caso da televisão, prejudica a produção de uma programação menos pautada por efeitos preconceituosos. No entanto, o problema que buscarei responder aqui diz respeito à forma através da qual os jornalistas na televisão disputam posições no meio com base nos programas e nas matérias que produzem, o que impede esta pesquisa de desvincular um grupo de jornalistas de outro, ou ainda, o trabalho realizado pelos pesquisadores do restante das relações sociais ocorridas no interior do campo da televisão.

As contribuições de análises como as de Adorno (2002), Kahn (2001) e Bucci (2001) são fundamentais na medida em que nos mostram claramente o fato de que existe na transmissão das notícias de violência um interesse que está para além da simples necessidade de “informar” os cidadãos, todavia elas, assim como a maior parte das pesquisas que tomei conhecimento, costumam recorrer aos traços mais aparentes relacionados às matérias. Os pontos mais abordados são: o formato “espetacular” com que certas notícias, sobretudo as relacionadas à violência criminal, são construídas⁹, assim como no nível do senso comum, observações que associam essa “espetacularização” simplesmente à busca de audiência e de

⁸ No caso específico desta pesquisa, buscarei me centrar nas relações produzidas no campo de televisão.

⁹ Ver TEIXEIRA (2003).

lucros financeiros. Mas poderíamos de fato reduzir esse interesse simplesmente à busca desses lucros, a partir da conquista de parte significativa da audiência para as empresas as quais fazem parte esses jornalistas? E a auto-representação destes profissionais, ou seja, a maneira como representam o papel social de suas posições na televisão, para si mesmos? Estaria restrita unicamente ao índice de audiência? Segundo Norbert Elias (2000):

A autonomia relativa de cada pessoa, o grau em que sua conduta e seus sentimentos, seu auto-respeito e sua consciência relacionam-se funcionalmente com a opinião interna dos grupos a que ela se refere como 'nós' [we], certamente está sujeito a grandes variações. A visão, hoje muito difundida, de que um indivíduo mentalmente sadio pode tornar-se totalmente independente da opinião do 'nós' [we-group] e, nesse sentido ser absolutamente autônomo, é tão enganosa quanto a visão inversa, que reza que sua autonomia pode desaparecer por completo numa coletividade de robôs. É isso que se pretende dizer quando se fala da elasticidade dos vínculos que unem a auto-regulação da pessoa às pressões reguladoras do 'nós'. Essa elasticidade tem seus limites, mas não um ponto zero. (ELIAS, 2000, p 40)

É justamente essa ligação flexível entre o “eu” e o “nós” da qual nos fala Elias que impede o descolamento de alguns profissionais ou programas vinculados ao campo da televisão de outros para se pensar as representações da violência, assim como impossibilita a visão de que o único responsável pela forma “espetacular” como a violência acaba sendo representada na televisão seja o índice de audiência. O grande problema da maioria das análises sobre a representação da violência na televisão brasileira é o fato de que nenhuma delas nos permite compreender o sentido que as notícias adquirem para os jornalistas (e apresentadores) a partir das relações estabelecidas entre estes profissionais e o grupo de pares num campo específico de relações de poder. Fica-nos sempre uma visão externa do que ocorre numa sala de redação e na corrida pelas notícias, e as únicas críticas que nos chegam são aquelas que podemos perceber facilmente em nossos papéis de telespectadores nativos.

Um exemplo de como boa parte da bibliografia sobre a representação da violência na televisão encara o problema pode ser vista no trecho abaixo, sobre o programa *Aqui Agora*, considerado o precursor da aceleração dos *programas policiais* na televisão brasileira:

Todas as reportagens do programa traem a precariedade da produção e, com isso, ganham em impressão e autenticidade (naturalismo). Há pouca edição de imagem. Prevalece a câmera, normalmente uma só, “andando” atrás do repórter na rua, registrando tudo: o entrevistado que gagueja, o solavanco do automóvel, correrias com a polícia pelo matagal. Dizem que há um toque de cinema novo (“câmera na mão”). Não há. Não se vê ali qualquer inovação de linguagem. Os planos demorados e sem corte são expressão, antes, de um primarismo que de um primitivismo. Rigorosamente, nesse aspecto, a televisão brasileira regride com o *Aqui Agora*. As reportagens se fazem sem muitos cuidados. A luz estoura, o foco se perde, o zoom parece bêbado, o objeto foge do enquadramento. Não há tese de câmera subjetiva ou de cine-olho (Algo que pretenda substituir o olhar de um observador *in loco*, observador este que seria o próprio telespectador) que consiga emprestar ao trabalho de câmera do programa alguma aura de ruptura ou de avanço em relação à linguagem de televisão que se conhece no Brasil.

Esse trabalho é antiquado, pobre, limitado – mas de uma eficiência indiscutível. Em alternativa às pasteurizações globais, Aqui Agora é definitivamente um gueto de autenticidade. Feia, grosseira, periférica, ignara autenticidade. (BUCCI, 1993, p104-105)

Na passagem acima, as relações de poder no campo são ignoradas e tudo o que podemos ver são ataques a uma forma de se fazer jornalismo que parece descolada das demais. Não compreendemos no trecho, e nem no restante do texto, as razões pelas quais esta “estilização”, como os movimentos de câmera, foi realizada pelo programa discutido, e, muito menos, a importância disso para os profissionais que participaram do programa. No texto de Bucci somos levados a compreender que não há sentido em seguir uma análise respeitosa com esse tipo de jornalismo, pois ele é “definitivamente um gueto de autenticidade. Feia, grosseira, periférica”. Mas se de antemão os jornalistas ligados à *linha policial* são condenados (o mesmo vale para os elogios), como podemos compreender as relações de força, próprias do campo da televisão, que logicamente se estabelecem sobre o trabalho destes profissionais e, conseqüentemente, sobre o modo como a violência será transportada para a tela?

O vazio sociológico ao qual somos arremessados em análises como essa nos impede de compreender a instabilidade das relações de poder vigentes no campo da televisão que, por sua vez, faz com que certos enfrentamentos dividam grupos de profissionais no interior do telejornalismo e também os programas e as reportagens dos quais participam.

No caso do telejornalismo, as notícias de violência marcaram, e marcam, ainda que de maneira diferente, as divisões entre a produção consagrada e a produção desprestigiada no meio. Se observarmos atentamente a atual programação jornalística na televisão brasileira, veremos que existem divisões entre os profissionais que, por sua vez, orientam a própria forma como falam da violência, assim como os tipos de violência apresentados nos programas. A principal divisão estaria nas diferenças estabelecidas entre um jornalismo conhecido como “popular”, de cunho altamente centrado na violência criminal, e outro, que podemos identificar como *Nacional/Internacional*, ou em rede¹⁰, mas que inclui também os jornais regionais, com uma linguagem mais polida e uma postura mais controlada da parte de seus produtores.

Enquanto nos *programas populares*, que fizeram grande sucesso ao longo da década de 90 e que atualmente se modificam no processo cada vez maior de institucionalização do

¹⁰O *Telejornalismo Nacional/Internacional* se caracteriza pela rígida estrutura que liga as emissoras afiliadas à rede nacional. Enquanto no caso dos jornais “populares” vemos uma grande quantidade de notícias locais, fundamentadas por matérias ao vivo, no caso do jornalismo em rede há uma incidência muito maior de matérias produzidas pelas afiliadas.

telejornalismo, todo o significado, ou, se preferirmos, a “verdade” das matérias, se concentra nas falas indignadas do apresentador, no *Telejornalismo Nacional/Internacional* há uma estrutura bastante rígida, baseada na subordinação das emissoras afiliadas à rede nacional. Diversas pesquisas, tanto na área das ciências sociais (BERGAMO, 2006; BOURDIEU, 1997; CHAMPAGNE, 1998; DARNTON, 2005), quanto na da comunicação (PEREIRA Jr, 2005; TRAQUINA, 2005; WOLF, 2005) vêm mostrando a fragmentação do trabalho jornalístico, tanto na imprensa escrita como televisiva, nesse processo de produção das notícias. Embora sobre perspectivas muito diversas, todos estes trabalhos apontam para os efeitos gerados pelas diferentes formas de controle estabelecidas pelos profissionais ligados à estrutura jornalística sobre as matérias produzidas por eles. Segundo Pereira Jr (2005), por exemplo:

Todas as fases anteriores à produção e captação funcionam no sentido de descontextualizar os fatos de seu quadro social, histórico, econômico, político e cultural em que são interpretáveis. Os fatos se submetem às exigências das rotinas de produção do jornalismo. Na edição, dá-se justamente o contrário, recontextualizam-se os fatos, num quadro diferente, dentro do formato estabelecido pelo telejornal. (PEREIRA Jr, 2005, p 125)

Baseado em uma pesquisa de campo junto ao telejornal local *RJTV*, ligado à Rede Globo, Pereira Jr (2005) demonstra no exemplo abaixo uma das formas com que esta recontextualização das notícias é feita:

(...) os jornalistas são impelidos a identificar como fatos, interpretações produzidas por determinadas fontes, mas não por outras. No *RJTV* isso é explicitamente colocado quando os editores no fechamento do jornal, na pressa de editar uma matéria, sem tempo para olhá-la como um todo, vão usar as chamadas fontes, que são legitimadas pela sua autoridade. Por exemplo, na prisão de um suposto assaltante, o policial. A trama da facticidade está embutida em uma sincronização, aparentemente neutra, entre a edição e a vida cotidiana. (Idem, p 121)

Bergamo (2006), também fundamentado por uma pesquisa de campo junto a um telejornal local da Rede Globo, lembra que, além destes recortes tradicionais realizados pelos profissionais no telejornalismo, há também certos interesses ligados à busca de prestígio junto à *cabeça de rede*, ou seja, há uma competição por parte dos profissionais ligados às emissoras afiliadas em torno da aceitação das matérias produzidas por eles junto aos telejornais estaduais

e nacionais. Algo ao qual se referem a partir da expressão “vender matéria”¹¹ (BERGAMO, 2006).

Há muito pouca autonomia dos profissionais ligados a essa linha, mais hierarquizada e centralizadora das notícias, devido ao grande processo de especialização. Deste modo, tentam dar visibilidade a seu trabalho através de pequenos gestos, como determinadas formas de entonação da voz, a criação de certas metáforas para se referirem aos acontecimentos narrados, a construção de determinados cortes de câmera (ou a ausência deles), etc. Isto faz com que, como lembra Bergamo (2006), na estrutura das matérias, a cadeia hierárquica responsável pela separação dos profissionais se torne muito mais evidente do que os fatos ligados às notícias.

Por outro lado, há também profissionais que se consagraram no campo e que, por isso, passam a assumir posições de decisão frente a todos os processos de produção da reportagem. Geralmente esses profissionais se encontram ligados aos chamados *núcleos de reportagem especial*. Para citar alguns casos, podemos pensar na jornalista Ana Paula Padrão, no SBT, assim como em Caco Barcellos, na Rede Globo.¹²

A autonomia conquistada por esses profissionais é o topo desejado por todos os demais, uma vez que essa conquista significa a oportunidade de exercer um controle sobre a própria imagem que representam no veículo, bem como sobre o rigor exercido pela direção de jornalismo.

É a partir dessas condições que os profissionais pertencentes a qualquer dos grupos qualificam suas experiências no interior da televisão, e é nestas lutas pela tentativa de atribuir um sentido legítimo e distinto ao seu pertencimento no veículo que podemos perceber a instabilidade na balança de poder sobre a qual as representações sustentadas por esses agentes ganham sentido, assim como a especificidade do uso que esses profissionais fazem do problema da violência de acordo com as posições que ocupam.

No entanto, antes de tocar propriamente nas disputas que envolvem os agentes ligados ao telejornalismo, para compreender de que maneira elas se tornam significativas no processo de construção das matérias de violência, é importante ressaltar que o gênero telejornalístico se

¹¹ A expressão “vender matéria” é comumente utilizada pelos profissionais do telejornalismo em rede para se referirem às relações de convencimento que ligam os diretores das emissoras locais às estaduais e à nacional (Cabeça de Rede). Embora não haja nenhum tipo de relação comercial, quanto maior é o sucesso na “venda”, ou seja, na inserção de matérias no jornalismo estadual e nacional, mais crédito os profissionais das emissoras locais podem ganhar.

¹² Uma apreensão mais detalhada acerca destes profissionais certamente apontará para o fato de que a grande maioria deles possui a mesma origem profissional na televisão, ou seja, a Rede Globo. Isto se deve ao fato de esta emissora haver fundado um padrão específico para a programação televisiva e em especial para o telejornalismo. Com a conquista de credibilidade, a partir da migração de profissionais da imprensa escrita para a televisão, a Rede Globo tornou seus cursos na área de telejornalismo, bem como seu processo seletivo para o ingresso na emissora, dos mais prestigiados entre os profissionais da área.

situa no interior de um campo mais amplo de produção simbólica, o da televisão. Isso significa que a atividade jornalística nesse meio possui uma forma bastante específica.

Do mesmo modo que os demais gêneros no veículo, como as telenovelas e os programas de auditório, os telejornais também se encontram pressionados pelas oscilações incompreensíveis do índice de audiência, e é, em grande medida, na busca de algum controle sobre este índice, ou seja, sobre o desconhecimento da dimensão social ligada a ele e sobre sua inconstância, que as atuações destes profissionais se voltam.

No caso do *telejornalismo Nacional/Internacional* há, em todas as emissoras, uma estrutura rígida, capaz de permitir a integração dos profissionais em uma cadeia hierárquica que, embora lhes forneça uma parcela importante da autonomia pretendida, os insere em um quadro de maior prestígio e, conseqüentemente, de menor pressão em relação aos números da audiência. Já os telejornais conhecidos como “populares” não possuem o mesmo crédito do *telejornalismo Nacional/Internacional*, bem como dependem essencialmente desses números. A dependência dessa fração heterônoma, ligada aos índices de audiência, por sua vez, faz com que a imagem estereotipada do “povo”, melhor dizendo, sua *nomeação* conferida pelas pesquisas dos departamentos internos recaia sobre estes profissionais¹³ e, na busca de maior prestígio entre os pares, de acordo com os capitais que possuem, os profissionais ligados a esses programas busquem regular suas imagens e a representação “popular” de suas atuações.

Os tele-jornalistas então, só podem lutar pelo monopólio desse capital, o índice de audiência, com as “armas” que possuem. Isso torna mais acessível a certos profissionais, sobretudo àqueles que vieram da imprensa escrita, a conquista desse controle sobre a audiência. Já aqueles profissionais ligados aos telejornais “populares”, cuja origem geralmente possui um lugar menos nobre, como o rádio, uma vez que não podem se livrar da ligação junto ao “povo”, tentam, costumeiramente, representá-la com base em uma distinção que os coloca como a “voz da população”, sem poderem ser confundidos em todos os seus traços com ela¹⁴. Isto os permite lutar por um espaço de maior credibilidade no interior das emissoras.

Na televisão, a noção de *popular* ganha uma conotação bastante específica como lembra Nestor Garcia Canclini (2005):

¹³ Sobre a questão da nomeação derivada da aferição dos índices de audiência, ver BERGAMO (2006).

¹⁴ No início da década de 1990, porém, (e ainda hoje em casos isolados, sobretudo nos *programas populares* regionais) era comum a busca por uma adequação dos profissionais em todos os seus traços com a visão caricata do “povo”. Tratava-se de uma forma de resistência inclusive ao próprio telejornalismo, visto como produtor de uma visão elitista e oficialista da “realidade”, e, portanto, distante dos anseios “populares”. Veremos mais detalhes deste tipo de atuação através do exame da trajetória do personagem Ratinho.

Para a mídia o popular não é resultado de tradições, nem da “personalidade” coletiva, tão pouco se define por seu caráter manual, artesanal, oral, em suma, pré-moderno. Os comunicólogos vêem a cultura popular contemporânea constituída a partir dos meios eletrônicos, não como resultado de diferenças locais, mas da ação difusora e integradora da indústria cultural. A noção de popular construída pelos meios de comunicação, e em boa parte aceita pelos estudos nesse campo, segue a lógica do mercado. “Popular” é o que se vende maciçamente, o que agrada a multidões. A rigor não interessa ao mercado e à mídia o popular e sim a popularidade. Não se preocupam em preservar o popular como cultura ou tradição; mais que a formação da memória histórica, interessa à indústria cultural construir e renovar o contato simultâneo entre emissores e receptores. Também lhe incomoda a palavra “povo”, evocadora de violências e insurreições. O deslocamento do substantivo *povo* para o adjetivo *popular* e, mais ainda, para o substantivo abstrato *popularidade*, é uma operação neutralizante, útil para controlar a ‘susceptibilidade política’ do povo. Enquanto este pode ser o lugar do tumulto e do perigo, a popularidade – adesão a uma ordem, coincidência em um sistema de valores – é medida e regulada pelas pesquisas de opinião. (CANCLINI, 2005, pp. 259-260)

É por esse motivo que busco utilizar a palavra “povo” sempre entre aspas aqui. Na televisão, o “povo” funciona como uma espécie de padrão de medida, ou seja, como uma “mediação” capaz de ligar, ao menos na ficção (uma vez que a imagem do “povo” na televisão possui uma dimensão profundamente caricatural e moralista, como veremos adiante) o universo dos emissores ao dos espectadores, dando um lugar social ao veículo e a seus agentes, retirando, ou, ao menos, minimizando, de certo modo, os efeitos opressivos da falta de controle sobre a dimensão social do trabalho realizado por esses agentes.

É a partir do controle (ou da ausência dele) sobre a representação do “popular”, de acordo com os capitais, social e cultural mobilizados pelos profissionais ligados ao telejornalismo, que esses agentes adquirem posições de prestígio no meio. Isso significa que o “povo”, na televisão, possui a função de demarcar as perspectivas morais que os profissionais têm em relação a si mesmos. Uma espécie de termômetro de credibilidade que indica resultado negativo quando a identificação do profissional com o “povo” é total e positivo quando, embora o repórter atue em causas “populares”, sua identificação com aqueles que atende se dá apenas de forma parcial. Mas qual é a relação entre as diferentes estratégias de ação dos jornalistas para capitalizarem a própria imagem na televisão e o conteúdo das notícias realizadas por eles?

Como todos os demais campos de produção cultural, no telejornalismo, a produção (reportagem) tem como tema central o modo propriamente “jornalístico” de apreensão do mundo social, ou seja, o próprio *Fazer jornalístico*. Isto significa que são os modos e o estilo dos produtores das reportagens que cumprem o papel principal no interior das relações sociais que estes profissionais mantêm entre si.

Dessa forma, é a partir dos critérios estilísticos de captação e reprodução da “realidade”, como a utilização da câmera, do texto, do figurino, da fala, dos gestos corporais, dos efeitos de edição etc., que os profissionais avaliam a si próprios.

Conforme coloca Robert Darnton (2005), o próprio grupo de jornalistas funciona como principal referência para a construção das matérias, assim como as fontes e personagens próximos a estes profissionais, uma vez que, para “qualificarem suas experiências” no campo, eles devem “estilizar” suas matérias de um modo que lhes ofereça respostas capazes de conformar as posições que ocupam na área. A questão, portanto, está na busca da compreensão do processo de apropriação simbólica das notícias pela parte de seus produtores, e não na iniciativa de mostrar o quanto as matérias acabam “espetacularizadas”.

Segundo Bourdieu (2001), é na história que devemos buscar o fundamento possível da lei, e não na conjuntura interna dessa lei. Já foi apontado por Bergamo (2006) o fato da inobservância dessa questão por parte de diversas pesquisas sobre televisão no país, e da conseqüente apropriação das relações de poder próprias ao campo da televisão por parte dessas mesmas pesquisas. Segundo sua interpretação, as mudanças nos critérios de legitimidade dessas análises, dos anos 70 até hoje no Brasil, apontam para a busca de um reconhecimento no interior do próprio campo da televisão.

Nesse sentido, a televisão é utilizada por essas pesquisas muito mais como tentativa de expandir uma maneira de fazer ver e crer as divisões sociais do que como um modelo para a interpretação de um campo no qual as relações de poder se estabelecem de forma específica. Segundo o autor:

Quanto mais a televisão é vista como expressão de fatores externos, mais entram em jogo elementos que precisam ser buscados independentemente da própria televisão e, portanto, maior é a competição entre visões de mundo que se pretendem universais e que tomam a televisão apenas como uma ilustração de tais formas de ver e fazer crer a divisão social. (BERGAMO, 2006, p 323)

Desta forma, pouco se avançou na direção de uma resposta acerca dos motivos capazes de fazerem com que a violência seja explorada de modo tão específico pela mídia. Todas as análises que pude tomar contato se basearam em elementos externos ao campo da televisão e, por conseguinte, apesar de ressaltarem coisas importantes, como as distorções entre as representações presentes na mídia e a “realidade”, vista sobre uma ótica social, deixaram de lado as configurações específicas que ligam os profissionais da imprensa e, mais especificamente, do telejornalismo, a um campo de relações de poder singular.

Isso faz com que as divisões presentes nesse campo, como aquela responsável pela oposição entre um pólo consagrado e um pólo desprestigiado, não apareçam como um dado relevante para a verificação da forma de construção das notícias de violência. Desse modo, o

empenho desses profissionais em mudar ou conservar suas posições na televisão acaba não sendo levado em consideração para a compreensão da tônica, presente nas reportagens realizadas por eles. Entretanto, conforme mostra Gilberto Velho (2004):

Sair, fugir, afastar-se, renunciar, apagar-se e apagar seu mundo podem ser a expressão de uma impossibilidade de encontrar um status, uma posição que confira honra e prestígio social condizentes com expectativas culturalmente elaboradas. A mobilidade social, seja em termos de deslocamento no espaço, seja através da estratificação social, pode, entre outros motivos, ser causada por esta insatisfação. Numa linguagem economicista pode-se dizer que o prestígio é um bem escasso e desigualmente distribuído. (VELHO, 2004, p 46)

Essa mobilidade social, diante da possibilidade/impossibilidade da conquista de prestígio, da qual nos fala Gilberto Velho, quando pensada dentro de parâmetros culturais específicos, nos permite enxergar o modo através do qual, elementos simbólicos e vínculos identitários são mobilizados pelos agentes de acordo com as posições ocupadas em uma determinada escala de valores.

Norbert Elias (2001), em sua análise da *etiqueta na sociedade de corte*, demonstrou o quanto elementos que à primeira vista parecem simples, quando vistos em contextos específicos, nos quais as lutas e as posições dos agentes são levadas em consideração, podem adquirir funções importantes, como a de servir de marco regulador para os conflitos existentes entre grupos distintos num mesmo espaço social, e, conseqüentemente, como base de sustentação simbólica à estrutura social sobre a qual as lutas sociais ganham sentido.

Pierre Bourdieu (1996), partindo do mesmo princípio metodológico, também demonstrou que para conseguirmos compreender as diferentes produções simbólicas realizadas pelos mais distintos grupos humanos, devemos levar em consideração as *posições e disposições* destes agentes no interior de um conjunto de regras que permitem a eles se posicionarem dentro de limites específicos, ou seja, num *espaço dos possíveis*.

Segundo este autor, em seu estudo sobre o processo de autonomização do campo artístico, as ações sociais do artista (podemos substituir este termo por jornalista, estilista, etc., de acordo com os diferentes campos de investigação) são diretamente condicionadas pelo sistema de relações estabelecido pelos agentes ligados à produção e à circulação de bens simbólicos em seu campo de ação. Isso significa que as lutas travadas por esses agentes se realizam em um lugar que não pode ser determinado pela estrutura global da sociedade. O ponto da análise de Bourdieu se localiza, portanto, na investigação das lutas travadas pelos

agentes nos mais diversos campos de produção cultural pelo monopólio do capital capaz de lhes permitir controlar as práticas definidoras e legitimadoras de suas ações.

No caso do telejornalismo, a luta classificatória tem como principal elemento o controle dos modelos de representação da “verdade”, melhor dizendo, daquilo que pode ser compreendido como “verdade” no campo como um todo. Luta-se para ocupar uma posição capaz de permitir ao repórter a consagração de seus mecanismos de apreensão da “realidade” entre os pares, uma vez que mais do que a mera apresentação dos fatos, o que importa a esses profissionais é o modo através do qual a atuação do repórter na busca desses fatos ganhará visibilidade na matéria. Somente a partir disso torna-se possível incluir em um mesmo movimento a importância dos fatos e o lugar do repórter no mundo, o que significa a conquista de um lugar canonizado na reportagem ao ocupante desta posição. Para isso torna-se necessário, conforme dito anteriormente, a consolidação de um uso específico das próprias ferramentas de captação da “verdade”, ou seja, da câmera, do figurino, da edição etc.

Assim, a “verdade”, no telejornalismo, tem um caráter específico que só pode ser compreendido no interior das disputas mobilizadas no campo televisivo. Como veremos ao longo deste trabalho, os profissionais ligados a todas as posições nesse campo buscam, sobretudo, impor a si próprios, consagrando suas imagens na tela, e isso por sua vez, significa que a “verdade” ganha fundamento, ou seja, é vista como tal apenas na medida em que permite a esses profissionais falarem de si mesmos, consolidando ou reivindicando posições junto ao grupo de pares.

Essa ligação “carnal” entre a posição (ocupada ou pretendida) no universo do telejornalismo e a “verdade” faz com que o foco central das matérias se estabeleça na impressão sensível do repórter, em sua “caminhada” e em sua forma de registrá-la, juntamente com outros profissionais¹⁵. É nisso que acredito estarem as diversas distorções encontradas em relação à retratação do problema social da violência pela mídia, e não em uma simples “guerra de audiência” que levaria alguns profissionais à via do “sensacionalismo”. Palavras como essa escondem a complexa dimensão dos conflitos nos quais os profissionais se encontram ligados e que pretendo mostrar adiante.

Tendo em vista essas questões e as apropriações distintas em relação ao tema da violência por parte dos jornalistas, de acordo com suas posições, essa pesquisa buscará compreender através da análise de depoimentos, entrevistas, reportagens e memórias daqueles que de alguma forma se relacionaram com o campo da televisão e, particularmente, com o

¹⁵ Sobre esse “caminho” em direção à “verdade”, ver BERGAMO (2006).

telejornalismo, os modos pelos quais as disputas simbólicas que os envolvem confundem-se com suas próprias representações acerca da violência, assim como de suas próprias vidas.

Em outras palavras, o presente trabalho debruça-se sobre as seguintes questões: em que medida a produção de reportagens sobre o problema social da violência no Brasil encontra-se diluída nos conflitos ligados aos profissionais pertencentes ao universo televisivo em suas buscas por conservar ou alterar o sistema de distribuição das oportunidades de poder nesse campo? E de que modo a violência é apropriada como definidora das distinções sociais entre os profissionais ligados à televisão? É buscando respostas a estas questões que espero ao longo desta pesquisa, poder abrir caminhos para uma noção mais efetiva acerca dos processos capazes de fazer com que o sentido do problema social da violência seja reconstruído na televisão.

As Fontes

As fontes utilizadas neste trabalho dividem-se em duas partes. As fontes referentes à primeira parte, memórias, depoimentos, livros de reportagens, poesias, entrevistas, são aquelas de caráter auto-referencial, onde os profissionais da televisão e os jornalistas falam de si mesmos. Esse grupo de fontes visa a possibilidade de uma apreensão, por um lado, das condições objetivas do campo, capazes de dar sentido às divisões entre esses profissionais na televisão e, por outro, das formas através das quais esses agentes representam a ligação mantida com seu trabalho e, por meio desse processo, com a demanda (anunciantes e pares) capaz de torná-los significantes no interior do veículo.

Tais fontes, ao relatarem um agenciamento da experiência vivida com a finalidade da valorização do lugar ocupado no campo, nos permitem observar o modo, em grande medida inconsciente, através do qual os profissionais ligados à televisão e particularmente ao telejornalismo tentam justificar aquilo que representam nesse campo. Também podemos notar, no trato com essas fontes, a internalização, por parte dos profissionais vinculados ao telejornalismo, dos constrangimentos provocados pelas divisões que se instituem entre eles, e através disso torna-se perceptível o sentido ocupado pelo modo como constroem suas narrativas sobre a violência. Os profissionais ligados à linha “popular”, por exemplo, ao tecerem o problema sempre a partir de uma perspectiva rígida que inscreve os homens em lugares moralmente demarcados pelo destino que, por sua vez, os direciona no sentido do bem

ou do mal, demarcam o seu próprio lugar social na televisão, invertendo assim a ordem que os oprime cotidianamente no contato com os profissionais mais prestigiados. O mecanismo ao qual aderem para efetivar essa reversão é a ligação junto à figura caricata e “pura”, a qual denominam “povo”.¹⁶

Ah, o povo vem me abraçar. Não me vê como a Xuxa nem o Gugu. Me vê como um igual, e ao mesmo tempo como um herói. (RATINHO, REVISTA PLAYBOY, julho de 2001)

No entanto, existem variações consideráveis no tocante ao modo pelo qual esses profissionais se aproximam dessa imagem estereotipada do “povo”¹⁷. As matérias veiculadas nos programas apresentados por esses agentes, entretanto, mostram sempre uma sociedade cindida moral, e não socialmente. As pessoas têm sempre seus lugares definidos no mundo. Há o lugar dos “bons” e o lugar dos “maus”, dos “fortes” e dos “fracos”, do “trabalho” e da “preguiça”, da “honestidade” e da “ganância”. A desigualdade social do país aparece, portanto, representada sob uma forma moral. E a violência, unicamente como produto da crueldade de indivíduos que ocupam um lugar anômico na sociedade.

Já no *telejornalismo Nacional/Internacional*, como veremos adiante, essas distorções se dão de outra maneira, a violência costuma ser representada de um modo muitas vezes confuso. O pouco espaço de autonomia conferido aos profissionais, bem como a rígida separação hierárquica e os interesses ligados à capitalização da própria imagem no campo fazem com que, muitas vezes, percam de vista o trabalho dos demais companheiros no processo de construção das matérias. Isso provoca distorções consideráveis às notícias, que, na maior parte das vezes, surgem pautadas mais pelos mecanismos responsáveis por transmiti-las (Câmera, figurino, trilha sonora, narração etc.) do que pelo conteúdo social, político e cultural ligado à realidade transmitida nelas.

¹⁶ Conforme busquei mostrar anteriormente, com base no relato de Canclini (2005), essa noção de “povo” possui uma ligação mais próxima da de “popular”, ou seja, daquilo que pode ser chamado de “autêntico”. Ou, nas palavras dos próprios profissionais da televisão, “genuíno”. Essa dimensão acerca da representação do “povo” se distancia muito daquela observada sob um ponto de vista político social, por exemplo.

¹⁷ Os laços capazes de unir Ratinho em torno dessa representação não podem ser considerados os mesmos que ligam outros profissionais do chamado *telejornalismo popular*, como José Luiz Datena ao “povo”. Enquanto Ratinho encontra no “povo” uma espécie de duplo de si mesmo, conferindo à sua imagem a mesma essência encontrada nesta representação, Datena faz questão de marcar as diferenças entre ele e a imagem caricatural do “povo” presente na televisão. Embora marque sua posição pelos traços que o definem como um representante das causas “populares” na televisão, Datena, através do modo como representa sua imagem (sempre a ligando ao campo intelectual, seja como autor de um livro de poesias, seja posando para fotos em revistas portando livros e citando autores clássicos), faz sempre questão de separar sua condição da maneira pela qual o “povo” é costumeiramente representado na televisão e em seu programa. Essa diferença nos modos como os profissionais da televisão lidam com a representação do “povo” possui um fundamento histórico e estrutural claro, ligado aos processos de institucionalização do campo, do qual falarei mais adiante.

Diferentemente tanto dos profissionais ligados ao *telejornalismo popular* quanto daqueles vinculados ao *telejornalismo Nacional/Internacional*, os repórteres responsáveis pelo *núcleo de reportagens especiais*, ou investigativas, se destacam pela ligação mantida com a forma consagrada por excelência no jornalismo: a imprensa escrita. No trabalho desses profissionais a biografia é comumente colada às reportagens. Isso se dá tanto no plano das produções audiovisuais quanto no dos livros publicados por eles. É muito comum, por exemplo, vermos livros de reportagem onde o autor intercala os fatos relatados com trechos de sua “aventura” na busca pela “verdade” ligada a esses fatos¹⁸. Desse modo, torna-se perceptível a ligação entre o que esses profissionais pretensamente intitulam como sendo a “realidade” ou a “verdade” e a posição que ocupam no universo social do jornalismo. A “realidade”, nesse caso, apesar de estilizada, aparece cindida social, cultural e economicamente. Daí a relação quase orgânica entre o jornalista e a rua. A prática deste tipo de narrativa é geralmente reservada àqueles profissionais que vieram ou que ainda atuam na imprensa escrita. Isso faz com que eles ocupem um lugar destacado no telejornalismo.

Na televisão, portanto, os lugares sociais ocupados por esses profissionais mostram-se fundamentais para a construção das notícias. As narrativas presentes no veículo têm por finalidade, quase sempre, dotar de sentido legítimo os mecanismos através dos quais esses profissionais apresentam os fatos narrados em suas reportagens. Isso faz com que a rua seja trazida para dentro da redação, assim como seus personagens, que acabam enquadrados em certos padrões típicos produzidos pelos jornalistas, do trabalho de captação das imagens ao de edição e apresentação. Ocorre que “a vida como ela é” na televisão ganha sentido a partir de um modo de visibilidade muito particular.

O outro grupo de fontes utilizadas neste trabalho, por sua vez, encontra-se cindido em dois lados. Por um lado, tratam-se das matérias coletadas junto à *Revista da Imprensa*, que, sendo uma das publicações mais respeitadas, no tocante à distribuição de informações sobre a prática jornalística entre os profissionais da área, acaba tendo a função de agir como uma espécie de órgão normativo do campo jornalístico. Conforme coloca Patrick Champagne (1997):

Seria preciso poder analisar (...) a diversidade de pontos de vista jornalísticos sobre os eventos que remetem à diversidade das formas de jornalismo. Os jornalistas, seja qual for o meio em que trabalham, lêem-se, se ouvem e se olham muito entre eles. A ‘revista da Imprensa’ é para eles uma necessidade profissional. Ela lhes indica os assuntos a tratar porque ‘os outros’ falam deles. Ela pode lhes dar idéias de reportagem ou lhes permitir, pelo menos situar-se e definir ângulos originais para se distinguir dos concorrentes. Por outro lado todas as visões

¹⁸ Ver, por exemplo, BARCELLOS (1982, 1992, 2003) e SOUZA (2002)

jornalísticas não têm o mesmo peso dentro da profissão e, sobretudo, fora, no processo de constituição das representações sociais. (CHAMPAGNE, 1997, p. 64)

Ao examinarmos essa publicação ao longo do tempo tornam-se extremamente perceptíveis as mudanças que foram ocorrendo na mentalidade jornalística, como, por exemplo, a da aceitação do telejornalismo como uma instância legítima da profissão e até mesmo do *telejornalismo policial* dentro de certos limites.

Essas variações, por sua vez, permitem a visibilidade das formas móveis de auto-representação às quais os jornalistas aderem para conseguirem maior prestígio em sua área, como é o caso do profissional ligado aos *programas populares* que, na *Revista da Imprensa*, se mostra ligado também ao universo intelectual, por exemplo.

Em segundo lugar, utilizo as edições comemorativas lançadas pela Rede Globo, através de seu centro de memória, dos programas ligados à emissora, como o *Jornal Nacional*. Nelas podemos ter um retrato bastante ilustrativo das transformações que ocorreram no veículo e no telejornalismo ao longo do tempo, mesmo que sobre uma ótica muito particular, assim como da maneira com que determinadas conquistas foram dando o tom da programação e da liderança ligada à emissora e da forma através da qual os agentes ligados à Rede Globo e, conseqüentemente, ao padrão criado por ela no tocante a todas as atividades na televisão foram construindo suas ligações no interior do veículo.

A organização dos capítulos

Este trabalho se divide em quatro capítulos. No capítulo 1 – *O campo da televisão* - procuro mostrar, conforme aponta o título, aquilo que chamo de “campo da televisão”, partindo de dois pontos. No primeiro, busco compreender como a televisão se torna um “mundo” fechado em si mesmo a partir da consolidação dos departamentos internos de pesquisa de mercado e do modo específico de “nomear” o público, promovendo, a partir disso, uma distribuição dos agentes relacionados a cada configuração desse público. Já no segundo ponto, analiso como essa estrutura televisiva ganhou corpo e maturidade a partir da formação e consolidação do chamado “Padrão Globo de Qualidade”.

No capítulo 2 – *Redefinindo Fronteiras* - analiso o modo de funcionamento desse campo, utilizando como ferramenta para essa observação os embates entre os agentes na área do

telejornalismo pela redefinição do sistema de poder em seu interior a partir dos diferentes modos de representação da violência ao longo do tempo. Mostro três estados distintos deste campo onde a violência foi apropriada e representada de diferentes formas devido às alterações nos mecanismos de disputa, e, conseqüentemente, nas regras de entrada e saída ligadas às posições de poder no jornalismo televisivo.

No capítulo 3 – *Destinos cruzados: A representação da violência em três histórias* - priorizo a dinâmica do campo através de suas “peças”, ou seja, das perspectivas e *tomadas de posição* dos agentes inscritos em seu interior ao longo do tempo. Procuro entender como cada um dos três agentes selecionados gerou uma mobilidade própria e consolidou ou perdeu posições de poder no universo televisivo a partir do uso das matérias e falas sobre a violência no país ao longo dos diferentes estados do campo.

Aqui, no entanto, vou além de uma simples análise dos posicionamentos tomados por esses profissionais na televisão e procuro entender como a violência entra enquanto mecanismo central da operação adaptativa que consiste em torná-los figuras verossímeis e protagonistas nos mundos que representam no veículo, de um modo capaz de apaziguar suas angústias através das tentativas de conciliar valores e práticas, em alguns casos, inconciliáveis.

Assim, é possível constatar que nos livros lançados por esses profissionais, bem como nas reportagens onde figuram em revistas e jornais, buscam alimentar uma imagem acerca de si mesmos, se aproximando ou rejeitando o universo intelectual, por exemplo, capaz de amenizar ou acentuar aquilo que representam na televisão. Nesse sentido, uma vez que é a partir da imagem que vêm de si próprios nos outros que qualificam suas posições, a violência toma a forma de um mecanismo através do qual esses profissionais impõem suas próprias presenças no campo.

Por último, no capítulo 4 – *Violência na tela: “A vida como ela é” na televisão* - tento mostrar que, na estrutura dos diferentes tipos de reportagem, as questões mostradas nos capítulos anteriores tornam-se evidentes, uma vez que as matérias funcionam na realidade como uma espécie de linguagem no interior do universo da televisão, já que é através de suas reportagens que os profissionais têm a oportunidade de mostrar a si mesmos para seus pares e lutarem pelo controle daquilo que pode ser chamado de “verdade” no campo. Isso significa que a violência acaba tendo que se adequar a uma função que a torna, antes de qualquer coisa, um instrumento de luta no jogo televisivo, fazendo com que sua dimensão enquanto “fato social” perca, muitas vezes, o lugar para a imposição de princípios de percepção e apreciação dos próprios profissionais responsáveis por torná-la “notícia”.

Ainda no último tópico desse capítulo, utilizo o caso da cobertura de uma série de ataques provocados por uma facção criminosa em São Paulo para mostrar como personagens que andavam esquecidos após a consolidação de um sistema bastante institucionalizado no telejornalismo, com a re-estruturação do jornalismo da rede Record à maneira do “Padrão Globo”, reaparecem e lançam mão de seus antigos modos de representação da violência como forma de luta visando a tornarem-se novamente personagens centrais na televisão.

Chegar até essas fontes e a essa maneira de organizar os capítulos para tratar de um tema tão complexo não foi um caminho fácil. No início dessa pesquisa, o modo que eu havia proposto para tentar compreender a particularidade dos processos de representação da violência na televisão era bastante distinto e, posso dizer, até mesmo contrário aos caminhos que acabei seguindo posteriormente. A princípio minha idéia era a de checar essa questão apenas a partir dos *programas policiais* e seus profissionais. Muitas questões foram me mostrando os erros de buscar esse caminho e a primeira delas foi a avalanche que, a partir de 2005, ano de meu ingresso no mestrado, tomou esses programas e boa parte de seus profissionais, começando pelo fim do programa *Cidade Alerta* (que era um dos programas que eu pretendia analisar em uma amostra comparativa com outros do gênero), que pode ser visto como a primeira peça a ser derrubada em um fenômeno em cascata que passou a ocorrer na *linha policial* após a re-estruturação do departamento de jornalismo da rede Record. Mas o que, afinal, estaria por trás de tudo isso? Eu ainda não sabia, mas passei a ter certeza de que a resposta não poderia estar na análise de um grupo específico, como o dos jornalistas policiais.

A partir desse momento, minhas próprias questões ficaram encobertas e meses se passaram sem que eu conseguisse reconstruir uma questão mais objetiva acerca de meu objeto de estudo, o que acabou se refletindo em meus textos, muitas vezes repletos de um palavrorio teórico cercado de exageros de linguagem que, na verdade, apenas buscavam encobrir minha confusão com uma pesquisa que, a cada passo dado, se apresentava mais distante e abstrata.

Foi assim até minha qualificação, muito embora naquele momento eu já estivesse lendo e pensando nas questões que posteriormente se desmembrariam, me levando aos pontos mais importantes do trabalho. As dicas e opiniões ouvidas ali foram fundamentais para mim¹⁹. Após a qualificação de meu trabalho, tive como primeira tarefa preencher fichas biográficas²⁰

¹⁹ Agradeço à professora Heloisa Pontes, ao professor Alexandre Bergamo e, principalmente, à minha orientadora Maria Filomena Gregori, pela paciência e profissionalismo com que encararam esse meu momento, me “puxando a orelha” de uma forma que, sem dúvida, embora tenha me custado algumas lágrimas, me fez aprender como nunca.

²⁰ Mais uma vez agradeço à professora Heloisa por ter demonstrado cuidado e dedicação ao me dar essa dica, cedendo-me em seguida as fichas que utiliza em seus próprios trabalhos para que eu, a partir de algumas adaptações, as pudesse utilizar em minha pesquisa.

correspondentes aos personagens que eu havia escolhido para ilustrar o sentido que a representação da violência ganhava na televisão, de acordo com suas posições, à medida que suas carreiras haviam sido marcadas pela ligação ao tema.

Com o preenchimento das fichas, novas questões me surgiram, complementando aquelas que eu havia tido ao me defrontar com as imagens onde os agentes que eu estava analisando apareciam, seja em revistas, jornais, ou nos livros que haviam publicado. O que afinal aquelas imagens queriam me comunicar? Em que medida os personagens das fichas biográficas transpareciam ali? Quais traços eram conscientemente ressaltados por eles? Quais queriam esconder? E, finalmente, de que forma a violência era utilizada como meio de capitalização em suas lutas por impor seus modos de visão e divisão ao campo?

A partir desse momento eu me reencontrei com a objetividade do trabalho e a pesquisa tomou outra direção, bastante diferente de minha proposta inicial. Era preciso agora examinar a forma através da qual os modos de tratar a violência eram mobilizados enquanto mecanismos operatórios de distinção (no figurino, nas expressões verbais, nas convenções visuais etc.) capazes de ampliar as possibilidades de obtenção de prestígio e/ou poder, dentro e fora do campo, e um maior controle das próprias posições sustentadas no veículo.

A cada passo, portanto, se tornava mais evidente para mim o fato de que a violência ganhava sentido para esses profissionais, sobretudo na medida em que permitia a eles a mobilização de características capazes de marcar e consolidar suas presenças no campo. Não de maneira mecânica, mas de uma forma capaz de relacionar suas biografias às posições ocupadas no universo televisivo, tornando seus nomes sinônimos de um certo modo de fazer televisão. Mas, as formas através das quais faziam isso eram imensamente distintas. Em Ratinho, por exemplo, e, guardadas as devidas proporções, em José Luiz Datena, questões como ressentimentos pessoais e profissionais misturavam-se fortemente às suas manifestações. Além disso, esses agentes, com muita frequência, desrespeitavam os direitos humanos e moralizavam questões que há muito tempo vêm sendo motivo de luta e análise por parte de organizações humanitárias e pesquisas acadêmicas, envolvidas na busca de compreender e consolidar a legitimidade dos direitos humanos no Brasil, mesmo após o processo de redemocratização do país. Tratavam-se, portanto, de modos de representação imensamente distintos (e até opostos, podemos dizer) daquele sustentado por profissionais como Caco Barcellos, que buscou sua distinção, sempre pautado pelo apoio das instituições de direitos humanos e voltado a um tipo de construção das reportagens capaz de num só movimento, levantar questões relativas ao “real” e também às diferentes formas de ver e se apropriar desse “real”, utilizadas pelos jornalistas. Foi tornando a própria forma jornalística de apreender o

mundo em “notícia” que esse profissional buscou marcar sua posição no campo e, assim, conquistar um crédito e uma autoridade jornalística e intelectual/literária de peso.

Com isso, fica claro que não pretendo sugerir, em nenhum momento, idéias como a de que os jornalistas simplesmente “manipulam” as notícias, dando através disso um caráter negativo em relação à atuação desses profissionais. A luta por melhores condições no veículo, e por tornar a si próprio uma marca distintiva, não necessariamente tem efeitos negativos. Isso ocorre em todos os campos sociais, mas, obviamente, existem casos, como veremos a frente, onde a “representação da violência” cede lugar a uma “representação violenta” e até mesmo a uma simulação da violência e, nesse sentido, realmente a televisão pode tornar-se um veículo “perverso”. No entanto, essa pesquisa leva em consideração primordialmente os valores e significados próprios dos profissionais ligados à televisão e, para compreendê-los, torna-se necessário encaixar, em um mesmo eixo, profissionais de peso e posições profundamente distintos.

O objetivo principal do trabalho, portanto, é mostrar que enxergar as lutas internas da televisão com um olhar “de fora” implica apenas utilizar o veículo como meio de difusão de opiniões e princípios que pouco (ou nada) têm a ver com os motivos complexos que orientam seus profissionais em suas lutas cotidianas.

* * *

1. O campo da televisão

Não cabe nesse trabalho uma pesquisa detalhada sobre a história da televisão brasileira, porém, é de fundamental importância ressaltar alguns pontos largamente estudados no campo das ciências sociais²¹ para que possamos compreender a dinâmica própria desse veículo e sua particularidade diante de outros campos de produção cultural, dada sua simbiose com as pesquisas de mercado.

O surgimento e o desenvolvimento da televisão no Brasil deram-se de forma bastante específica. Embora o veículo tenha chegado ao país quase de maneira simultânea ao seu lançamento nos Estados Unidos e Europa, a realidade encontrada aqui era bem diferente daquela que poderíamos encontrar nas economias mais desenvolvidas.

Grande parcela da população brasileira habitava a zona rural, e o mercado consumidor ainda ensaiava os primeiros passos. Essa situação fez com que houvesse uma lentidão no processo de popularização do veículo no país. Segundo mostra Esther Hamburger (2005), com base nos dados do Censo demográfico do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia Estatística), em 1960 apenas 4,6% dos domicílios no Brasil possuíam aparelho de TV. Esse número chegou a 22,8% em 1970 e só bateu a casa dos 71% em 1991 (HAMBURGER, 2005, p 22).

No entanto, desde o princípio, a televisão foi vista como meio de investimento prioritário para a política de “integração nacional” dos governos militares, independentemente do pouco desenvolvimento de uma sociedade de consumo no país. Essa condição gerou uma dupla perspectiva sobre o novo meio de comunicação. Por um lado, uma visão instrumental, através da qual a televisão era pensada como um mecanismo de difusão da cultura nacional, e por outro, uma perspectiva que a via como um meio publicitário, capaz de tornar possível um amplo desenvolvimento do mercado consumidor (SAMPAIO, 2003).

Ambas as perspectivas se complementaram ao longo de anos e esse intercâmbio foi fundamental para o desenvolvimento do veículo, assim como de outras áreas da cultura no território nacional. Entidades como a *Embrafilme*, a *Funarte*, o *Conselho Federal de Cultura* e o *Instituto Nacional do Cinema* surgiram num mesmo período, dotadas da missão de desenvolver uma mentalidade “moderna” na população brasileira.

²¹ Sobre esses estudos ver BERGAMO (2006), HAMBURGER (2005) e ALMEIDA (2000)

Ao mesmo tempo em que o Estado mantinha seu poder repressor, atuava como principal artífice dos incentivos à produção cultural. Isso significa que o golpe militar decretou não simplesmente uma manobra política, mas também uma via de acesso ao desenvolvimento do capitalismo no Brasil. Conforme aponta Ortiz (2006), uma série de interesses uniram o setor empresarial e o político do país, o que não deixou de lado o grupo dos empresários da cultura.

Em 1965 é criada a EMBRATEL, que inicia toda uma política modernizadora para as telecomunicações. Neste mesmo ano o Brasil se associa ao sistema internacional de satélites (INTELSAT) e em 1967 é criado o ministério de comunicações. Tem início a construção de um sistema de microondas, que será inaugurado em 1968 (a parte relativa à Amazônia é completada em 70), permitindo a interligação de todo o território nacional. Isto significa que as dificuldades tecnológicas das quais padecia a televisão na década de 50 podem agora ser resolvidas. O sistema de Redes, condição essencial para o funcionamento da indústria cultural, pressupunha um suporte tecnológico que, no Brasil, contrariamente dos Estados Unidos, é resultado de um investimento do Estado. (ORTIZ, 2006, pp. 117-118)

Essa particularidade, no nascimento e no desenvolvimento da indústria televisiva brasileira, não se limitou às decisões políticas e administrativas. Nos duas primeiras décadas de história do veículo (1950-1969), devido à pouca profissionalização e ao pequeno número de aparelhos, a televisão foi utilizada como palco de uma disputa por reconhecimento, de parte, sobretudo, daqueles profissionais provenientes do rádio e do teatro.

Os teleteatros eram vistos como os programas mais nobres e articulavam profissionais importantes do teatro brasileiro, ao contrário das telenovelas, que não passavam de reproduções visuais das rádio novelas, conhecidas pela linha melodramática interpretada pelos profissionais do rádio²².

A televisão ainda não havia conquistado capitais simbólicos próprios capazes de torná-la, a exemplo das demais empresas culturais como o teatro, o cinema e o jornalismo impresso, um meio com um formato e “regras” próprias, e era essa indefinição que a tornava motivo de disputa por parte dos mais variados profissionais.

²² Para uma discussão mais detida nesta questão das disputas entre os profissionais da teledramaturgia e do teatro, ver BERGAMO (2006).

Construindo a “realidade”: A nomeação do público e a distribuição dos agentes

Foi a partir do nascimento da Rede Globo, em 1965, que o veículo iniciou seu processo de redefinição e as fronteiras com os universos externos passaram a se tornar claramente definidas.

Ao mesmo tempo em que emissoras como Tupi e Excelsior iniciavam um processo de endividamento que culminou com o fim de ambas, a rede Globo, afinada com o espírito de modernização do governo, bem como com o ideal nacionalista, aliava a essas características uma administração extremamente profissionalizada, sob o comando do publicitário Walter Clark e de José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (Boní), que trazia uma experiência considerável da Excelsior.

Foi na Rede Globo que um dos principais objetivos dos governos militares acabou sendo cumprido: o da padronização da programação em todo o território nacional. Em 1969, o *Jornal Nacional*, pela primeira vez “integrava” simultaneamente todo o país. Algo que aos poucos foi sendo desenvolvido no restante das atrações.

No entanto, desde muito cedo, o projeto dos profissionais responsáveis pelo gerenciamento da rede Globo era o de torná-la uma marca distinta de tudo o que havia até então e essa distinção foi buscada através da retirada, de sua grade, das atrações mais “populares”, como os programas de auditório.

As telenovelas também incorporaram esse novo espírito implantado pela direção da emissora na medida em que as produções estrangeiras, caracterizadas pelo melodrama e pela ausência de referências documentais, foram substituídas por produções nacionais ligadas a temas da atualidade e próximas das que o país vivia naquele momento, como a questão da distinção entre o rural e o urbano, a modernidade e o atraso etc.

Essa busca por um novo formato se encontrava em sintonia com o projeto de Boní e Walter Clark em tornar a Rede Globo, sobretudo, um veículo de publicidade. O que significava dotá-la de uma estrutura capaz de agregar valor aos produtos anunciados. Tornava-se fundamental, de acordo com essa mentalidade, a eliminação de qualquer resquício daquilo que pudesse ser confundido com “mau gosto” na programação da emissora. Para que esse princípio administrativo obtivesse sucesso, faziam-se necessárias mudanças tanto internas, como uma maior racionalização na distribuição de cargos e um maior investimento em pesquisas, quanto externas, como o estabelecimento de um novo tipo de relação com os anunciantes. A princípio, eram os próprios anunciantes que produziam suas inserções

publicitárias a partir de espaços no interior da programação, os quais eram adquiridos diretamente com as emissoras. Assim, na maioria dos casos os programas levavam o nome dos patrocinadores, como fica evidente no exemplo do famoso noticiário *Repórter Esso*, dentre outros.

Com os avanços no tocante à implantação do sistema de redes e à popularização do veículo, o campo das pesquisas de mercado também se desenvolveu e tomou o lugar central no contato entre as emissoras e os anunciantes. No princípio, porém, o trabalho dos institutos de pesquisa consistia simplesmente da realização de relatórios recheados de números com pouca relação entre si. Assim, a dependência das respostas externas trazidas por esses institutos incomodava profundamente os profissionais da televisão que, ao mesmo tempo em que se consolidavam na cena cultural brasileira a partir da conquista de um capital próprio, ou seja, o índice de audiência, dada a especificidade que o trabalho em televisão passou a tomar, se sentiam completamente dependentes de um quadro informativo incompreensível, porque fundado unicamente por números. Nada se sabia sobre o público para o qual esses profissionais deveriam se voltar, e qualquer oscilação nesses números poderia alterar radicalmente suas trajetórias.

Assim, a Rede Globo, no início dos anos 70, construiu seu departamento interno de pesquisas que, entre os profissionais, ficou também conhecido como *departamento de mercadologia*. O trabalho desse departamento é muito bem definido abaixo por seu principal condutor, Homero Icaza Sánchez:

Quando ingressei nos quadros de Rede Globo, em 1972, a estação não era ainda líder de audiência. Boni, à época diretor de programação, estava interessado em saber o que faziam as telespectadoras durante a tarde. Além disso, gostaria de ter uma “tradução” dos volumosos relatórios semanais e mensais que o Ibope lhe entregava. Naquela época o critério de escolha e manutenção de um programa na grade era o seguinte: programa que deu audiência se repete ou se imita. Boni não aceitava tal critério e perguntou a José Perigault – amigo dos dois e um dos donos do Ibope – se conhecia alguém que pudesse servir de “tradutor” dos relatórios de audiência. Perigault me indicou, Boni me contratou e dessa forma entrei na TV Globo e começou a análise de pesquisas para audiência de televisão. Durante os dois primeiros anos, tempo necessário para a instalação e consolidação da divisão de análise e pesquisas, começamos a descobrir quem era o público de televisão. Terminado esse período, chegamos à conclusão de que estávamos “contando narizes”, ou seja, analisávamos o índice que o programa obtivera, *a posteriori*, quando não podíamos fazer mais nada para modificar esse índice. Sabendo disso, partimos para a próxima etapa, que era conhecer a composição do público e sua maneira de reagir perante a televisão. Em outras palavras, para ler pesquisa precisa-se de matemática e estatística; para analisá-la e tirar dela resultados seguros, precisa-se de sociologia e psicologia social. Nesse momento, começou o período da “busca da alma do número”. (SÁNCHEZ, 2000, p 112)

Como podemos ver no depoimento de Sánchez, o papel do departamento interno de pesquisas era o de *nomear* o público da televisão ou, nas palavras do próprio Sánchez, “buscar a alma do número” e, conseqüentemente, possibilitar aos profissionais da televisão a libertação

da falta de controle sobre o *conhecimento* das pessoas às quais se dirigiam, contribuindo assim para que pudessem pensar o significado das próprias posições que ocupavam no interior daquele universo.

Ao *nomear* o público, com base na legitimação produzida pelo campo científico, uma *essência social*²³ pôde ser conferida, tanto a este público quanto aos seus representantes na televisão, e apenas a partir disto os profissionais puderam consolidar suas sensações de pertencimento e, deste modo, articularem suas referências em termos de uma coletividade²⁴.

As teorias e procedimentos de pesquisa, desenvolvidos no interior deste departamento interno se concentravam, sobretudo, na construção de padrões de medida, ou tipos “puros” de telespectadores que, por sua vez, seriam capazes de oferecer aos profissionais de televisão algum controle sobre a grande diversidade do público real, conforme podemos verificar na continuação do depoimento de Sánchez:

(...) Nesse momento percebi que não era suficiente usar os dados do levantamento socioeconômico, pois acreditava que existia um componente cultural mais importante do que o socioeconômico. Estudamos isso durante dois anos, sem que ninguém soubesse. Era um projeto pessoal, secreto e confidencial. Verificamos que as classes A, B1, B2, B3, C e D existiam, não só no levantamento socioeconômico, mas também no sociocultural. Então, fizemos um cruzamento dos dois estudos. Assim, definimos, por exemplo, que um empresário riquíssimo e cultíssimo é AA. Já um bicheiro, tão rico quanto o outro, mas que talvez só leia histórias em quadrinhos, é AD. Um porteiro do museu nacional que descobriu três insetos – um deles inclusive tem seu nome mundialmente classificado – é DA, enquanto o lumpem, que mora mal e não tem emprego é DD. Com as 36 categorias resultantes desse cruzamento, comecei a utilizá-las para refletir sobre a audiência das novelas, depois de alguns meses começamos a identificar o gosto cultural da audiência em determinados horários, e a examinar a programação em busca de maior repercussão (...) Além dos estudos sociológicos e de psicologia social sobre o público telespectador, foi-nos de grande ajuda a leitura de livros sobre antropologia social para explicar-nos certas reações a fatos aparentemente naturais, mas que, sobre a lente de aumento da televisão, mostravam uma rejeição, só explicável à luz da antropologia. Como exemplo podemos citar o caso de *O dono do mundo*, novela em que Glória Pires, a mocinha virgem e imaculada, casa-se e, na lua de mel, no Canadá vai encontrar-se com o médico/galã/mau caráter, tendo com ele sua primeira noite. O público não aceitou e não perdoou. O exemplo é para mostrar que esse mito da primeira noite ainda têm força atávica e que a mocinha não podia ir, com suas próprias pernas, encontrar-se com um homem que não fosse o seu marido. Não há castigo que a redima. E, chamando com outros nomes ou não, o público condena a atitude. Analisando as pesquisas de audiência, cruzando-as com outras de cunho social e cultural, chegamos à descoberta de que, além do trilho de cada programa, há algo mais fundo e consistente, que chamamos de “o lastro do programa”. É por meio deste lastro que podemos determinar o fôlego de cada programa, sua capacidade de entrar em todas as classes, bem como sua relação com o número de aparelhos ligados, dia da semana e a audiência concorrente. Isso explica porque alguns programas não possuem audiência brilhante, mas se mantêm impávidos diante de quaisquer ataques da concorrência. Outro exemplo seria o dos programas popularescos, cujo sucesso costuma ser um fogo de palha,

²³ Conforme cita Bourdieu (1996): “Como instituição, o nome próprio é arrancado ao tempo, ao espaço e às variações de lugar e de momento: assim, para além de todas as mudanças e flutuações biológicas e sociais, ele assegura aos indivíduos designados a constância nominal, a identidade com o sentido de identidade a si mesmo (...) Compreende-se, então, que em inúmeros universos sociais os deveres mais sagrados em relação a si mesmo, tomem a forma de deveres em relação ao nome próprio (que é sempre também, por um lado, um nome coletivo, como um nome de família, especificado por um prenome). (BOURDIEU, 1996, p 78). Nesse sentido, o “nome” dado ao perfil do público que se representa na TV é o mesmo “nome” que se está autorizado a portar, permitindo a seu portador o compartilhamento de um conjunto de valores associados de maneira “pura” a esse “nome”.

²⁴ Sobre a questão da “nomeação” na televisão, ver BERGAMO (2006).

assustar a programadores inexperientes. As programações com lastro, feitas numa grade coerente e cientificamente desenhada, sempre vencerão. (SÁNCHEZ, 2000, pp 113-115)

Como podemos ver no depoimento, o público da televisão, interpretado pela análise de Sánchez, deixa de ser visto sobre uma perspectiva sócio-econômica e passa a se aproximar de uma representação “cultural”, nas palavras do pesquisador. No entanto, o termo “cultural” adquire, no depoimento, um tom absolutamente moral, ou seja, são compreendidas como “culturais” atitudes relacionadas aos costumes e convenções que sancionam social e moralmente o comportamento. Conseqüentemente, essa impressão denota o caráter bastante particular com que a Antropologia e a própria “realidade” do mundo social são pensadas nas pesquisas de audiência. As relações sociais não são, de forma alguma, consideradas dentro de um processo amplo de mudanças, mas sim em tudo aquilo que possa enquadrar suas respectivas partes em características “essenciais” e/ou “naturais”. Dessa forma, é possível sugerir que o *mau gosto*, por exemplo, seja uma característica própria da “cultura” popular que, em sua “essência”, independe de fatores financeiros, como demonstra o exemplo do “bicheiro”, ou o do “porteiro do museu nacional”.

Outra questão importante é o fato de que, ao fazer tais “descobertas”, o departamento de pesquisa desenvolve e legitima a idéia de que nem sempre a audiência é o ponto mais relevante, pois, o que deveria ser levado primordialmente em conta seria a “qualidade” do público ligado às mensagens televisivas. Com isso, o valor dos anúncios e o modo de distribuição dos agentes na grade de programação passaram a ser definidos de acordo com o potencial de representação de determinados perfis do público por parte desses agentes e seus programas.

Nesse sentido, os departamentos internos de pesquisa foram adquirindo caráter central nas emissoras²⁵, a partir dessa função capaz de unir a “realidade” externa ao universo interno do campo televisivo, sem gerar os “curtos-circuitos” dos primeiros tempos, quando as pesquisas eram unicamente baseadas em números trazidos por institutos externos. A partir da consolidação dos departamentos de pesquisa, as produções televisivas passaram a ganhar importância, não por refletirem o mundo política, social ou culturalmente, mas sim pelo fato de potencializarem, a partir da construção de certas identificações, as ligações entre

²⁵ No entanto, o pioneirismo da Rede Globo a destacou acentuadamente ao longo dos anos. Essa emissora foi a primeira a criar, conforme dito, um departamento de pesquisas e, conseqüentemente, conseguir tornar atemporal e estática a ordem social através do controle de dados estatísticos, tornando assim o índice de audiência no capital simbólico mais valioso do veículo na medida em que ele passou a ter o poder de aparentemente unificar a “realidade” do mundo social e a grade de programação da emissora.

determinados produtos e os contextos de suas utilizações. Não por acaso as novelas se tornaram o principal tipo de produção televisiva, pois permitiam a demonstração do modo de utilizar certos produtos no interior das próprias tramas, associando a utilização destes produtos a valores como a “modernidade”.

Desse modo, o que passou a ter maior valor nas emissões televisivas foi a decodificação da realidade no âmbito do mercado e nas ligações morais capazes de vincular o consumo a determinados padrões de comportamento.

Como observa Hamburger (2005), determinados grupos sociais, ao se tornarem prioritários, de acordo com as normas morais ligadas às pesquisas de mercado, passam a assumir representações que também protagonizam nas transmissões televisivas, independentemente das verdadeiras representações que estes grupos teriam na sociedade. Assim, as classes B e C seriam consideradas as mais importantes para os profissionais da televisão. Isso porque, segundo suas teorias, seriam as mais fieis às produções e às mensagens presentes no veículo, ao contrário das classes A e D que, por motivos opostos, não teriam facilidade em seguir os padrões médios de comportamento esperados. No caso da primeira, por possuir muito dinheiro, e no da segunda, por não ter muito a perder, ou seja, enquanto um indivíduo da classe A não hesitaria em perder a novela para um “jogo de pôquer”, um da classe D faria o mesmo por uma “roda de samba”.

Essas teorias sobre a audiência acabaram gerando uma espécie de compensação do desequilíbrio localizado na pirâmide social brasileira, à medida que o desinteresse pelas classes menos favorecidas fez com que a parcela intermediária da população fosse consideravelmente avolumada. Conforme Hamburger (2005):

A distribuição social da audiência seria bem menos desigual que a distribuição da população brasileira, em uma escala de seis segmentos, teríamos uma distribuição em que os segmentos menos abastados representariam somente o dobro dos mais abastados, configurando um gráfico que escaparia da estrutura piramidal clássica no Brasil: 10% A, 10% B1, 10% B2, 10% B3, 40% C e 20% D. (HAMBURGER, 2005, p 55)

Isso mostra o quanto a “realidade” que pautava os profissionais de televisão possuía características próprias, ligadas ao universo de produtores e pesquisadores de mercado. Em 1997, após seguidas disputas entre os institutos de pesquisa de mercado, graças ao significativo aumento do poder de consumo dos segmentos D e E, o chamado “Critério Brasil” resolveu conceder alguma relevância nas pesquisas a esses segmentos, o que, no entanto, não significou que as classes vistas como prioritárias deixaram de sê-lo. Além disso, a manutenção de poucos

centros urbanos como únicos redutos para a realização dessas pesquisas fez com que a realidade refletida no universo televisivo seguisse dotada da mesma especificidade. A desigualdade continuava sendo vista desigualmente.

Tendo em vista esse processo, fica claro que a televisão, ao longo do tempo, conquistou sua autonomia em relação aos demais campos de produção cultural. No entanto, trata-se de uma autonomia paradoxalmente fundamentada por um princípio heterônomo (BERGAMO, 2006), uma vez que os critérios capazes de legitimar ou não as produções e atuações televisivas se fundamentam no comportamento (acentuação da voz, figurino, gestos corporais, tipo de linguagem) capaz de, visualmente, ligar seus portadores a uma parcela específica do público imaginado e configurado pelos departamentos de pesquisa, e conseqüentemente, a um *ethos* específico no interior da sociedade.

Nesse sentido há da parte dos agentes no interior do veículo, sempre uma necessidade de confirmar as suposições difundidas pelos departamentos de pesquisa, de tal maneira que se algo “previsto” fracassa (um programa ou um personagem que não rendem no Ibope, por exemplo), a culpa recai quase sempre sobre a falta de “carisma” daqueles que sustentam a aposta. Assim, é essa espécie de “blindagem” dos departamentos de pesquisa que torna possível a “crença” num sistema de “regras” próprio que pouco tem a ver com o modo como vemos o mundo de fora da televisão²⁶. Esse sistema de “regras” atinge o campo como um todo. Não é por mera coincidência que vemos diversos profissionais transitarem por mais de uma área como telenovelas, telejornais, programas de auditório e de variedades na televisão. Também não é à toa que profissionais como figurinistas, roteiristas, maquiadores, fonoaudiólogos, entre outros, se tornaram tão importantes nesse campo, pois são eles que cuidam do bem mais precioso deste veículo: a *visualidade*.

Olhar desigualmente a desigualdade passa a ter um sentido para os profissionais da televisão que vai além da geração de uma essência social capaz de vincular os produtos que anunciam a um determinado *ethos*, identificado como superior de alguma forma, pois é a partir dessa mirada desigual da desigualdade brasileira que esses profissionais valorizam a si próprios, ligando-se a um determinado perfil do público suposto e tornando suas dimensões morais do mundo social uma moeda fundamental para que se legitimem visualmente no jogo televisivo.

²⁶ Isso, porém, não significa que na televisão seja construído um mundo “de mentira”. Formulações simplistas como essa nos impossibilitam de compreender os sentidos por trás dos mais diversos posicionamentos sociais realizados nos diferentes campos de produção simbólica. Trata-se de compreender que ao percebermos o mundo (e aquilo que chamamos de “verdade” está diretamente ligado a essa percepção) a partir da posição que ocupamos nele e, conseqüentemente, de um modo específico de se orientar em seu interior, agimos de acordo com determinados limites que nos são oferecidos por esse “mundo”. É preciso, portanto, compreendermos os mecanismos próprios da televisão para entendermos de que forma as diversas posições sociais desenvolvidas nesse veículo acabam conformando um mesmo “sistema” de “regras”.

O “Padrão Globo” e a estrutura televisiva

Com o desenvolvimento de seu departamento de pesquisa e dos resultados obtidos por aquilo que esse departamento anunciava, a Rede Globo foi buscando moldar sua programação a um “padrão” que, por sua vez, fosse capaz de agregar valor aos bens anunciados em sua grade.

Isso exigiu não só mudanças no conteúdo e na forma das telenovelas, bem como a quase extinção dos programas mais “populares”, conforme dito anteriormente, mas também uma padronização da própria programação jornalística da emissora. Era preciso adaptar o telejornalismo à mesma gramática que a teledramaturgia e as demais produções da emissora vinham se adaptando, e para isso era necessário minimizar até mesmo as diferenças regionais.

Foi então que Glória Beuttemuller, na Rede Globo desde 1974, começou a uniformizar a fala dos repórteres e locutores espalhados pelo país, amenizando os sotaques regionais. No seu trabalho de definição de um padrão nacional, a fonoaudióloga se pautou nas decisões de um congresso de filologia realizado em Salvador, em 1956, no qual ficou acertado que a pronúncia padrão do português falado no Brasil seria a do Rio de Janeiro, com algumas restrições. Os ‘esses’, por exemplo, não poderiam ser muito sibilantes e os ‘erres’ não poderiam ser muito arranhados, guturais. (MEMÓRIA GLOBO, 2005, p 123)

Além das desigualdades sócio-econômicas, as próprias diferenças culturais eram vistas com indiferença, e foi esse trabalho arduamente elaborado que tornou possível a consolidação do “Padrão Globo de Qualidade” que, conforme aponta Lílían Sampaio (2003):

(...) expressa-se no enquadramento que limita a quantidade de informação, nos movimentos de câmera suaves, na imposição de voz e na linguagem formal que obedece à norma culta da língua portuguesa; por outro lado há uma recusa dos excessos de informação, tanto visuais quanto sonoras, bem como do improvisado. Predomina o tom impessoal e objetivo, o controle dos impulsos, e a valorização da razão (...) (SAMPAIO, 2003, p 114)

Ao ser configurado na prática, o “Padrão Globo” acabou constituindo-se num mecanismo de atribuição de prestígio e distinção a uma forma bastante específica de fazer televisão. Conforme a autora citada acima coloca, há também um esforço de aproximação com um público reconhecido como superior econômica e culturalmente. Algo que ficou evidenciado no slogan “Globo e você, tudo a ver”, onde a emissora buscava construir uma espécie de troca na qual o elevado nível do público suposto “confere valor simbólico e

financeiro à emissora, ao mesmo tempo em que consumir os bens desta atribuía valor pessoal àqueles” (SAMPAIO, 2003, p 115).

No entanto, o sentido da convicção entre os profissionais de televisão, assim como entre os publicitários, quanto à superioridade simbólica da rede Globo diante de outras emissoras, não se deveu a uma crença de que somente as classes mais abastadas assistiam a sua programação, algo que diversas pesquisas mostraram que nunca ocorreu²⁷, mas sim ao fato de que a própria estrutura simbólica dessa emissora (de seu “padrão de qualidade”) promovia os valores identificados como de “elite”.

Isso fez com que os valores ligados às inserções publicitárias levassem em consideração não somente os números atraídos pela audiência, mas, sobretudo, o tipo de público que poderia ser identificado com o *ethos* transmitido pelos programas e personagens.

No início dos anos 80, entretanto, outro padrão buscou fazer frente ao “Padrão Globo”. O empresário Silvio Santos, ao inaugurar o Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), buscou construir um perfil claramente contrário ao da emissora líder. Se, no primeiro caso, temos uma tentativa de identificação simbólica com as classes de maior poder aquisitivo, no segundo, ocorre justamente o contrário. Buscou-se uma ligação direta às populações de baixa renda.

Sílvio Santos, que havia sido camelô em sua juventude, dada sua origem pobre, havia conquistado fama e dinheiro durante o período do “milagre econômico”. Isso porque, como mostra Maria Celeste Mira (1995), o apresentador/empresário havia sido extremamente beneficiado pelas políticas econômicas dos governos militares. A imensa flexibilização e as diversas vantagens concedidas pelos militares ao empresariado, com vistas a ampliar rapidamente o pólo industrial e empresarial brasileiro, ao mesmo tempo em que permitiram a modernização do país, o fizeram dando grande margem para a especulação, e Sílvio Santos soube como ninguém se aproveitar dessa situação²⁸. A criação de mais de uma dezena de empresas, todas decorrentes do Baú da Felicidade²⁹, fez com que o empresário criasse um verdadeiro império econômico indissolúvelmente ligado à televisão.

A trajetória ligada às classes populares, desde os tempos de camelô, passando pelos programas de auditório e pelas empresas de produtos voltados a elas, fez com que Sílvio Santos, no processo de formação do SBT, se preocupasse não somente com a construção de

²⁷ Ver SAMPAIO, 2003.

²⁸ Para uma compreensão mais detalhada acerca da trajetória de Sílvio Santos e suas empresas, ver MIRA (1995).

²⁹ Um título de capitalização destinado às populações de baixa renda onde o comprador de um carnê, que deve ser pago mensalmente, concorre na loteria Federal a diversos prêmios e, caso não ganhe, pode recuperar o valor investido em mercadorias com preços superfaturados.

um padrão estético e de assunto diretamente ligado às camadas populares, mas também com o recrutamento de profissionais pertencentes à sua mesma origem.

No livro de Mira (1995) é possível ver claramente como se deu esse processo de recrutamento. A grande maioria daqueles que iniciaram com o apresentador no SBT e acabaram exercendo funções de chefia na emissora, no início da carreira eram Office Boys, assistentes de produção ou cumpriam tarefas de serviços gerais³⁰.

Quase tão anônimos quanto o “povo”, os produtores de programas populares não têm que fazer tantas concessões ao público quanto se imagina. Seu gosto e seus valores não são assim tão diferentes dos de seus espectadores. É muitas vezes nesta coincidência que reside seu sucesso mercadológico. (MIRA, 1995, p 101)

E é nesta coincidência também que se encontra uma maior liberdade para mexidas bruscas na programação e apostas maiores. Algo bastante freqüente durante toda a história do SBT. No entanto, essa mesma condição foi responsável por gerar um abalo considerável no departamento comercial dessa emissora, pois “ao criar uma rede inteiramente voltada para o público popular, a TV de Sílvio Santos seria taxada de ‘popularesca’” (MIRA, 1995, p 102). Isso afastou anunciantes de peso, mesmo com sua consolidação como a segunda maior rede do país, e fez com que Sílvio Santos investisse na busca de um conhecimento acerca das atitudes que deveria tomar para conquistar uma maior confiança dos anunciantes, sem que para isso sua emissora tivesse que se desfazer de sua característica mais marcante, ou seja, a identificação com o público “popular”.

Como medida para chegar a este conhecimento, o animador/empresário trouxe para o SBT o superintendente comercial da Rede Globo Ricardo Scalamandrê e o publicitário Luiz Grottera. No entanto, o relatório que esses profissionais acabaram redigindo sugeria mudanças muito drásticas nos padrões de programação da emissora. Algo que não agradou nem um pouco Sílvio Santos.

O Sílvio achava que nós éramos muito Globais. Dizia que ele fazia televisão para pobre e que nós sonhávamos alto demais. Nós respondíamos afirmando que não dá para fazer televisão para pobre. (RICARDO SCALAMANDRÊ, REVISTA IMPRENSA, Abril de 1988, p 26).

³⁰ Ver MIRA (1995), pp. 93-94.

O relatório, intitulado *O SBT e a televisão brasileira: Um caminho para o crescimento*, que acabou ficando conhecido nos bastidores da emissora como “Plano vai ou racha” foi o responsável pela demissão de seus autores, que haviam aceitado o convite do SBT na época, na esperança de terem liberdade para criar uma estrutura “moderna”, capaz de permitir ao canal uma disputa com a antiga emissora de Scalamandré, a Rede Globo. Após a demissão, Scalamandré voltou a trabalhar na Globo, assim como Grottera também retornou à antiga função.

Alguns anos mais tarde, em 1988, de maneira curiosa, diversos pontos do antigo relatório pareciam estar sendo rigorosamente postos em prática por Sílvio Santos no SBT. Em meio ao conturbado processo de redemocratização, algumas das principais emissoras resolveram investir em uma reestruturação da grade de programação, sobretudo da programação jornalística, já que era um momento de mudanças históricas para o país.

Contudo, a questão mais importante para essa reestruturação, no caso do SBT, era a de recusar uma imitação do “padrão Globo”. No SBT, a criação de um estilo próprio deveria seguir um padrão contrário ao da emissora líder, conforme a mesma matéria da *revista Imprensa* mostra ao opor, a partir das visões dos respectivos diretores de jornalismo, a filosofia editorial do jornalismo do SBT à da Globo.

Filosofia editorial (Globo): ‘Nosso compromisso básico é com a informação. O objetivo da televisão não é expressar a sua opinião, mas registrar as opiniões da sociedade em relação aos assuntos mais importantes. O que ainda é um pouco um sonho, porque a sociedade ainda não está organizada para se manifestar nos casos mais polêmicos. Queremos também fazer o máximo de coberturas ao vivo. Quanto ao rigor formal, ele é uma decorrência do veículo. A forma é tão importante quanto o conteúdo no telejornalismo.’ (Armando Nogueira, Diretor de jornalismo da Rede Globo)

Filosofia editorial (SBT): ‘O jornalismo do SBT não pode ter a cara da Globo. Enquanto a Globo dá cinco matérias, nós vamos dar 20 com mais gráficos, mais legendas, mais visual e material muito mais didático. O noticiário de televisão deve ser otimista, explicativo, não carrancudo ou chato. Brasília vai ser o coração do nosso jornalismo. O noticiário local será voltado para a comunidade. Com os princípios do Sílvio Santos para o jornalismo (NR.: Não criticar o ser humano, procurar suas qualidades, dar a notícia como ela é e não fazer denúncias nem investigações, limitando-se a dar a notícia correta, entre outros), é possível fazer um jornalismo isento e de qualidade. Minha experiência no veículo não é problema.’ (Marcos Wilson, Diretor de jornalismo do SBT). (Revista Imprensa, Abril de 1988, p 30)

A iniciativa de seguir alguns pontos do antigo relatório começou impulsionada por um pequeno escândalo. Diante da irritação em relação ao Ibope que, para Sílvio Santos, não emitia os verdadeiros números sobre a audiência já que não atribuía a importância devida às camadas

de baixa renda, o apresentador fez uma série de denúncias ao vivo em seu programa contra esse instituto e a Rede Globo, passando em seguida a investir em pesquisa própria³¹.

Para expandir a receita dos anunciantes, além do incentivo à pesquisa, também foi feita a contratação do publicitário Washington Olivetto, presidente e diretor de criação na época da W/GGK, uma das maiores empresas de publicidade do país, para que fizesse a campanha promocional da emissora. A campanha foi feita e alguns nomes de peso, como Jô Soares, também foram contratados.

Assim, seguindo a busca de uma distinção em relação ao “Padrão Globo”, no início dos anos 90, uma aposta realizada na área do telejornalismo da emissora teve um caráter bombástico. O lançamento do noticiário *Aqui Agora* logo se revelou uma iniciativa frutífera. Isso porque as reportagens nas periferias, sobretudo na cidade de São Paulo, em matérias praticamente sem edição e com muitas chamadas ao vivo, rompia radicalmente com o estilo jornalístico da concorrente que, por sua vez, havia ficado engessado no oficialismo³² que a padronização implementada ao longo dos anos de ditadura havia construído.

O *Aqui Agora* se distinguia de tudo o que havia em termos de telejornalismo até então, mesmo das poucas experiências de aproximação entre o *telejornalismo policial* e a televisão³³, visto que os primeiros programas seguiam uma estrutura muito próxima daquela presente no rádio. A quase ausência de edição e as diversas matérias ao vivo eram acompanhadas pela respiração ofegante e pelas impressões sensíveis dos repórteres (como o susto, a raiva, o choro, a indignação etc.). A questão visual tinha um caráter determinante no programa. Não se tratava somente de narrar as histórias, mas de mostrar a reação dos repórteres diante delas. Tudo tendo como centro o registro visual, pouco semelhante, portanto, aos programas de rádio. A modernização das câmeras e a ausência de censura por parte do governo auxiliaram muito no desenvolvimento do telejornal.

³¹ Ver Revista IMPRENSA, Abril de 1988.

³² Além da clara iniciativa em cortar as diferenças sociais e culturais ligadas aos profissionais do telejornalismo, padronizando-os no interior da emissora, conforme busquei mostrar através, por exemplo, do trabalho da fonoaudióloga Glória Bentemuller, ao longo da ditadura militar, com a Globo tendo sido a emissora mais favorecida pelos governos, acabou se criando em sua estrutura jornalística um modelo de representação das questões sociais articulado quase que unicamente pelas versões oficiais. O telejornalismo da Globo acabava, então sendo praticamente inteiro voltado às notícias de Brasília, com as cenas editadas de forma “limpa”, distante das periferias urbanas e sem cenas chocantes, ou exageros de imagem, à medida que tudo, desde o corte de cabelo dos repórteres, até suas formas de se direcionarem à câmera, era rigorosamente planejado.

³³ Como, por exemplo, o do programa Documento Especial, realizado pela Rede Manchete que trazia matérias ligadas à questões cotidianas como a violência, mas que, no entanto, seguia um esquema formal com matérias gravadas e construídas pelo discurso do apresentador Roberto Maya. No *Aqui Agora* as matérias ao vivo e o modo de manipulação da câmera tirava o caráter “tutelar” dos apresentadores e dava a impressão de tratar-se apenas da expressão da voz da população de baixa renda.

O programa atingiu uma marca extremamente alta no Ibope, algo que, somado a outro fenômeno, no entanto, na área de teledramaturgia da Rede Manchete, a novela *Pantanal*, assustou enormemente a direção da Rede Globo, que iniciou um processo de reestruturação, sobretudo em seu departamento de jornalismo³⁴.

Na segunda metade dos anos 90, em grande medida, a TV aberta deixava de ser vista como o principal veículo para construir uma referência efetiva ao estilo de vida visto como sendo de “elite”. Isso por vários motivos. O país havia se modernizado, as vendas a prazo se estendiam largamente, a economia se estabilizava após a consolidação da política econômica, durante o primeiro mandato do presidente Fernando Henrique Cardoso, a TV a cabo chegava e se expandia entre a população mais abastada e os aparelhos de vídeo vendiam cada vez mais.

Isso acabou acarretando um processo de inclusão das classes populares no espectro do público reconhecido como consumidor pelas pesquisas de mercado, o que fez com que a busca de audiência se tornasse mais interessante do que a iniciativa da diferenciação. Conseqüentemente, houve um aumento considerável no investimento em programas ligados ao gênero “popular”.

Durante esse período, diversos *programas policiais* inspirados no modelo iniciado pelo *Aqui Agora* surgiram com a mesma forma debochada e irônica. A violência tornou-se um tema primordial e, nesse bojo, alguns personagens seguiram vida longa e marcaram forte presença na televisão brasileira. O principal deles certamente foi Ratinho. Um ex-locutor de *programas policiais* de rádio que chamou atenção ao fazer grande sucesso na televisão, no interior de uma emissora de pequeno porte e fora do eixo Rio-São Paulo.

Foi com Ratinho, no final da década de 90, e com José Luiz Datena, outro apresentador que se tornou bastante famoso no comando do programa *Cidade Alerta*, a partir de 2001, também dedicado exclusivamente à apresentação de casos de violência, que a rede Record, que havia sido comprada pela *Igreja Universal do Reino de Deus*, um grupo religioso de extremo poder econômico, dava seus primeiros passos na busca de uma competição mais acirrada com Globo e SBT.

Algo que aconteceria no final da década de 90, quando a emissora, após ter conquistado independência de receita em relação ao grupo religioso que a sustenta, decidiu apostar, a exemplo do que a Globo havia feito em seus primeiros anos, numa programação padronizada e na exclusão dos programas reconhecidos pelo público em geral como de “baixo nível”.

³⁴ Falarei mais especificamente do *Aqui Agora* e dessas transformações no capítulo seguinte.

A migração de Datena para a rede Bandeirantes, assim como a de Ratinho para o SBT e a rescisão do contrato com o Apresentador Boris Casoy que, após ter feito grande sucesso no SBT, decaía assustadoramente no Ibope, apresentando o telejornal mais importante da Record, abriram caminho para o investimento em um formato praticamente idêntico ao da Rede Globo. Tanto na área de telejornalismo quanto na área da teledramaturgia.

Uma matéria saída na *revista Imprensa* em Março de 2006 mostra os bastidores do processo movido no interior da Rede Record³⁵ para a consolidação dessas mudanças. A estratégia foi a contratação de grande parte dos profissionais que andavam esquecidos na rede Globo e a aproximação visual ao padrão da emissora concorrente.

Depois de levantar os nomes mais importantes do jornalismo da Globo e fazer uma ‘pesquisa no mercado’ para checar o valor médio nos salários da concorrente, os executivos da Record começaram a disparar telefonemas. ‘Descobrimos que os números não eram tão altos quanto imaginávamos’, conta um executivo da emissora. Um repórter da Globo que ganhava R\$ 8 mil, por exemplo, passou a ganhar R\$ 14 mil na nova casa. (REVISTA IMPRENSA, Março de 2006, p 25)

Distintamente do SBT, que no mesmo período contratou Ana Paula Padrão, uma das jornalistas mais famosas da Rede Globo, para apresentar programas jornalísticos na emissora sem que esses programas modificassem as convenções estéticas do canal, a Record buscou contratar diversos jornalistas da concorrente com base não somente num considerável aumento de salário, mas, principalmente, em um projeto grandioso de reformulação de sua estrutura jornalística. O mesmo foi feito na área de teledramaturgia³⁶.

Se até então nenhuma rede se encontrava em pé de igualdade com a Globo, a Record, ao buscar uma total aproximação visual e institucional do padrão da rival, passou a figurar como uma alternativa para o mercado e também para os profissionais da Rede Globo na medida em que, pela primeira vez, poderiam mudar de emissora sem perder dinheiro e nem prestígio, dada a equiparação estética e profissional da Record em relação à concorrente.

Isso provocou um grande abalo no campo da televisão, pois a Record havia conquistado uma estrutura que a permitiu lutar acirradamente com a Globo, não apenas pela audiência, mas também por um maior prestígio. Profissionais de grande peso, que acabavam se submetendo à falta de certas regalias na emissora líder devido à arbitrariedade da concorrência

³⁵ Sobre isso ver também o texto da revista Isto É, nos anexos.

³⁶ Assim como no telejornalismo, a rede Record investiu pesadamente em seu núcleo de teledramaturgia. Da mesma forma que na área jornalística a iniciativa foi a de buscar uma aproximação ao padrão de novelas instituído pela rede Globo, trazendo atores e atrizes que haviam se tornado conhecidos na concorrente.

com diversos jornalistas de grande expressão e o conseqüente temor de perderem o lugar, passaram a ter a possibilidade de assumir uma posição tanto ou mais significativa na concorrente.

É possível termos uma idéia do significado do fortalecimento da Record no processo de redistribuição das oportunidades de poder no campo televisivo ao levarmos em conta relatos como o de Celso de Freitas, apresentador do Jornal da Record, que se transferiu para a emissora após 31 anos de Rede Globo, em entrevista à *revista Imprensa*.

IMPrensa – Em termos de estrutura, camarim, a Record oferece o mesmo que a Globo?

FREITAS: Eu nunca tive um camarim na Globo. Pelo contrário, a minha saída do ‘Jornal Nacional’ eu acho que se deveu a uma reivindicação que eu fiz. Fui eleito pelos colegas para encaminhar uma série de reivindicações. Colocamos num papel o que era comum a todos e isso foi encarado como um abaixo-assinado quando, na verdade, era um abaixo-relacionado, que reivindicava um camarim onde a gente fizesse a maquiagem, um lugar higiênico onde as pessoas que tivessem lente de contato pudessem trocá-las sem o risco da contaminação de um banheiro coletivo. Parece que foi um puxão de orelha que a direção resolveu me dar na época, me tirando do ‘Jornal Nacional’.

IMPrensa – Havia essa rigidez tão grande?

FREITAS: Esse episódio até hoje não foi esclarecido pela direção. Eu pedi demissão na época, porque foi uma passagem que me constrangeu muito. A principal reivindicação era um camarim, mas havia também a preocupação com os colegas que ganhavam dinheiro gravando comerciais e a Globo resolveu proibir. Com relação aos editoriais, que ficasse claro que era a posição da empresa e não do jornalista. Era uma série de reivindicações, que foram recebidas como uma posição contrária e não como uma preocupação para que tivéssemos uma empresa moderna. Se não me engano Leda Nagle foi mandada para o ‘Bom dia Rio’, o Eliakim foi separado da Leila. Depois disso, inauguraram um contêiner com espaço exclusivo para o jornalismo.

IMPrensa – Você está mais à vontade na Record para sugerir e opinar?

FREITAS: Na Globo o processo de gestão não permite que o repórter ou o editor venham a colocar uma idéia. São várias camadas hierárquicas e as pessoas parecem que tem medo de perder o lugar, e isso não permite a fluidez das sugestões. Há uma verdadeira acomodação neste processo. Eu acredito que agora, com uma concorrência à altura, a Globo vai buscar alternativas, já que a Record está se tornando uma ameaça mais consistente. Isso é muito saudável para o mercado. (REVISTA IMPRENSA, Março de 2006, p 27)

Como fica evidente na entrevista acima, a Record equilibrou um jogo que anteriormente era arbitrado somente pela Rede Globo. Com as mudanças, a emissora consolidou um forte crescimento que vinha conquistando desde 2001, conforme podemos ver nos dados abaixo:

Audiência das emissoras abertas nos últimos 7 anos (2001-2007)

Crescimento entre o horário das 7 00hs à 00 00 hs (Segunda à Domingo)

Globo 3%

SBT (-) 40%

Record 46%

Band 10%

RedeTV (-)2%

Crescimento durante o horário Nobre Jan/Abril 2001/2007 (18 00 à 00:00)

Globo 1%

SBT (-) 53%

Record 51%

Band 17%

RedeTV (-) 9%

* Recorte a partir da comparação entre os meses de Janeiro, Fevereiro, Março e Abril de 2001 aos mesmos meses de 2007 (Fonte: Ibope).

**Televisores ligados: Crescimento de 4%. Das 7 à 00 o total de televisores caiu 3%. Isto coincide com a batalha entre a Record e o SBT, além da “explosão” da Internet. Isso comprova que o SBT perde telespectadores em todos os horários especificamente para a Record e para a Band. O único crescimento desproporcional é o da Record, que cresce justamente no ritmo da perda de audiência do SBT

Como podemos ver, o crescimento assustador da rede Record veio acompanhado da enorme queda do SBT, o que significa que, ao confirmar a superioridade do “Padrão Globo” à medida que buscou segui-lo, a Record imprimiu uma nova forma na disputa pela audiência. Durante os primeiros anos, a luta entre Record (que ainda apostava nos programas populares) e SBT era bastante acirrada. No entanto, após a reformulação de sua grade e do investimento em uma estética próxima a da Rede Globo, essa emissora disparou enquanto que o SBT continuou seu descenso.

A disputa entre duas emissoras com um mesmo padrão estético e institucional tirou o foco dos *programas populares*³⁷ e com isso os *programas policiais* diários acabaram sendo praticamente extintos, à exceção do programa *Brasil Urgente*, dada a especificidade de seu

³⁷ Tratarei especificamente dessas conseqüências no capítulo seguinte.

apresentador, conforme veremos a frente. Ratinho também perdeu seu principal valor, a audiência, perdendo com isso o lugar de destaque na televisão, e a principal disputa acabou reservada ao confronto, ainda muito desigual, porém significativo, entre Globo e Record.

A cada um dos diferentes estágios mostrados até aqui novas formas de luta ganharam sentido e novos profissionais e programas surgiram à cena. O fato, no entanto, é que a televisão consolidou-se ao longo dos anos como um espaço social claramente definido à medida que suas regras consistem em redefinir o mundo social a partir de suas próprias “leis”, como pudemos ver através dos trabalhos dos departamentos de pesquisa.

A necessidade de acreditar nas respostas trazidas por esses departamentos se impõe aos agentes na televisão que, no interior desse universo, definem seus espaços a partir de enfrentamentos com meios e fins diferenciados conforme a posição ocupada na estrutura do campo de forças em que se encontram, contribuindo dessa forma para a transformação ou conservação de seu atual estado.

Os profissionais de televisão ganham sentido não exatamente pelo conteúdo daquilo que fazem ou dizem, mas sim pela forma como encaixam este conteúdo naquilo que representam visualmente. Isso significa que o sentido atribuído às suas presenças no campo da televisão se caracteriza por aquilo que valem enquanto símbolos de determinados perfis, construídos pelas pesquisas de audiência e mercado, e naturalizados à medida que os profissionais os incorporam nesse universo.

É preciso confirmar cotidianamente o sentido do lugar ocupado no veículo, para os profissionais do departamento de pesquisa e para si mesmos. Portanto, a adaptação das representações incorporadas por esses profissionais a uma visão de mundo capaz de justificá-las a partir de um estoque de valores particular torna-se indispensável.

O problema, no entanto, é que diferentemente dos demais campos de produção cultural, a televisão com certa frequência frustra seus processos de profissionalização devido à necessidade do índice de audiência. Deste modo, a imagem que os profissionais têm da “realidade” e de si mesmos no interior do veículo muitas vezes entra em choque com aquilo que são fora da tela, sobretudo quando, por uma mudança de estado do campo televisivo, eles perdem audiência. É quando a “fantasia” e a “realidade” se dissociam nas atuações que esses profissionais têm em momentos de “crise”, em suas entrevistas ou livros, que podemos ter uma imagem nítida do sentido e da razão pela qual, questões como a violência, acabam re-significadas no interior do campo televisivo.

2. Redefinindo fronteiras

Neste capítulo buscarei analisar o campo institucional e simbólico no interior do qual as disputas entre os profissionais da televisão ocorrem, partindo de um recorte histórico que vai do início dos anos 1990 até 2007³⁸. A proposta é conseguir mostrar, no plano estrutural, como, a partir da utilização do tema da violência, as fronteiras instituídas entre grupos opostos no telejornalismo foram sendo diluídas e redefinidas ao longo dos diferentes estados do campo e no plano individual, como determinados agentes no interior desse processo, ao incorporarem o *habitus*, ou os *princípios de visão e divisão* relativos a etapas anteriores (deste campo) vão perdendo seus lugares sem terem a exata noção das razões por trás de suas “repentinhas” mudanças de posição. A noção de “campo” utilizada aqui (vale a pena lembrar) é claramente sustentada pelo princípio teórico de Pierre Bourdieu que a define como:

(...) um espaço social estruturado, um campo de forças – há dominantes e dominados, há relações constantes, permanentes de desigualdade, que se exercem no interior desse espaço – que é também um campo de lutas para transformar ou conservar esse campo de forças. Cada um, no interior desse universo, empenha em sua concorrência com os outros a força (relativa) que detém e que define sua posição no campo e, em consequência, suas estratégias. (BOURDIEU, 1997, P 57)

A importância de utilizar a noção de “campo”, portanto, vêm do fato de que ela nos impede de cair nas armadilhas de idéias simplistas como aquela que costuma reduzir a ação aos efeitos mecânicos das coerções externas (à pressão econômica, por exemplo) ou ainda a que, no lado oposto, defende a concepção de que o agente atua todo o tempo de maneira “livre” e

³⁸ Conforme veremos, há durante esse período todo um processo de institucionalização da área jornalística no campo televisivo, dada a convergência entre tomadas de posição individuais e mudanças estruturais por parte das emissoras. E os modos de representação da violência tiveram papel crucial nisso. Tais mudanças aumentaram o quadro de posições passíveis de serem ocupadas, bem como o rigor por trás dos processos de seleção no telejornalismo. Porém, é importante ressaltar aqui que, conforme busquei apontar no capítulo anterior, a televisão, ao contrário de outros campos de produção cultural, por depender estritamente do índice de audiência, muda constantemente e em grande parte das vezes frustrando seu próprio processo de autonomização. Nesse sentido, o que buscarei demonstrar aqui, se liga primordialmente à maneira particular pela qual a mobilidade dos agentes é definida nesse campo, bem como ao modo através do qual os elementos externos ao campo televisivo, como a violência, acabam re-apropriados e re-articulados em um modelo compreensível apenas no registro das lutas por posição no interior da televisão. Assim, o foco desse capítulo não deve ser procurado no processo de profissionalização ocorrido durante o período pesquisado, mas nos embates e nas articulações que, no interior do campo, levam a essas mudanças.

“consciente”, sendo sua ação uma espécie de cálculo das chances e dos ganhos possíveis simplesmente.

Assim, a questão específica a qual pretendo chamar a atenção aqui é o fato de que as convenções narrativas e visuais ligadas à representação da violência foram, ao longo de todo o processo que buscarei analisar nas páginas seguintes, devido à centralidade do tema para o país após a abertura política, utilizadas como um capital simbólico capaz de permitir a luta por uma melhor posição nos processos de distribuição das chances de poder no campo da televisão. Isso significa que os modos de representá-la na tela obedeceram (e obedecem) muito mais à dinâmica interna deste universo (ao seu jogo de forças, podemos dizer) do que às questões relativas ao contexto social propriamente dito.

O que ocorre, no entanto, não é uma armação deliberada por parte dos profissionais da televisão para a busca de poder, idéia essa extremamente preconceituosa e reducionista, mas sim uma disputa pelo monopólio da legitimidade jornalística no veículo que significa antes de tudo, a consolidação de uma posição capaz de permitir a seu ocupante a possibilidade de se afirmar enquanto formador de opinião no interior da profissão, com poder para dizer quem diz a “verdade” e quem tem condições de dizer que diz a “verdade” na área jornalística, ou seja, capaz de definir as condições da verdadeira pertença ao campo. No fundo, fazer parte dessa disputa é uma condição de pertencimento ao campo, à medida que é através dela que a experiência adquire qualificação, fazendo os profissionais existirem de fato para os “outros” e para si mesmos.

No caso do telejornalismo, como veremos adiante, a disputa, a princípio, se concentrou em dois pólos opostos, o chamado *telejornalismo Nacional/Internacional* e o *telejornalismo popular de linha policial*, organizados, por sua vez, em torno da oposição entre uma postura que busca circunscrever os critérios de consagração ao ambiente interno das redações, valorizando questões como: o distanciamento entre o repórter e os fatos relatados, a utilização da linguagem formal, a busca de “objetividade” etc. E outra que, ao contrário, procura situá-los junto ao caráter “prático” e “funcional” das notícias, melhor dizendo, à passagem direta entre a reportagem e “a vida como ela é”, e que por isso lança mão de um princípio estilístico onde o repórter busca se confundir com as pessoas ligadas aos fatos narrados, o “povo”, e onde a “objetividade” e a formalidade perdem completamente o lugar.

É muito freqüente que os primeiros, defensores de um jornalismo “puro”, sequer reconheçam em seus adversários o nome de “jornalistas”, o que faz com que os últimos sejam constantemente classificados pelo termo genérico de “comunicadores”, muito embora lutem

para dar a impressão de que se encontram mais próximos da “verdade”, ou da “vida como ela é” que os demais³⁹.

Esse jogo de forças é sempre muito inconstante e suas fronteiras são fluidas a ponto de, conforme buscarei mostrar adiante, poderem ser redefinidas de acordo com as novas possibilidades que vão sendo abertas a partir das transformações na própria estrutura do campo televisivo. Isso significa que o espaço de possibilidades em jogo varia, conforme a gramática do campo sofre alterações. De acordo com Bourdieu:

Este espaço dos possíveis impõe-se a todos os que interiorizam a lógica e a necessidade do campo como uma espécie de *Transcendental histórico*, um sistema de categorias (sociais) de percepção e apreciação, de condições sociais de possibilidade e de legitimidade que, como os conceitos de gêneros, de escolas, de maneiras, de formas, definem e delimitam o universo do pensável e do impensável, isto é, ao mesmo tempo o universo finito das potencialidades suscetíveis de serem pensadas e realizadas no momento considerado - liberdade – e o sistema das imposições no interior do qual se determina o que se deve fazer e pensar – necessidade. Verdadeira *ars obligatoria*, como dizia a escolástica, define, à maneira da gramática, o espaço do que é possível, concebível dentro dos limites de um certo campo, constituindo cada uma das ‘escolhas’ operadas (em matéria de encenação, por exemplo) como que uma opção gramaticalmente conforme (por oposição às escolhas que fazem com que se diga do seu autor que ‘ele faz as coisas de qualquer maneira’); mas trata-se também de uma *ars inveniendi* que permite inventar uma diversidade de soluções aceitáveis dentro dos limites da gramaticalidade (...) Deste ponto de vista, o espaço dos possíveis é, sem dúvida aquilo porque todo produtor cultural é irremediavelmente situado e datado na medida em que participa da mesma problemática que o conjunto dos seus contemporâneos (no sentido sociológico). (BOURDIEU, 1996, p 270)

Isso aponta para o fato de que a análise das *tomadas de posição* individuais não pode vir desacompanhada da percepção das condições que tornaram essas ações possíveis no interior de um espaço social específico. No caso dos agentes ligados de forma mais direta à representação da violência na televisão, por exemplo, podemos perceber uma ampliação considerável tanto nas formas de abordar o assunto ao longo do tempo quanto no quadro de posições possíveis de serem ocupadas por eles nesse mesmo período a partir da utilização da violência como centro de suas atuações. Mas de que forma isso aconteceu? Como a violência tornou-se um tema privilegiado para essas disputas de posição? Que transformações sofreram as convenções narrativas e visuais ligadas aos agentes notabilizados através da exploração do tema da violência na televisão? E como a estrutura do campo televisivo foi modificada a partir dessas disputas?

³⁹ O fato de na televisão as próprias fronteiras entre os gêneros (telenovela, programa de auditório, de variedades e telejornalismo) ser muito tênue faz com que profissionais de outras áreas constantemente “invadam” o terreno dos “jornalistas”, ou ao menos daqueles que chamam a si mesmos de “jornalistas”. Assim, profissionais como Ratinho, por exemplo, que se encontram mais próximos dos programas humorísticos e de auditório, participam, ou participaram até pouco tempo dessas mesmas disputas pela legitimidade de sua condição. Por outro lado, também há profissionais que tiveram uma origem reconhecida como fundada em um jornalismo “sério” e que, ao migrarem para a *linha popular/policial* passaram a ter de justificar o sentido de continuarem podendo ser chamados de “jornalistas”, como foi o caso de José Luiz Datena e Roberto Cabrini.

Buscarei responder a essas questões partindo da análise dos três momentos (estados do campo) que considero decisivos para o processo de consolidação da área jornalística na televisão. Nesse sentido, em primeiro lugar, trato do início dos anos 90, quando o país atravessava um período profundamente conturbado, com um significativo aumento nos índices de criminalidade, e o telejornalismo convencional, após anos de subordinação aos governos militares, a partir da construção de uma forma oficiosa de transmissão das notícias, sofria pela primeira vez a forte concorrência das convenções narrativas e visuais *dos programas populares de linba policial*, se vendo obrigado, portanto, a criar novos modos de produção jornalística na televisão. Em segundo lugar, trato da segunda metade dessa mesma década, quando o chamado *Telejornalismo investigativo* se impunha com mais força, pressionando o restante do campo a uma maior institucionalização que fez com que, na área dos *programas policiais*, a primeira geração, que havia apostado em um modelo de representação debochado e violento sofresse a concorrência de profissionais vistos como “sérios” e que tinham por pretensão re-significar o espaço gerado por esse jornalismo. E, em terceiro lugar, penso no final de 2005 até 2007, quando a reestruturação de todo o departamento de jornalismo da Rede Record, que buscou seguir as mesmas convenções narrativas e visuais da concorrente, Rede Globo, consolidou o processo de institucionalização do campo, fechando ainda mais o espaço para que os *programas policiais* “à maneira antiga” pudessem ser vistos como uma alternativa viável de afirmação no telejornalismo.

A hora do show

Como os rádios e as TVs pouco divulgavam assuntos de interesse dos moradores do morro, Paranóia assumiu esse papel. Ele descia até o asfalto para ler nos jornais sensacionalistas as notícias sobre violência na Santa Marta e levava as novidades para o morro. (BARCELLOS, 2003, p 130)

O final da década de 80 e início da de 90 foi um período marcado por um profundo choque nas relações políticas, econômicas e sociais do país. Era o momento da consolidação democrática e, ao mesmo tempo, o período em que a criminalidade violenta mais crescia⁴⁰, gerando novas estratégias de proteção e reação, bem como uma concepção bastante

⁴⁰ Ver, por exemplo, CALDEIRA (2000) e ZALUAR (2000)

generalizada na população, de que o crime deveria ser combatido não por uma política e, conseqüentemente, uma polícia, afinadas com os direitos humanos, mas sim por um sistema repressor cada vez mais rígido, ou por uma polícia cada vez “mais dura” e autorizada a exercer seu poder para além dos limites da intimidade daqueles que deveriam poder contar com sua proteção. Em outras palavras, era bastante comum a idéia de que os direitos civis poderiam ser desrespeitados em função da “ordem”.

Diante dessa condição, como observou Teresa Caldeira (2000), as conversas sobre crimes tomaram outra forma à medida que, ao falar sobre o assunto, as pessoas conseguiam, mesmo que de modo preconceituoso e maniqueísta, re-significar o sentido de suas existências em um universo onde o “espaço público” havia se tornado sinônimo de abandono e medo.

A *fala do crime* (CALDEIRA, 2000), portanto, era capaz de promover a reorganização simbólica desse mundo a partir da naturalização de determinadas formas de perceber certos grupos sociais como perigosos. A partir da dicotomia bem/mal, os espaços onde ocorriam mais atos de criminalidade (geralmente regiões periféricas da cidade, onde residem as populações mais pobres, bem como a maioria dos imigrantes de regiões como norte e nordeste) passaram a funcionar como uma resposta evidente em si mesma, tomando o lugar das explicações mais complexas acerca dos processos sociais que foram capazes de nos levar a esse estado de coisas.

Esse “espírito” gerou um ambiente propício para que um grande número de *programas policiais* tomasse conta da programação das rádios. Grande parte deles era realizado por profissionais que, além de radialistas também ocupavam cargos políticos e militares, como o deputado Afanásio Jazadi e o comandante geral da *Rota* (Rondas Ostensivas Tobias de Aguiar) Coronel Conte Lopes.

Já na televisão, a estrutura, recém saída de um processo de dependência do governo no período da ditadura militar, não havia permitido grandes experiências nessa área⁴¹. A entrada do *jornalismo policial*, ou como preferem chamar seus profissionais, do *jornalismo popular*, na televisão brasileira no início dos anos 1990, marcou-se por chamar a atenção em relação a uma lacuna até então bastante presente no veículo: a considerável distância entre os telejornais convencionais e o universo cotidiano das grandes periferias urbanas. Havia, como coloca Esther Hamburger (2005), um processo de invisibilidade da pobreza e da violência cotidiana dos subúrbios na programação das grandes emissoras.

⁴¹ A esse respeito ver o texto: “Como a violência na TV alimenta a violência real - Da polícia” de Eugênio Bucci, In: BUCCI, Eugênio e KHEL, Maria Rita (2004), assim como o texto: “Políticas da representação: Ficção e documentário em ônibus 174”, de Esther Hamburger In: MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (orgs) (2005).

O tom oficioso dos telejornais, até esse momento, se concentrava basicamente nas ações do governo, negligenciando, por meio de um estilo bastante convencional nas edições, ou seja, com imagens fixas e objetivas, sem elementos capazes de conferir grande destaque, os cenários de pobreza e desagregação urbana.

O advento do *Aqui, agora*, o telejornal local vespertino introduzido pelo SBT em 1991, altera essa situação de invisibilidade. Este programa legitimou paisagens urbanas populares como locação de reportagens transmitidas ao vivo, por repórteres e cinegrafistas em movimento. Imagens trêmulas e a respiração ofegante dos profissionais subindo o morro em busca de notícia contribuíram para reforçar a temperatura elevada de notícias transmitidas no calor da hora. Em contraste com o oficialismo da cobertura convencional, centrada em ações governamentais e parlamentares, o *Aqui, agora* enfatizava assuntos ligados a pequenos conflitos e crimes localizados. A mudança é estética e de assunto. (HAMBURGER, 2005, p 199)

O aparecimento e a repentina força adquirida pelo *Telejornalismo popular de linha policial* na televisão, inaugurado pelo *Aqui Agora*, trouxe em seu bojo mais do que uma simples ruptura de paradigmas. Isso porque, ao confrontar um padrão constituído pela rede Globo ao longo dos anos no telejornalismo, a partir da utilização da violência como tema central, o programa aprofundou uma crise de legitimidade que a emissora buscava sanar há algum tempo frente ao campo jornalístico⁴².

Se nos voltarmos aos discursos dos jornalistas com certa expressividade durante o final da década de 80, não é difícil encontrarmos severas críticas ao telejornalismo, sobretudo àquele produzido pela Rede Globo⁴³. Com o surgimento do *Aqui Agora*, portanto, o descrédito em relação ao tom oficioso do telejornalismo dessa emissora tornou-se ainda mais evidente, o que não significa, porém, que o programa inaugurado pelo SBT tenha podido partilhar de credibilidade entre os jornalistas, embora tenha havido alguns elogios⁴⁴.

O ponto decisivo foi o fato do programa romper com um silêncio, ou, na fala do jornalista Eugênio Bucci, com o “complexo de madame da TV” (BUCCI, 2004, p 112), e adentrar ao universo de um espaço urbano até então inabitado pela lente das câmeras. A visibilidade dos problemas cotidianos do “povo”, portanto, foi o estopim para uma disputa que, em grande medida, marcou os rumos do telejornalismo e do modo pelo qual a violência

⁴² E que já havia sido agravada após o escândalo da edição do debate de 1989 entre os candidatos à presidência da república Luis Inácio Lula Da Silva e Fernando Collor de Mello, onde a emissora deu claras vantagens ao segundo.

⁴³ Ver por exemplo, as discussões localizadas no livro “O jornalismo na nova República”, fruto das transcrições dos debates realizados na XIII Semana de estudos de jornalismo da ECA-USP, em 1987, e também o texto “A construção da notícia” de Eric Nepomuceno In: “Rede Imaginária: Televisão e Democracia”, NOVAES, Adauto (Org), (1996).

⁴⁴ Ver MAYER (2006).

foi e continua sendo representada na televisão. O país e o contexto urbano mostrados de maneira exageradamente pacífica e “objetiva” no telejornalismo até então surgiam como um lugar central, e a violência passou a operar, através da percepção sensível dos repórteres (no choro diante das câmeras, na respiração ofegante, no risco ao acompanhar um tiroteio, na demonstração de repúdio ao gritar e xingar os bandidos, etc.), os significados de um universo fragmentado e dividido pelo medo em um momento de profundas incertezas para o país.

A ampla exploração de um tema que havia sido “silenciado” no modelo de telejornalismo anterior, sob bases radicalmente opostas, indica que a pretensão dos *programas populares de linha policial* e dos profissionais mobilizados em torno deles não era a retratação “fiel” da “vida como ela é”, como buscavam fazer crer em seus discursos inflamados, mas sim a luta por preservar e/ou ampliar seus recursos de poder no campo. Tratava-se de utilizar a seu próprio favor, por um lado, uma situação social de medo e profundas incertezas diante do crescimento acentuado da violência criminal, bem como da desigualdade social no país e da crise de suas instituições após a abertura, e, por outro, uma brecha institucional surgida no campo à medida que o *telejornalismo Nacional/Internacional*, que havia montado toda a sua estrutura e forma de tratamento das notícias sob a tutela dos governos militares, perdia a credibilidade, deixando em aberto as oportunidades de renovação dos espaços de consagração no telejornalismo.

Tratava-se de um momento muito particular, onde não era mais possível ignorar os problemas cotidianos vividos pela grande maioria da população, e entre esses problemas a violência era, certamente, o fato mais grave e evidente. Ao mesmo tempo, não havia no jornalismo televisivo um projeto alternativo capaz de fazer frente à dicotomia que enquadrava as notícias, ora em enunciados legitimados unicamente pelas autoridades oficiais, ora em convenções pouco “objetivas” e claramente debochadas e violentas, e foi essa condição que gerou espaço para o florescimento de uma intensa luta classificatória neste universo, fazendo com que os grupos ligados ao telejornalismo convencional, bem como aos programas “populares” buscassem, cada um à sua maneira, impor a seus adversários os limites do campo mais favoráveis aos seus interesses. Era preciso redefinir a função jornalística na televisão.

Foi nesse sentido que as convenções narrativas e visuais ligadas à representação da violência acabaram se tornando um elemento central nas disputas por maior gradiente de poder nos processos de reconfiguração da estrutura jornalística no veículo. Afinal, por um lado, os problemas que mais afligiam a população eram, sobretudo, os altos índices de criminalidade e a conseqüente insegurança, e, por outro, essas questões, ao trazerem a atmosfera caótica das grandes periferias urbanas para a tela, além de permitirem um

distanciamento dos ambientes “limpos” tipicamente associados às reportagens dos telejornais da rede Globo, atribuíam àqueles que lhes conferiam visibilidade a idéia de que possuíam uma ligação mais nítida com a “realidade”, ou com “a vida como ela é”. Foi a partir da exploração desses temas, portanto, que os profissionais encontraram condições para buscar uma reformulação da linguagem narrativa e visual do telejornalismo. A estratégia utilizada pelos *programas populares de linha policial* foi a de moldar a violência na lógica do “show”, conforme um comunicado interno do SBT, sobre o *Aqui Agora*, encontrado por Vick Mayer (2006), atesta:

A característica definidora do show é o uso da emoção (...). O objetivo da nossa audiência é ser entretida e ser informada. Não é suficiente ter informações precisas, corretas, especialmente se forem dadas de uma forma desinteressante ou pouco atraente. O noticiário é um show e o show é o objetivo do programa (SBT, p. 1, *Apud* Vicki Mayer, 2006, p. 19).

Com base nesta concepção, o telejornal do SBT incorporou à cobertura de casos de violência, como estupros e assassinatos, o investimento em uma linha de comentaristas de estilo caricatural, tais como Luiz Lopes Corrêa, responsável pela área internacional, que costumava utilizar expressões em inglês e vestir um terno xadrez com uma gravata borboleta, ou ainda Leão Lobo, responsável pelas fofocas da área televisiva, e até mesmo o ex-boxeador Adilson Maguila, que comentava as notícias de economia utilizando o jargão “O povo não agüenta mais passar fome”⁴⁵.

Também havia o investimento na área de direitos do consumidor, com o repórter Celso Russomanno, e na área de casos sobrenaturais, com Jacinto Figueira Jr, o “Homem do sapato branco”. Mas o ponto forte do programa era a cobertura dos casos policiais através de reportagens praticamente sem edição nos bairros da periferia paulistana.

Após o rompimento da invisibilidade em relação à aparição das populações pobres e de seus problemas cotidianos no *telejornalismo popular*, assim como o conseqüente sucesso do estilo no Ibope, a Rede Globo imediatamente tomou medidas para suplantiar seu antigo formato, como podemos ver no registro localizado no livro organizado pelo centro de memória da emissora em relação a seu principal telejornal:

⁴⁵ Tratava-se, portanto, de uma concepção caricatural do “popular”, na qual os elementos capazes de definir o “povo” não se encontravam em sua riqueza cultural, mas sim em fatores morais, como a pureza de caráter e o gosto pelo trabalho, misturados à falta de modos com os hábitos vistos como “modernos” e “civilizados”. Os repórteres então incorporavam essas características “populares” a partir dessa lógica do “show” de um modo que os permitisse não apenas falar “para” o “povo”, mas serem vistos como o próprio “povo” em muitos casos.

Em 1991, Edson Ribeiro deixou o *Jornal Nacional*, que passou a ser editado por Carlos Absalão, substituído tempos depois por Xico Vargas. O telejornal ganhou, então uma orientação, um pouco mais investigativa e começou também a se aproximar mais do público, produzindo mais matérias ligadas à comunidade, ao direito do cidadão e a comportamento de modo geral. (MEMÓRIA GLOBO, 2005, p 233)

No entanto, essa “aproximação” do público representou, à época, um maior investimento em matérias sobre violência, seguindo a linha do “show”. Algo tão significativo que, ao longo do ano de 1992, a demanda por reconstituições:

(...) cresceu tanto que em outubro foi montada uma espécie de subdepartamento dentro do departamento de arte somente para realizá-las. Era uma equipe de 20 pessoas – 16 ilustradores e 4 editores de videografismo – sobre o comando de Roberto Simões e Hélio Bueno. Em geral gravava-se a cena com figurantes. Mas, quando não havia tempo para gravações, a solução era recorrer aos desenhistas Ricardo Rocha, no Rio, e Walter da Silva Gomes, em São Paulo. Ágeis profissionais, eles conseguiam concluir a seqüência do ocorrido em cinco ou seis pranchas e em, no máximo, duas horas. As gravações levavam, em média, o dobro desse tempo. (...) Depois de gravadas as cenas reconstituídas por atores passavam por um processo de computação denominado ‘solarização’ e ‘posterização’, que acentuava o contraste da imagem, tornando-a um negativo. No caso de menores de idade, eram utilizados pequenos quadrados para desfocar o rosto, o chamado ‘efeito mosaico’. Esses recursos eram usados para deixar bem claro que se tratava de uma reconstituição (ou uma simulação, como se preferiu chamar depois) e para preservar a identidade dos atores. (MEMÓRIA GLOBO, 2005, pp. 232-233)

Tamanho investimento em convenções narrativas ligadas à representação da violência não havia surgido à toa. A ameaça dos *programas populares de linha policial* era cada vez maior, e isso se devia, como já busquei mostrar, não somente ao sucesso destes programas no Ibope, mas, principalmente, ao envelhecimento e à falta de credibilidade do modelo até então sustentado pelo *telejornalismo Nacional/Internacional*, sobretudo o da rede Globo. Antes, portanto, de vencer a concorrência do *estilo popular*, era importante superar a rigidez de sua própria estrutura jornalística, modernizando-a de acordo com o momento pelo qual passava o país. Algo que na área da teledramaturgia da emissora já havia ocorrido há tempos⁴⁶.

Diversos *programas populares*, de *linha policial*, além do *Aqui Agora*, surgiram no início dos anos 1990⁴⁷, e mais do que uma simples estratégia de mercado, sobretudo para as emissoras

⁴⁶ Conforme coloca HAMBURGER (2005), na área da teledramaturgia, que, já nas décadas de 70 e 80 representava o meio mais lucrativo das emissoras, o processo de “modernização” das tramas, a partir da inclusão de formatos visuais e narrativos, bem como de produtos “novos”, superando o antigo melodrama, ocorreu já em 1969, com a retirada da cubana Glória Magadan que à época era responsável pela direção da área de teledramaturgia da rede Globo. Após sua substituição, as telenovelas ganharam um ar mais realista e documental, tornando-se uma novidade no mercado, e, através disso, ganhando também o mercado externo.

⁴⁷ Datam deste período programas como *Cadeia* (CNT), *190 Urgente* (CNT) e *Cidade Alerta* (Record), além do *Aqui Agora* (SBT). Logo no início da década de 90, a Rede Globo também chegou a apostar em uma atração voltada à exploração de casos de violência, o programa *Linha Direta*, à época apresentado por Hélio Costa, que posteriormente deixou o programa para seguir a carreira política. No entanto, *Linha Direta* tinha um caráter mais ligado à dramaturgia, e a construção das narrativas contava com o apoio dos atores e um trabalho de edição bem próximo daquele presente nas telenovelas da emissora. O objetivo do programa era divulgar imagens de criminosos para que a população, por meio de um serviço de delação, os denunciasse. Em sua primeira fase o

menores, eles inscreveram na cena do telejornalismo um grupo de profissionais caracterizados por uma forma bastante particular de fazer ver e crer o mundo social. Todo esse corpo profissional fez relativo sucesso com base no acompanhamento das ocorrências policiais e em discursos fundamentados por uma lógica repressiva, que reduzia o fenômeno da violência urbana em termos de uma divisão dicotômica entre “bem” e “mal”. Também chamavam a atenção por seus figurinos exagerados, pelo deboche, pela movimentação agressiva de seus corpos e pela retórica contundente. Alguns dos profissionais que se destacaram particularmente neste período, embora já transitassem com certa notoriedade na área, foram o repórter Gil Gomes, bem como os apresentadores Wagner Montes e Carlos Massa (Ratinho).

Apesar da notoriedade, o forte apelo dramático das reportagens e o caráter debochado e violento desses programas os incapacitaram da possibilidade de virem a se tornar uma alternativa viável de consagração jornalística na televisão. Nesse sentido, o próprio espaço das *tomadas de posição* possíveis para a consagração no telejornalismo, melhor dizendo, das “coisas a fazer” para conquistar uma posição respeitada no campo televisivo e jornalístico, ficou aberto para projetos alternativos no interior da profissão, fazendo com que outros profissionais vislumbassem novas alternativas de inserção nas posições mais prestigiadas do campo, rivalizando ao mesmo tempo com o oficialismo das produções convencionais e com o *telejornalismo popular*, e foi nesse momento que passou a ganhar corpo no veículo o chamado *telejornalismo investigativo*⁴⁸.

Nesse período repórteres como Caco Barcellos, Roberto Cabrini, entre outros começaram a se destacar. Isso porque a Globo, para fazer frente aos *programas populares de linha policial*, passou a investir não apenas em reportagens na linha do “show”, repletas de reconstituições com atores ou animações capazes de centralizarem-nas nas características mais dramáticas dos casos, mas também na formação de um quadro de profissionais de alto gabarito e sintonizado com um tipo de jornalismo mais incisivo e de teor *investigativo*. Já o SBT

programa teve vida curta, ao contrário do que ocorreu em seu retorno em 1999, sobre o comando do jornalista Marcelo Rezende. Atualmente ele é apresentado às quintas feiras, no horário das 23 horas pelo jornalista Domingos Meirelles.

⁴⁸ A idéia de jornalismo investigativo possui um lugar bastante controverso no interior do campo jornalístico. Isto porque alguns profissionais partem do princípio de que toda atuação jornalística se fundamenta na investigação. O termo, surgido nos Estados Unidos, ganhou forte adesão no Brasil a partir do processo de redemocratização e, em grande medida, tornou-se uma nomeação largamente utilizada para distinguir os profissionais do alto escalão, daqueles que ocupam posições menos nobres. Em linhas gerais, no entanto, geralmente, as matérias “investigativas” se destacam pela utilização de fontes primárias e por um tempo mais longo do que aquele que habitualmente podem contar os tele-jornalistas.

seguia contratando profissionais pouco especializados, além das pessoas que filmavam cenas de violência e posteriormente conseguiam vendê-las à emissora⁴⁹.

Dessa forma, o *Telejornalismo Investigativo* acabou se constituindo como uma terceira via na reportagem televisiva, capaz de confrontar tanto o *oficialismo* do *telejornalismo convencional* em seus primeiros tempos quanto a dramaticidade do “show” visto nos *programas populares de linha policial*. Assim, a luta por impor novos critérios de consagração jornalística no interior do campo televisivo, a partir da busca do monopólio de um modo legítimo de representação das notícias de violência acabou se configurando de outra forma. Durante esse processo, pudemos assistir a uma divisão simultânea de grupos de profissionais antes separados homogeneamente apenas em dois grandes blocos: o do *telejornalismo Nacional/Internacional* e o do *Telejornalismo Popular de linha policial*. Aos poucos o antigo oficialismo foi sendo descartado e o “show” visto nos *programas populares/policiais* acabou se desgastando na medida em que encontrou nos efeitos gerados pela *linha investigativa*, como uma maior profissionalização do campo, uma concorrência capaz de confrontá-lo eficazmente.

A partir deste momento, toda uma estrutura institucional ligada ao *telejornalismo nacional/Internacional*, no caso da Rede Globo, veio para dar suporte à chamada *linha investigativa*⁵⁰. Nesse sentido, profissionais vindos da imprensa escrita, como o chefe do departamento de jornalismo da Globo a partir de 1995, Evandro Carlos de Andrade - que tinha como hábito mencionar a frase: “Mais Brasil e menos Brasília” - passaram a coordenar a estrutura jornalística da emissora, proporcionando mudanças como a designação de jornalistas para apresentar todos os telejornais, em substituição aos apresentadores sem vínculos mais diretos com a profissão (tais como o ex-apresentador do *Jornal Nacional*, Cid Moreira), a ausência de cortes nas entrevistas, de modo a fazê-las parecerem mais naturais, entre outras.

Essas mudanças tornaram os vínculos institucionais e os critérios de seleção profissional da emissora, muito mais rigorosos, o que cortou as aspirações de crescimento de alguns (sintonizados com a antiga maneira de produção jornalística e fora dos padrões exigidos para as novas tendências) e fortaleceu as de outros no interior desse campo (geralmente profissionais de maior *capital cultural* e, familiarizados com a dinâmica da imprensa escrita, que

⁴⁹ Muitas pessoas, como o repórter Douglas Aguado, que entrevistei no início desta pesquisa, filmavam cenas violentas e levavam até a emissora, onde tinham a possibilidade de vendê-las, conforme o grau de atração dos profissionais ligados à redação. Douglas se tornou repórter dessa maneira. Seu cotidiano consistia em passar os dias atrás das viaturas de polícia para filmar cenas violentas. Dessa forma, ele atuou em todos os principais telejornais policiais da década de 90.

⁵⁰ Abordarei mais detalhadamente essas transformações no capítulo seguinte. Por ora, torna-se importante apenas a consciência de que as modificações ocorridas no telejornalismo foram fruto não apenas de *tomadas de posição* individuais, mas de uma reorganização estrutural bastante ampla.

tiveram, em alguns casos, que ficar escondidos por algum tempo na antiga estrutura jornalística da emissora).

O show tem que continuar

Se, por um lado, no início da década de 90, os *programas policiais* e seus artífices eram condenados por utilizarem a polícia como fonte, consolidando assim um discurso repressivo e desrespeitando os direitos humanos, por outro, era inegável que, no espaço gerado por eles para a realização de um conteúdo mais “próximo” da população se encontrava contemplada certa parcela dos anseios de muitos daqueles profissionais com grande nome no telejornalismo, como podemos observar no depoimento daquele que viria a se tornar, alguns anos mais tarde, a grande expressão do *fazer jornalístico* na televisão:

Sonho com um jornalismo popular, jornalismo a favor da população. Numa ação policial, por exemplo, mostrar a polícia entrando numa favela e posicionar a câmera lá no meio da favela, nos barracos, apanhando com o povo. E não a câmera acompanhando só o lado da polícia. É um absurdo um repórter dar legitimidade à ação policial arbitrária e ilegal, sem mandado de busca e apreensão. É um absurdo um repórter não questionar um policial que está cometendo outro crime. Na hora que um policial invade um barraco, o repórter deve mudar a reportagem inicial e produzir uma outra, ou fazer as duas: o crime que alguém supostamente cometeu no barraco e o crime do policial. (BARCELLOS, 1994, p 29-30)

A crítica, portanto, não era dirigida propriamente ao *telejornalismo popular*, mas sim à maneira como vinha sendo utilizado na televisão, dando uma dimensão positiva às atuações violentas da polícia. A partir da posição de Barcellos, bem como das transformações comentadas anteriormente, que representaram um fechamento das possibilidades de afirmação para alguns no interior da Globo e ampliaram as de outros (como do próprio Barcellos), o espaço gerado por esses programas, sobretudo devido à grande audiência, passou a atrair profissionais que, num primeiro momento, passavam longe deles. Era preciso redefinir o *telejornalismo popular* de *linha policial*, e a partir disso, torná-lo uma arena viável, não somente para a busca de audiência, mas também para a busca de prestígio entre os pares.

Em meio a todas essas disputas pelo monopólio da legitimidade jornalística na televisão, o nome do repórter Caco Barcellos ganhou, certamente, a relevância mais significativa. Algo notável na análise de fontes como a *Revista da Imprensa*, entre outras

publicações, são as diversas recorrências a esse jornalista como um marco, a ponto de um profissional reconhecido na televisão como Paulo Henrique Amorim⁵¹ dizer, em entrevista a essa revista: “Me dê dinheiro, Caco Barcellos e o horário das oito que bato o Jornal Nacional” (REVISTA IMPRENSA, n 21, Maio de 2002); ou da redação da revista *TPM* apelidá-lo de “Chico Buarque do Jornalismo”,⁵² em referência ao lugar central do músico em todo o universo social de sua profissão.

O ponto é que Barcellos, devido ao seu ímpeto investigativo e a sua experiência destacada em veículos da imprensa escrita, acabou se beneficiando como poucos com as mudanças na estrutura do telejornalismo, comentada até aqui. Isso, porém, não significa que o repórter de alguma forma tenha manipulado o campo para que as mudanças soprassem a seu favor (o que obviamente seria uma posição bastante reducionista), mas sim que a antiga estrutura “fechada” e pouco profissionalizada do telejornalismo da Rede Globo o impedia de se notabilizar da maneira como ocorreu após as mudanças realizadas nos anos 90, quando, após a chegada de Evandro Carlos de Andrade, o telejornalismo foi aos poucos criando sua autonomia, ou seja, se tornando menos dependente de sanções externas, como a necessidade de representar o “povo” à maneira dos *telejornais populares*. Segundo Evandro Carlos de Andrade, em entrevista à *Revista Imprensa* concedida em 2000, por exemplo:

(...) Quem tem que julgar é o telespectador, e ele não precisa da nossa exclamação, nem do nosso adjetivo. Se a informação for passada com exatidão e serenidade, se ele perceber que não estamos querendo conduzi-lo para coisa alguma, ele vai julgar (...) Quando tratamos da previdência social ou da falta de água, por exemplo, partimos do ponto de vista que achamos ser de interesse coletivo do povo. Não precisa fazer editorial – o povo entende perfeitamente o que está sendo mostrado. (EVANDRO CARLOS DE ANDRADE, REVISTA IMPRENSA, Nº 152, Setembro de 2000, p 18)

A crítica à adjetivação e à iniciativa por parte de certa parcela do telejornalismo em assumir, por um lado, um caráter “tutelar” em relação à população, buscando dar opiniões em todas as direções e, por outro, uma forma “debochada” de representação do “povo” era uma marca do novo chefe do departamento de jornalismo da Globo. Nesse sentido, sua busca era por uma profissionalização rigorosa do telejornalismo da emissora.

⁵¹ Repórter, nascido em 1942 e que atuou a maior parte de sua vida profissional na revista *Veja* e na rede Globo, tendo aberto sucursais para esses veículos em Nova York e Londres. Como correspondente internacional, cobriu os principais fatos históricos dos anos 70 até o final da década de 90. Atualmente é apresentador e repórter da rede Record.

⁵² Ver Revista *TPM* Número 36: <http://revistatpm.uol.com.br/36/vermelhas/home.htm>

Apesar do pouco desenvolvimento da estrutura jornalística durante seu primeiro período na Globo, Caco Barcellos não ficou inerte. Ele soube como ninguém, durante o momento de crise de legitimidade do telejornalismo da emissora, se aproveitar das brechas que a pouca institucionalização do universo jornalístico na televisão possuía, tornando seu próprio projeto pessoal uma arma eficaz de afirmação. Não apenas sua, mas do próprio telejornalismo, à medida que, após o lançamento de seu segundo livro, *rota 66*, em 1992, sobre o processo de acobertamento de grupos de extermínio no interior da Rota, em São Paulo, o próprio projeto de afirmação da *linha investigativa* na televisão passou (principalmente através deste repórter) a ganhar uma feição mais definida. Antes, no entanto, de caminharmos na direção de uma compreensão mais apurada do posicionamento desse profissional⁵³, é importante compreendermos as novas transformações no campo, bem como os outros projetos relacionados a profissionais que se notabilizaram, especificamente a partir da ligação com o tema da violência na televisão nesse momento de transição.

Com o passar dos anos e a consolidação do *telejornalismo investigativo* nos quadros da Rede Globo, assim como das modificações estabelecidas a partir da chegada de Evandro Carlos de Andrade, a fórmula utilizada pela primeira geração dos *programas populares de linha policial*, baseada no deboche e, muitas vezes, na própria violência, vai se desgastando e se tornando cada vez mais vulnerável às críticas. O grande problema para os *programas populares de linha policial* e seus agentes se concentrou não apenas no ganho de legitimidade do novo estilo do *telejornalismo Nacional/Internacional*, que havia superado o oficialismo dos velhos tempos e investido fortemente na formação de um quadro de repórteres de alto gabarito, responsáveis pela *linha investigativa*⁵⁴, mas também na migração de profissionais vindos da própria rede Globo para os *programas populares*, no intuito de redefini-los de uma maneira mais “séria”, capaz de transformá-los em um território viável para a busca de afirmação no universo do telejornalismo.

As pressões externas também se tornavam cada vez mais freqüentes como a pressão das associações de jornalistas pelo diploma e os processos movidos pela população. Com todos esses abalos, as fronteiras foram se fechando para profissionais como Douglas Aguado, sem diploma na área e cujo *habitus* se encontrava profundamente vinculado ao antigo modo de produção das reportagens policiais. Não deixa de ser ilustrativo o fato de esse repórter buscar escrever um livro de memórias após o momento em que suas matérias deixaram de ser aceitas nas emissoras. Afinal, como coloca Gregori (2000), esse tipo de material funciona como uma

⁵³ Buscarei me deter nisso no capítulo seguinte.

⁵⁴ Ver MEMÓRIA GLOBO (2005).

espécie de “documento de representação” à medida que se coloca “como texto em que está sendo grafada toda uma releitura de experiências de vida e, por intermédio dela, sendo criada ou reconstruída uma identidade.” (GREGORI, 2000, p 33). É justamente assim que devemos compreender a iniciativa de Douglas. Logo no prefácio do livro que pretende publicar,⁵⁵ vemos a seguinte passagem:

Sinceramente, aproveito este espaço antes que se exija alguma espécie de diploma de nível superior para narrar as próprias memórias, que afinal nada mais são que as mesmas imagens que eu não poderia narrar se as estivesse vendo agora no visor de minha câmera. (AGUADO, MIMEOGRAFADO, 2007)

No trecho acima, o claro ressentimento do autor diz respeito ao fato de todas as recusas profissionais vivenciadas por ele virem sempre fundamentadas pela mesma justificativa: a falta de curso superior na área jornalística. Era como se toda a trajetória realizada por esse profissional ao longo de anos perdesse o sentido de um dia para o outro. No entanto, como busco mostrar aqui, o processo de mudanças ocorrido no jornalismo televisivo a partir da utilização do tema da violência como elemento central⁵⁶ foi, ao longo do tempo, dando lugar a novos grupos de profissionais, bem como a novas formas de disputa (mais institucionalizadas e, portanto, fechadas a interferências externas) que, ao surgirem, mudaram as próprias exigências mínimas para o ingresso no campo. Ou seja, se no início da década de 90 era possível a alguém gravar cenas de violência, narrando-as com um microfone e vendê-las às emissoras, no final desta mesma década isso já não era mais aceito.

Para Douglas, no entanto, assim como para os outros profissionais que, como ele, se encontravam ligados à primeira geração⁵⁷ dos *programas policiais* no interior do telejornalismo, as novas fronteiras instituídas no campo pareciam ter sido construídas à distância de seus olhos, quando na verdade vinham sendo implementadas desde o início dos anos 90, através da luta classificatória do campo ao qual faziam parte.

⁵⁵ E cujos trechos prontos me foram gentilmente cedidos para que eu viesse a utilizar na pesquisa.

⁵⁶ Conforme busquei apontar anteriormente, a violência tornou-se o principal meio de luta por afirmação no telejornalismo, devido ao fato de abrir espaço para um contato direto com as populações de baixa renda e com os problemas mais significativos do país em sua face mais concreta, uma vez que após anos de telejornalismo fundamentado unicamente por notícias de Brasília, cercadas de dados oficiais de pouca confiabilidade, o jornalismo político caiu num certo descrédito, tanto por parte da população quanto por parte de boa parcela dos próprios jornalistas. Conforme aponta Esther Hamburger, “Nos anos 90, após um longo período de controle autoritário, o jornalismo procurava se apresentar como isento, independente do governo e do judiciário.” (HAMBURGER, 2005, p 15), e para isso era preciso acompanhar os efeitos mais diretos da condição política e social do país na população e, sem dúvida, a violência, ao atingir graus alarmantes no período, parecia ser a forma mais evidente do caos vivido no contexto social, político e econômico brasileiro.

⁵⁷ Para uma visão mais completa acerca das diferenças entre a primeira e a segunda geração de programas policiais ver anexo.

O “show” tinha que continuar, mas não mais sob a mesma base dos *programas policiais* do início da década de 90. A prova disso, além das barreiras encontradas por Douglas, juntamente com aqueles que, como ele, haviam sido formados na prática da reportagem policial “à maneira antiga”, foi a realocação de um dos principais personagens do *telejornalismo policial*, em sua primeira forma, para o programa de auditório. A iniciativa da rede Record ao contratar Carlos Massa (o Ratinho), junto à CNT (única emissora de caráter nacional fora do eixo Rio - São Paulo no período), onde este apresentador atuava no programa *190 Urgente* - que à época era o único *programa policial* nacional de tom debochado, como os da primeira geração - inserindo-o em um programa de auditório, tinha como foco atrair a audiência sem provocar atritos na área jornalística da emissora, que trouxe para comandar seu *telejornal popular de linha policial (Cidade Alerta)* um profissional experiente e com certo reconhecimento na área jornalística: José Luiz Datena⁵⁸.

Voltando a Ratinho, os altos números obtidos na audiência, quando o apresentador ainda estava na CNT despertaram a atenção não apenas da Record, mas também do SBT. Ratinho possuía um ar bastante irônico e se destacava por incorporar, ele próprio, uma atitude violenta. Além do figurino com cores fortes, seu instrumento habitual no estúdio era um cassete, o qual fazia uso para quebrar coisas e bater na mesa quando se revoltava com algum acontecimento. Sua migração dos tradicionais *programas policiais* ao programa de auditório em 1997 é narrada da seguinte maneira pelo apresentador:

Quando meu Ibope começou a bater sempre na casa dos 6, 7 pontos, quase empatando com o Cidade Alerta, o Eduardo Lafond, diretor artístico da Rede Record, foi para Curitiba falar comigo. Fizemos uma proposta irrecusável e eu acabei tendo que deixar a CNT. O que me atraiu na proposta não foi só o cascalho que eu ganharia, mas principalmente a perspectiva de fazer um programa com menos sangue e mais voltado para problemas do dia-a-dia. Seria um tribunal de pequenas causas onde eu colocaria em prática tudo o que havia aprendido na vida. (JUNQUEIRA, 1998, p 102)

Na nova emissora o sucesso foi imediato. Ratinho chegou inclusive a ultrapassar os índices de audiência da Rede Globo, conforme diz orgulhosamente em diversas entrevistas e no livro sobre sua vida escrito pelo amigo Alberto Junqueira.

Em 1998, o apresentador transferiu-se para o SBT, onde fez sucesso por um bom tempo. Ao misturar sua antiga experiência nos *jornais policiais* com a condição de animador de auditório, Ratinho tornou-se um híbrido entre os *programas policiais*, os programas de auditório

⁵⁸ Falei mais detalhadamente de Datena à frente.

e os programas humorísticos, sem configurar-se particularmente em nenhuma dessas instâncias.

O enorme sucesso do apresentador fez com que a rede Globo trouxesse de volta um programa que havia sido realizado apenas como experiência no início dos anos 90. *Linha Direta* tinha como característica a reconstituição de casos de crimes, denunciando as fotografias dos foragidos para que o público pudesse delatá-los. Entretanto, isso não significou uma imersão do jornalismo da Globo na área policial. O que a emissora fez nesse momento, uma vez que o programa se constituía, sobretudo, pela atuação do núcleo de teledramaturgia, foi buscar inscrevê-lo institucionalmente junto a sua linha de entretenimento⁵⁹, de modo que, apesar de ser apresentado por um jornalista e de tratar de casos reais, fosse praticamente impossível enxergar o programa como um “telejornal” da Rede Globo.

Na luta pela audiência com o programa de Ratinho, *Linha Direta* chegou a ser retirado por três meses do ar, devido ao abuso de violência e melodrama no tratamento do caso de Francisco de Assis Pereira, o “Maníaco do Parque”, ligado à história do assassinato de mulheres em São Paulo. Como lembra Marcelo Rezende:

Essa bronca eu assumo para mim, o Linha Direta acabou sendo suspenso de Dezembro a Fevereiro. Mas o programa do Ratinho estava disparado na audiência, dando 35 pontos, enquanto a Globo só registrava 22 pontos. Aí disseram: Só tem um jeito, colocar o Linha Direta. Remontamos o programa e decolamos, o programa chegou a dar 40 pontos de média. (REZENDE, REVISTA IMPRENSA, n° 192, julho de 2004)

A migração, portanto, do estilo debochado e violento de tratamento da violência ao programa de auditório e, no caso da Rede Globo, à área de entretenimento mais ligada à dramaturgia, tinha por meta a iniciativa de não identificar o telejornalismo das emissoras com as características próprias desses programas. A partir desse momento, abriu-se espaço para que houvesse uma tentativa de redefinição dos *programas populares* de *linha policial* na televisão.

Um profissional que ganhou forte relevância neste período, conforme mencionei antes, foi José Luiz Datena. O jornalista foi um dos primeiros profissionais a buscar modificar a postura dos *programas populares* de *linha policial* na televisão⁶⁰. A primeira matéria de capa de

⁵⁹ No próprio site da rede Globo, *Linha Direta* é encontrado apenas no link “Entretenimento”. Se formos, portanto, no título “telejornalismo”, não conseguiremos encontrar a referência capaz de nos direcionar ao site do programa.

⁶⁰ Sua passagem anterior pelo jornalismo da rede Globo de Ribeirão Preto, onde, juntamente com uma equipe de profissionais, pôde conquistar dois prêmios Vladimir Herzog de jornalismo, um dos mais prestigiados de sua área, assim como sua passagem como repórter e comentarista esportivo na rede Bandeirantes de São Paulo, legaram à

tom otimista em relação aos programas de *jornalismo popular* de *linha policial* a circular na *Revista Imprensa* teve como foco José Luiz Datena e o telejornal apresentado por ele na época, o *Cidade Alerta*. A capa da revista diz: “Datena, no comando do Jornal Nacional popular” (REVISTA IMPRENSA, N° 162, Julho de 2001) e traz em seu conteúdo as marcas das mudanças observadas pelos profissionais da Imprensa em relação ao gênero dos *programas populares*, no caso particular de Datena.

Houve época em que *Cidade Alerta* era apenas um programa conhecido por explorar a miséria humana que compunha a grade da emissora. Mas o desfile de sangue e mortes do policial Cidade Alerta – que vai ao ar em rede nacional das 18h às 19h, horário em que nenhuma emissora aberta exibe noticiários – está mudando. As outras redes, como a Globo e demais concorrentes, parecem aprovar o novo formato do jornal comandado por Datena e sua linha popular ‘democrática’. (REVISTA IMPRENSA, n 162, Julho de 2001, p 22)

Segundo a matéria da revista, Datena se destacava de seus antecessores no *telejornalismo policial* devido ao fato de que buscava tratar dos problemas ligados às camadas populares sem a necessidade de ligar-se de maneira direta (e caricata) a elas, deixando de lado o caráter “jornalístico” do programa. A esta característica a revista atribuiu a denominação de “estilo popular democrático”. Segundo o próprio apresentador:

Se você prestar atenção, o discurso do Cidade Alerta é um dos mais progressistas da televisão brasileira. É um jornal policial, que fala da violência em sua essência, mas eu nunca deixo de colocar o contexto social. Não defendo a pena de morte. Ao contrário, digo que a concentração de renda desse país é um abuso, uma injustiça. Às vezes, passo conceitos de Platão e Nietzsche de forma que o cara entenda. (DATENA, REVISTA IMPRENSA, n 162, Julho de 2001, p 23)

Outro fator que a matéria deixa claro, seguindo seu argumento central, foi um dos eventos que a motivou. Um artigo publicado no *Jornal do Brasil* pelo jornalista e reconhecido crítico de TV Eugênio Bucci, em que ele elogia o programa e o apresentador, classificando seu discurso como ‘uma breve aula de democracia’⁶¹.

Algum tempo após a publicação dessa matéria, a mesma revista trouxe reportagens e entrevistas com profissionais que ganharam notoriedade no telejornalismo da Rede Globo, e que, no entanto, migraram ao mesmo gênero jornalístico de Datena. Os dois exemplos mais

Datena a necessidade de equilibrar a busca de audiência com a manutenção de uma credibilidade frente a setores importantes do jornalismo, do campo político e da televisão.

⁶¹ Ver Revista Imprensa, N° 162, Julho de 2001.

intrigantes são os de Roberto Cabrini, reconhecido *repórter investigativo* da Rede Globo ao lado de Caco Barcellos, e que, além de diversas coberturas marcantes na antiga emissora, também havia sido correspondente internacional, e Marcelo Rezende, que, da mesma forma, veio da Globo e se notabilizou, sobretudo, graças à matéria sobre o crime cometido pela polícia, que ficou conhecido como *caso da favela naval*, onde policiais extorquiam e agrediam passantes numa comunidade pobre do Rio de Janeiro em 1997, posteriormente passando a apresentar o programa *Linha Direta*, conforme mostrei anteriormente.

Tanto Cabrini quanto Rezende tornaram-se por um tempo apresentadores dos *programas populares de linha policial* que, no início dos anos 90, eram completamente separados do *Jornalismo Nacional/internacional* nas emissoras. A mudança, sobretudo a de Cabrini, já que Marcelo Rezende havia apresentado o programa *Linha Direta* na Rede Globo, causou estranheza no meio jornalístico, como mostra a própria apresentação da entrevista de Cabrini na *Revista Imprensa*, intitulada “Roberto Cabrini: A investigação em tons berrantes”:

A imagem de um repórter discreto, que deixava falar por si matérias impactantes, com a proeza de ter localizado dois dos mais célebres fugitivos brasileiros da contemporaneidade (o ex-tesoureiro da campanha de Fernando Collor e viabilizador de um esquema de tráfico de influências Paulo Cezar Cavalcante Farias, e a advogada Jorgina de Freitas, que desviou dos cofres do INSS uma quantia superior a US\$ 110 milhões) é agora alterada pela imagem do ‘âncora indignado’, que não se furta às opiniões e movimenta-se ostensivamente diante das câmeras. Em ambas as situações o jornalista em questão é Roberto Cabrini, ex-repórter da Rede Globo e, na atualidade, à frente do Programa ‘Brasil Urgente’, da Rede Bandeirantes. Cabrini começou no jornalismo aos 16 anos, em uma rádio na cidade em que nasceu, Piracicaba, no interior de São Paulo. Aos 17, já estava na Globo, emissora em que consolidou a carreira de repórter investigativo. A respeito da mudança – e eventuais críticas – em relação ao fato de ter optado por um jornalismo mais popular, ele é veemente: argumenta, amiúde, que jamais mudou o foco de suas reportagens e que o motivo que o fez aceitar o desafio de apresentar um programa desse gênero é tentar um diferencial no universo dos programas policiais. (REVISTA IMPRENSA, N° 176, Outubro de 2002)

A base do estranhamento, conforme o texto deixa claro, é a transição do repórter entre dois princípios estilísticos que até bem pouco tempo eram vistos como radicalmente opostos. No primeiro, a imagem contida, “o repórter discreto, que deixava falar por si matérias impactantes”, e no segundo, a imagem do “‘âncora indignado’, que não se furta às opiniões e movimenta-se ostensivamente diante das câmeras”. O ponto de inflexão entre tais posturas é, certamente, uma mudança no formato e na aceitação da legitimidade do espaço gerado pelos *programas populares de linha policial* ao telejornalismo. Tal transição pode ser claramente notada quando comparamos as imagens das redações do telejornal *Aqui Agora*, relativas ao ano de

1995, às quais tive acesso através do ex-repórter do programa, Douglas Aguado, e do programa *Brasil Urgente*, oito anos depois, em 2003⁶².

Redação Aqui Agora 1995



Redação Brasil Urgente 2003



Até metade da década de 1990, o acentuado preconceito contra os *programas populares* de *linha policial* fazia com que as redações desses telejornais fossem mantidas à distância das redações dos telejornais convencionais. No SBT, durante o período em que foram tiradas essas fotografias, o jornal considerado de *alto padrão* da emissora era o *TJ Brasil*, apresentado pelo jornalista Boris Casoy.

⁶² Neste período Datena assumiu o programa anteriormente apresentado por Cabrini, que, por sua vez, ganhou um outro programa no jornalismo da emissora.

A comparação com a imagem de Datena, na apresentação do *Brasil Urgente*, em 2003, torna-se significativamente ilustrativa deste processo de redefinição das fronteiras entre os diferentes tipos de programas jornalísticos na televisão, no tocante à questão da violência. Enquanto, no primeiro caso, vemos um lugar bastante escuro e antigo, sem computadores ou qualquer referência capaz de nos remeter à idéia de tratar-se de um telejornal, no segundo vemos ao fundo uma sala profundamente informatizada e cuidadosamente organizada, à maneira dos demais telejornais da emissora e, no centro, José Luiz Datena, vestindo um terno de tom discreto, com uma aparência séria e compenetrada, ao contrário dos repórteres dos *telejornais policiais* anteriores, onde o humor tinha forte presença, bem como as cores fortes e chamativas. Os repórteres também deixaram de ser os principais figurões dos programas, que passaram a centralizar seus créditos nos apresentadores. Foram essas mudanças, em curso no período que Roberto Cabrini apresentou o *Brasil Urgente*, que permitiram ao repórter, diante da pergunta sobre a semelhança entre o formato do seu telejornal e programas como *Cadeia e Aqui Agora*, dar a seguinte resposta: “Para mim, meu programa é totalmente diferente de programas como esses” (REVISTA IMPRENSA, N° 176, Outubro de 2002, p 17)

Apesar do estranhamento causado em grande parte da imprensa em relação à migração desses profissionais, considerados do alto escalão do jornalismo televisivo, para os *programas populares de linha policial*, o processo que levou a isso foi ocorrendo lentamente, desde a metade dos anos 90, e teve como referência básica o fato de a violência ter se tornado um tema central na luta classificatória do telejornalismo neste período, pelas razões mostradas anteriormente, o que tornou o *telejornalismo policial* um tipo de programa estratégico na luta pela consagração no interior do campo.

De acordo com os números do próprio IBOPE, a audiência destes programas possuía um caráter heterogêneo⁶³, e não homogêneo como, a princípio, supunham os profissionais ligados ao telejornalismo de maneira geral. Esta heterogeneidade atraiu, em um só movimento, alguns projetos pessoais de jornalistas em busca de mais visibilidade, assim como a iniciativa das emissoras em reformular os programas, tornando-os mais atraentes a um público de “elite”, ou seja, aos segmentos ligados às classes que, de acordo com a divisão do Ibope podem ser consideradas como A, B e C.

A tentativa de alterar a *qualificação* do público freqüentemente associado aos *programas policiais* fica clara na entrevista de Cabrini, embora reconhecesse que, a princípio, o programa que apresentava em 2002 se voltava para o mesmo segmento de programas como *Aqui Agora*.

⁶³ A heterogeneidade aqui referida diz respeito ao fato de que se tratavam de programas vistos na mesma proporção em todas as classes sociais.

Quando questionado acerca do fato de seu programa se voltar para segmentos mais *populares*, o que tem grande peso na televisão, onde o *popular* quase sempre é tomado como sinônimo do *mau gosto*, Cabrini se defende:

Mas meu público não é só D e E! a gente abrange todos os públicos. Temos uma linguagem mais acessível, mas quando fiz, por exemplo, a matéria da extorsão praticada por policiais, recebi 650 e-mails. A participação via internet é muito grande. As classes menos favorecidas não usam e-mail. Faço o jornal para todas as classes e sinto a repercussão em todos os lugares. (REVISTA IMPRENSA, Nº 176, Outubro de 2002, p 14)

Mais do que alterar o perfil do público ligado ao programa, o que Cabrini pretendia naquele momento era modificar o próprio modelo de representação característico daquele tipo de telejornal, transformando-o numa nova plataforma para o *Jornalismo investigativo* e dando sua marca a um novo formato de programa jornalístico na televisão. Como ele próprio coloca:

Há uma diferença muito grande entre jornalismo policial e jornalismo investigativo. Se o repórter contar uma boa história, mas tiver por base informações da polícia, pode até ser uma boa matéria, necessária, inclusive. Mas não será jornalismo investigativo. Nós somos um programa que questiona muito a polícia – acho que somos quem mais faz isso atualmente. (REVISTA IMPRENSA, Nº 176, Outubro de 2002, p 20)

Para consolidar sua marca, além de alterar a imagem do público ligado ao programa era importante se diferenciar dos modelos existentes até ali. Sobretudo, daquele representado por José Luiz Datena que, até então, havia sido o primeiro a ter conseguido conferir certa credibilidade ao *formato popular*. Após ter sido questionado sobre a semelhança entre o formato de seu programa e os antigos *programas policiais* e dado as respostas vistas anteriormente, o repórter da *revista Imprensa* faz outra pergunta, bastante ilustrativa para pensarmos a notoriedade de Datena e a busca da distinção de Cabrini.

IMPRENSA: Estaria [*o programa de Cabrini*] mais de acordo com o *Cidade Alerta* de José Luiz Datena, então?

CABRINI: Não me lembro de uma matéria investigativa que o *Cidade Alerta* tenha apresentado... Eu respeito o Datena, ele é um comunicador importante, uma pessoa carismática, mas são dois programas diferentes. Acho bom, inclusive que haja esta diferença. Só tenho preconceito contra programas que fraudem a verdade. Se você se utilizar de um formato mais vibrante, com mais emoção, este será um recurso válido. Não somos um telejornal ortodoxo, a exemplo do jornal da Band. Somos uma revista diária. A gente fala de segurança porque é um tema fundamental, mas, ao mesmo tempo, fazemos uma matéria enfocando portadores de Síndrome de Down, e o tratamento que sofrem, por parte da sociedade. Nosso programa tem, claramente uma diferenciação. Não vou dizer se é melhor ou pior, porque não estou aqui para criticar o trabalho dos outros. Tento procurar meu próprio caminho. (REVISTA IMPRENSA, Nº 176, outubro de 2002, p 20 – Grifo meu)

A primeira coisa que chama atenção, já na pergunta da reportagem da revista é o fato de que o programa de José Luiz Datena realmente havia conseguido conquistar um crédito e uma distinção frente aos demais programas do *gênero policial*.

A resposta de Cabrini, no entanto, segue na tentativa de salientar as distinções entre os formatos e as posturas dele e de Datena. Duas coisas saltam aos olhos na resposta do repórter em relação a essa busca da diferenciação de formatos. A primeira é o fato de chamar Datena pelo termo genérico de “comunicador”, ressaltando a qualificação ao dizer que ele é “uma pessoa carismática”, e a segunda toca na questão das matérias ligadas a seu programa. Para Cabrini, Datena é um profissional que se destaca pela *encenação*, ao utilizar um “formato mais vibrante, com mais emoção”, e é isso que faz dele um bom “comunicador”, e não um “repórter”, como Cabrini. Outra questão importante em sua resposta à pergunta da reportagem é o fato de que, em seu programa, a segurança entra como tema prioritário devido à importância do fato ou, nas palavras de Cabrini, “porque é um tema fundamental”, e não pela abertura que as imagens de violência dão à *encenação*, ao contrário daquilo que, segundo sua opinião, parece fazer Datena.

Pouco tempo após essa entrevista, uma das notícias mais comentadas pela imprensa foi a turbulenta saída de Datena da antiga emissora⁶⁴ e seu retorno à emissora onde havia iniciado sua carreira como jornalista esportivo, a Rede *Bandeirantes*, para apresentar o *Brasil Urgente*. Cabrini conquistaria também um novo programa para realizar suas reportagens, o programa *Jornal da Noite*.

Após a saída de Datena da Record, o *Cidade Alerta* manteve-se no ar com apresentadores vindos da área esportiva, como Milton Neves, apresentador esportivo da emissora e o ex-árbitro de futebol Oscar Roberto de Godoi. Criou-se um novo nicho de programas ligados à violência na televisão, e o fato do comando de todos eles ter se concentrado nas mãos de profissionais vindos do jornalismo esportivo não pode ser considerado mera coincidência. A empolgação e a emoção trazidas da área esportiva por Datena tornaram-se fatores essenciais nas narrativas realizadas por estes profissionais em relação às cenas de violência transmitidas. Os três principais programas do *gênero policial* à época eram o programa *Brasil Urgente* (BAND), apresentado por José Luiz Datena, o programa *Cidade Alerta* (RECORD), apresentado por Milton Neves e Oscar Roberto Godói e o *Repórter Cidadão* (REDETV), apresentado por Marcelo Rezende, que posteriormente migrou para o

⁶⁴ A saída do apresentador foi movida por um processo acionado contra ele pela rede Record por quebra de contrato.

Cidade Alerta. Todos os programas eram transmitidos no período vespertino, entre as 18 h e as 19:30 h.

A marca de Datena caracterizou significativamente o *telejornalismo popular* de *linha policial* à medida que, ao excluir o deboche e a violência como formas válidas de representação à maneira dos antigos profissionais, consolidou um formato dotado de certa autonomia, uma vez que buscou distingui-lo de outros formatos jornalísticos existentes na televisão, garantindo seu espaço enquanto uma arena pública de exposição dos sentimentos das vítimas de violência⁶⁵. Essa característica foi capaz de destacá-lo dos concorrentes mais diretos, que buscaram seguir a antiga forma de apresentação dos *programas policiais*.

José Luiz Datena, durante todo o período em que sofreu forte concorrência, buscou equilibrar o crédito que havia conquistado anteriormente no campo, sempre chamando a atenção para discursos éticos e ataques a seus concorrentes no ar. Outra característica sua foi a de evitar entrevistas e informações acerca de sua vida particular.

No caso de seu maior concorrente, o ex-programa *Cidade Alerta*, todos os apresentadores testados após sua saída emitiam claras manifestações de agressividade, sobretudo Oscar Roberto Godói, que possuía uma marca própria, caracterizada pela frase “pau neles!”, proferida com a intenção de se referir às atitudes punitivas às quais deveriam sofrer os criminosos em sua opinião. Datena sempre buscou manter uma postura mais sóbria, embora também marcada pela indignação.

Nas poucas matérias de revista às quais este jornalista concordou em aparecer ou dar entrevistas, quase sempre aparece com um livro nas mãos ou citando autores clássicos. Seu livro de poesias é outro exemplo importante de como Datena se preocupa em dissociar sua imagem pública da imagem de *sen público* e de seus concorrentes mais diretos⁶⁶. Dessa forma, o apresentador buscou equilibrar a postura indignada típica dos *programas policiais* com a imagem do homem *preparado*, conhecedor do universo intelectual.

Foi justamente nesse caráter “duplo” de seu personagem que Datena construiu a particularidade daquilo que representa na televisão, legitimando-se visualmente, e em termos de comportamento, à medida que se destacava não só dos *jornalistas investigativos*, mas também dos próprios profissionais ligados ao *telejornalismo policial*, dada a forma específica como atuava (e segue atuando) em seu telejornal, falando “em nome” e “com” as vítimas da violência, sem cair no lugar comum dos antigos *programas policiais* que buscavam incorporar de maneira caricata o estilo “popular”, dando a impressão de que se tratava de um telejornalismo feito não

⁶⁵ Falarei mais especificamente dessa característica no próximo capítulo.

⁶⁶ Idem.

“para”, mas “pelo” próprio “povo”. Essa condição, ao dotar de uma maior credibilidade o discurso e a imagem deste apresentador, fez dele uma plataforma privilegiada para a divulgação das ações de profissionais ligados ao campo político⁶⁷, ao mesmo tempo em que o tom alarmante de seus discursos, somado a esse crédito, tornaram-no um símbolo da razão por trás dos sentimentos das vítimas de violência no Brasil. E isso, por sua vez, acabou atraindo anunciantes, que viram uma possibilidade de vincularem suas marcas à simbologia de Datena e à gramática de seu programa, como aqueles ligados ao ramo da *segurança privada*, bem como de *condomínios fechados*⁶⁸.

O mesmo não ocorreu com seus adversários no *jornalismo popular de linha policial*, que fizeram da própria violência (através da defesa de atos como a tortura, etc.) seu modo de representar a violência num momento em que essa atitude já não era mais uma novidade na televisão, o telejornalismo já não possuía uma linha puramente oficialista à qual esses profissionais poderiam se opor e o país não vivia um momento de transição seguido de um aumento significativo em seus índices de violência como no início dos anos 90, quando os *programas policiais* fizeram grande sucesso no rádio e na televisão.

Acabou a festa!

No final de 2005, enquanto *Cidade Alerta* e *Repórter Cidadão* perdiam o fôlego, uma vez que, apesar da grande audiência, sentiam dificuldade em conseguir anunciantes, eram cotidianamente criticados, bem como não conseguiam conquistar uma maior sintonia com o restante do telejornalismo de suas respectivas emissoras, Datena seguia concentrando boa margem no Ibope, sem perder anunciantes e nem uma ligação mais significativa com os demais profissionais do telejornalismo da Rede Bandeirantes. Nesse mesmo período, após considerável crescimento da Rede Record, a emissora, vinculada desde o início dos anos 1990 a um grupo religioso de forte poder econômico, passou, como foi dito no primeiro capítulo, a investir pesadamente em seus núcleos de teledramaturgia e de telejornalismo com o objetivo de se aproximar da audiência e da credibilidade da concorrente Rede Globo.

⁶⁷ Ao longo das observações feitas de seu programa pude ver inúmeras aparições de autoridades como o governador de São Paulo, José Serra (que andou nos trens do metrô com o apresentador), o prefeito Gilberto Kassab (que chegou a apresentar o programa ao lado de Datena), entre outras presenças como secretários de segurança etc. Datena busca estabelecer uma ponte entre as vítimas da violência, bem como das instituições públicas, e esses governantes.

⁶⁸ Retornarei a este ponto mais à frente, particularmente na última parte deste trabalho.

Para isso, a Record, além de extinguir seu *telejornal policial*, que não havia conseguido com nenhum de seus apresentadores conquistar o crédito do período em que foi comandado por José Luiz Datena, extinguiu também todo o quadro profissional ligado a seu principal telejornal, o *Jornal da Record*, à época comandado por Boris Casoy, à exceção do repórter Celso Texeira, destacado pela matéria da IMPRENSA, com oito anos de emissora. Boris Casoy era a própria imagem do telejornalismo dos anos 90, e era visto entre os profissionais como autoritário e conservador. Segundo matéria da *Revista da Imprensa*, “(...) o ‘Jornal da Record’, era uma ilha em que Boris Casoy reinava absoluto” (REVISTA IMPRENSA, Nº 210, Março de 2006, p 24). Após sua demissão, o diretor de jornalismo, Douglas Tavoraro, pôde investir na busca de uma retomada do telejornalismo da emissora, que vinha perdendo audiência e credibilidade já há algum tempo⁶⁹.

Como podemos ver, as soluções que, no início dos anos 90, pareciam revolucionar o modo de fazer telejornalismo, foram aos poucos perdendo relevância, sobretudo após as mudanças estabelecidas por Evandro Carlos de Andrade no departamento de jornalismo da Rede Globo. E ao perceber essa mudança, a Record agiu rapidamente, buscando uma aproximação completa das convenções visuais e narrativas do chamado “Padrão Globo”. Além do investimento em um telejornalismo esteticamente semelhante ao da Rede Globo, como relata a matéria da *Revista Imprensa*, a Record investiu pesadamente no *Núcleo de jornalismo investigativo*, para o qual contratou diversos profissionais da rede Bandeirantes, entre eles alguns que haviam trabalhado no *Brasil Urgente*, de José Luiz Datena, como Fátima de Souza e Guilherme Bentana. Tal reestruturação permitiu uma espécie de equiparação da Record com a Rede Globo em relação não só às convenções visuais, mas à própria estrutura profissional. Com isso, o campo passou a sofrer um novo tipo de pressão.

À medida que a familiaridade não apenas em termos do padrão visual, mas em relação aos próprios profissionais que haviam ficado conhecidos na Globo e que migraram à Record, passou a cair no gosto do público, tornando-se evidente no Ibope, o próprio espaço destinado aos *programas policiais e populares*, à maneira antiga, fechou-se ainda mais e os mecanismos ligados à busca de consagração no campo passaram a obedecer, de forma cada vez mais rígida, aos critérios institucionalizados das redações jornalísticas. Ao longo desse período, personagens como Ratinho foram perdendo de vez seus lugares no veículo e as novas atrações

⁶⁹ Segundo a matéria da *Revista Imprensa*, colhida junto ao departamento de jornalismo da Record, uma pesquisa encomendada pela direção de jornalismo, na época de Boris Casoy, devido à baixa audiência, mostrou que, segundo o público, o telejornal tinha como características: “lentidão, excesso de opinião, notícias burocráticas, overdose de manchetes de Brasília. Entre outras coisas (...)” e, apesar disso “Boris resistiu às mudanças e teve seu contrato rompido” (IMPRENSA, Março de 2006, Nº 210, p24)

“populares” surgiram de uma forma bastante distinta daquela observada no início dos anos 90, quando, como vimos, os repórteres buscavam trazer os problemas sociais em estado bruto para o interior do campo, o que resultava em uma incorporação caricata da imagem do “povo”. Isso ocorreu porque o telejornalismo conquistou autonomia, criando uma espécie de “blindagem” contra as influências externas a partir de um significativo processo de profissionalização. Inclusive os programas ligados à linha “popular” passaram pela exigência de novos padrões, ligados a uma postura mais sóbria e profissional por parte dos repórteres e apresentadores. Essa mudança pôde ser observada no figurino, nas maneiras de se movimentar e explicitar opiniões, etc. Como busquei mostrar anteriormente, e José Luiz Datena é a maior expressão desse processo.

Aquilo que os profissionais, tempos antes, chamavam de “realidade” muda consideravelmente neste último período. As pessoas e as representações ligadas ao “povo”, tratadas a princípio de um modo capaz de enquadrar de maneira completa o próprio repórter (através do figurino, da verbalização, do deboche, do menosprezo aos dotes intelectuais, etc.) no estilo “A vida como ela é” passam a ser substituídas pelas pessoas e pelas representações de dentro do próprio veículo e a “realidade” passou a se concentrar cada vez mais nos próprios mecanismos de representação utilizados pelos repórteres, que não deixaram de buscar uma aproximação com as representações “populares”, mas sem deixarem de lado a relação com o universo profissional ao qual faziam parte. Se antes, a “verdade” era, em grande medida, a transposição direta dos anseios e do sofrimento do “povo” à tela, com as mudanças iniciadas na Globo e levadas adiante, sobretudo, pela Record, a “verdade” passa a se localizar, cada vez mais, no poder de abordar a própria maneira jornalística de apreender o mundo através da televisão, ou seja, em tornar a própria experiência no telejornalismo em parte significativa do conteúdo das matérias e ações localizadas no interior do veículo.

Isso significa que as regras de entrada e permanência nas posições de poder ligadas ao telejornalismo passam, aos poucos, a serem definidas com base em novos critérios, onde, embora as dimensões tratadas até aqui (telejornalismo convencional, investigativo, policial, etc.) coexistam, os pontos de tensão entre elas ganham menores proporções. Os *telejornais populares* atualmente, como o *Brasil Urgente* de José Luiz Datena, embora continuem se apoiando na concepção do jornalismo feito “para” o “povo”, abandonaram a idéia de um jornalismo feito “pelo” “povo”, como nos anos 90. Isso permite a esses profissionais a busca de distinção e credibilidade, uma vez que não caem no descrédito de um caminho de luta por reconhecimento externo ao próprio campo.

Tendo em vista tais transformações, o que podemos ver ao longo desses quase 20 anos de mudanças no telejornalismo e no campo televisivo é uma redefinição de fronteiras profundamente marcada pelos diferentes modos de representação das notícias de violência, dada a evidência do tema após a abertura política. Se no início dos anos 90, o *telejornalismo nacional/internacional* era completamente separado do chamado *telejornalismo popular*, algo que podemos facilmente perceber ao comparar os perfis dos profissionais ligados a esses programas, bem como o figurino e a postura em relação aos direitos humanos, no final dessa mesma década, há a transição para um cenário bastante distinto, onde os modelos e as posições ligadas ao jornalismo televisivo se multiplicam consideravelmente, conforme podemos observar nos gráficos a seguir:

Distribuição dos profissionais no campo de poder da televisão

1. Início da década de 1990



Nesse primeiro gráfico, ligado ao início da década de 90, podemos ver claramente uma divisão polar no interior do campo. O período referido trata, como vimos, de uma época de profundas indefinições no telejornalismo e no país. Nesse momento, portanto, os traumas gerados pelas heranças do período militar, como a falta de liberdade de expressão e a própria violência, foram projetados sob a forma oficialista do telejornalismo realizado pela Rede Globo que, apesar disso, já dava algum espaço (através do repórter Caco Barcellos) ao *Telejornalismo Investigativo* que viria a se consolidar mais tarde. Nesse sentido, a concepção de um telejornalismo não somente feito “para” o “povo”, mas “pelo” próprio “povo”, mesmo que a

partir de uma dinâmica caricata, fundamentada pela lógica do “show”, ganhou ares revolucionários à época. No entanto, dada a forma violenta e debochada de representação dos problemas cotidianos da população, os *programas populares* de *linha policial* não conseguiram se firmar como uma instância legítima de consagração no telejornalismo.

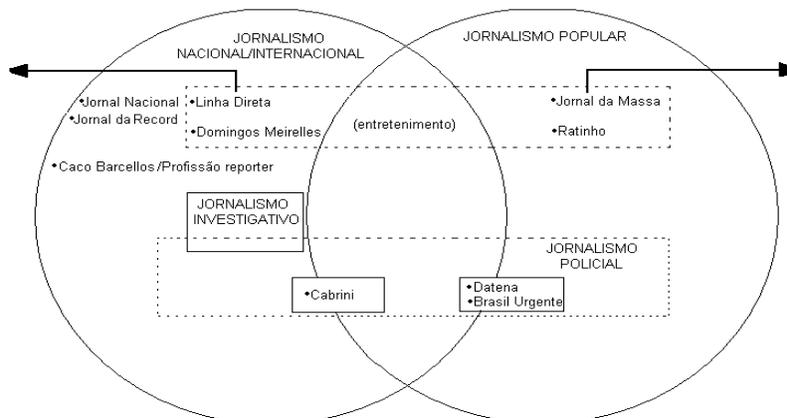
2. Final da década de 1990 até 2005



Já nesse segundo gráfico, relacionado ao período que vai da metade dos anos 90 até 2005, quando ocorrem os primeiros passos da reformulação da Rede Record, vemos uma situação bastante distinta, onde, além do *telejornalismo Nacional/Internacional* e “popular”, como antes, passaram a ganhar espaço no campo formas alternativas de telejornalismo, particularmente a *linha investigativa*, agora impulsionada institucionalmente por Evandro Carlos de Andrade, além de Caco Barcellos, na Rede Globo, e uma segunda geração de *programas policiais* que passava a confrontar a primeira⁷⁰ à medida que era definida como um telejornalismo mais sóbrio, “para” o “povo”, sem buscar uma identificação total com essa representação e, portanto, de acordo com as novas normas do campo.

⁷⁰ Que, por sua vez, se deslocava a outros gêneros na televisão como os programas de auditório, entretenimento e, em outros casos, para programas de fofocas realizados no período da tarde.

3. Final de 2005 a 2007



Finalmente, nesse último período, correspondente ao final de 2005 até 2007 (ano de fechamento da pesquisa), o que vemos é uma aproximação ainda maior entre as duas esferas, o que significa que o campo ganhou um espaço mais institucionalizado, ou seja, fundamentado em si próprio. Nesse momento continuam a co-existir diversas formas de telejornalismo e as atrações ligadas à violência passam a perder espaço, no entanto, a idéia de um telejornalismo feito “pelo” “povo” perde de vez o sentido e, através disso, o campo ganha um espaço significativo para a própria reflexividade acerca da utilização de seus diferentes mecanismos de representação da “realidade”⁷¹, ao mesmo tempo em que praticamente amplia as fronteiras com antigos profissionais ligados à primeira geração dos *programas populares*, como Ratinho.

⁷¹ Isso fica claro à medida que as próprias redações passam a fazer parte dos estúdios dos telejornais, assim como passam a se tornar recorrentes matérias sobre os bastidores dos programas jornalísticos em outros programas nas emissoras, ou ainda, quando um determinado telejornal faz links com as redações dos outros telejornais que ainda se preparam para ir ao ar, colhendo informações sobre o andamento dos trabalhos. No entanto o exemplo mais claro de tudo isso é o programa *Profissão Repórter* onde o centro das reportagens são, em grande medida, os próprios jornalistas, câmeras e suas formas de re-contextualizar o mundo social em suas reportagens. Falarei mais detalhadamente disso nos capítulos seguintes.

3. Destinos cruzados: A representação da violência em três histórias

Na televisão existem dois fatores centrais para a conquista das posições mais bem cotadas. São eles: a credibilidade e a audiência. Em grande parte das vezes, esses dois traços não são conciliados, o que tende a produzir uma situação problemática. A maior derrota para um profissional de televisão é a perda da audiência. E manter a audiência, sobretudo para os programas de auditório e de variedades, que vivem única e exclusivamente da inserção de atrações capazes (ou não) de segurar os números do Ibope numa posição favorável, é uma tarefa bastante dura, dado o significativo desconhecimento do público vinculado aos números registrados pelas emissoras e às incertezas diante das estratégias para atraí-lo.

Os profissionais vinculados à teledramaturgia e ao telejornalismo, apesar de possuírem um alto compromisso com a busca de audiência, para obterem credibilidade em seus respectivos campos, também possuem a necessidade de se verem aceitos por zonas externas vinculadas a essas áreas, como o teatro, o cinema e a imprensa escrita. É, sobretudo, a aceitação nesses meios que possibilita aos responsáveis pelo trabalho de dramaturgia ou jornalismo na televisão, o ganho de créditos essenciais para o reconhecimento profissional. Basta, para isso, notarmos a importância dada pelos atores e diretores ao trabalho paralelo no cinema e no teatro, o mesmo valendo para o peso conferido aos profissionais da imprensa televisiva que vieram do jornalismo escrito ou que escreveram *livros-reportagem*.

Além da luta cotidiana pela conquista desses dois fatores (credibilidade e audiência), o caráter central adquirido pelas imagens na televisão torna o desafio, de certo modo, mais complexo. Afinal, a expressividade (ou visualidade), ou seja, o potencial do indivíduo de causar certo tipo de impressão no público (através dos modos de se movimentar, das roupas utilizadas, da forma de se direcionar à câmera etc.) torna-se seu principal componente no veículo. Nesse sentido, é preciso manter certa verossimilhança entre o “papel” que se representa na tela e aquilo que se é fora desse espaço. A esse “papel” que representamos em uma situação de interação social para apresentarmos-nos, antecipando aos nossos interlocutores, aquilo que podem esperar de nós, Goffman atribui o nome de “máscara”⁷². Segundo ele:

⁷² Outros sociólogos cujo caráter ainda hoje é essencial no tocante às interligações necessárias entre a psicologia social e a sociologia são: Anselm Strauss e Norbert Elias. Embora partam de contextos e interesses intelectuais consideravelmente distintos, um ponto em comum em ambos é o interesse em pensarem não apenas nas questões

Em certo sentido, e na medida em que essa máscara representa a concepção que formamos de nós mesmos – o papel que nos esforçamos por chegar a viver - essa máscara é o nosso mais verdadeiro eu, aquilo que gostaríamos de ser. Ao final, a concepção que temos de nosso papel torna-se uma segunda natureza e parte integral de nossa personalidade. Entramos no mundo como indivíduos, adquirimos caráter e nos tornamos pessoas. (GOFFMAN, 1985, P 27)

Isso significa que não podemos observar as imagens e representações orientadas pelos agentes em um campo de ação, apenas em sua face estilística, mas sim como algo que gera conseqüências concretas. No entanto, para que essa “máscara”, ou, melhor dizendo, essa espécie de auto-nomeação, ganhe relevância, é preciso que ela seja legitimada pelo grupo de pares ou - no caso da televisão - por uma parcela expressiva do público, de maneira que seus protagonistas possam ver refletida nos “outros” a força (relativa) de suas presenças no espaço dos diferenciais de poder. Podemos dizer que perceber a si próprio nesse *jogo de espelhos* torna-se uma condição de participação do campo televisivo. A noção do *jogo de espelhos* é definida mais especificamente por Silvia Caiuby Novaes (1993) da seguinte maneira:

Quando uma sociedade focaliza um outro segmento populacional, ela simultaneamente constitui uma imagem de si própria, a partir da forma como se percebe aos olhos deste outro segmento. É como se o olhar transformasse o *outro* em um espelho, a partir do qual aquele que olha pudesse enxergar a si próprio. Cada *outro*, cada segmento populacional, é um espelho diferente, que reflete imagens diferentes entre si. (NOVAES, 1993, P 107)

Tendo em vista isso, cabem aqui três questões: Como os profissionais ligados às linhas do telejornalismo mostradas no capítulo anterior se vêem e vêem os programas onde atuam a partir dos diferenciais de poder que os distanciam uns dos outros? Como suas maneiras de retratar a violência, ao serem articuladas com as disputas por prestígio e poder no campo e, conseqüentemente, com suas experiências biográficas, refletem essas percepções de si próprios e dos outros no interior do espaço de concorrências da televisão? E de que modo as *tomadas de posição* desses agentes, bem como suas maneiras de tratar o problema da violência, tomam formas específicas de acordo com os diferentes estados do campo ao longo do tempo?

“macro” políticas e sociais como revoluções, manifestações políticas, etc. mas na interação entre acontecimentos dessa natureza e suas interferências nas motivações e nos modos através dos quais os indivíduos pensam a si mesmos nos universos “micro” sociais dos quais fazem parte. Sobre isso ver *Espelhos e Máscaras* (STRAUSS, 1999) e *Os estabelecidos e os Outsiders* (ELIAS, 2000). Ver também a interessante entrevista de Aron Cicourel na revista Tempo Social V 19, Nº 1, Junho de 2007.

Para responder a estas questões, buscarei analisar as trajetórias pessoais e profissionais de três agentes ligados a diferentes posições no universo da televisão e que participaram ativamente de todo o processo de mudança registrado anteriormente.

Portanto, o ponto aqui será mostrar como esses profissionais, cujas *posições* e *disposições* são consideravelmente distintas, tomam de empréstimo, do repertório sociocultural ligado à violência, mecanismos mobilizados para criarem uma imagem de si mesmos no interior do campo televisivo. Tentarei, através dos livros publicados por eles, assim como por meio de suas entrevistas e depoimentos, compreender o modo específico através do qual a flexibilidade existente entre suas experiências biográficas e suas posições no campo da televisão interfere no modo através do qual a violência acaba sendo utilizada por cada um deles para adquirirem notoriedade ao longo das transformações comentadas anteriormente.

Caco Barcellos, José Luiz Datena e Carlos Massa, o Ratinho, aparentemente não deixam margem para qualquer comparação, dada a significativa diferença tanto entre suas formas de representar a violência quanto nos tipos de programas em que atuam e no grau de aceitação no interior da “elite” artística e jornalística.

No entanto, todos têm em comum, conforme mencionei, o fato de terem ganhado notoriedade a partir de seus modos específicos de tratar visualmente e pessoalmente, na televisão, o problema da violência no país. Também buscaram, em algum momento de suas carreiras, no caminho das letras, um modo de acentuar ou, até mesmo, conquistar, uma ligação mais *autêntica* com os *personagens* (ou as “máscaras”) que representam na TV.

Nesse sentido, o material publicado “por” e “sobre” esses profissionais possui grande valor à medida que nos permite enxergar dois lados importantes de uma mesma questão. Por um lado, o fato de seus diferentes modos de apresentar (e representar) a violência se encontrarem, de alguma maneira, relacionados às suas trajetórias pessoais, bem como às posições ocupadas por eles e às suas lutas por melhores condições nos processos de distribuição das chances de poder no campo, e por outro, os efeitos perversos que podem surgir, em alguns casos (aqui representados particularmente nos exemplos de Ratinho e Datena), dessa busca de auto-afirmação que, muitas vezes torna o corpo do “outro” um simples meio sob o qual o poder (daquele que pretende afirmar-se como autoridade no campo televisivo) deve fazer-se presente.

Partindo então dessas questões, buscarei adiante compreender como cada um desses *personagens* constrói a si próprio ao longo de sua trajetória, buscando sempre conciliar aquilo que representam com o que são fora desse espaço, numa espécie de *dupla face* de si mesmos, e como, ao construírem-se a partir desse conflito, nos diferentes momentos do campo

televisivo, ao longo dos anos, carregam nas tintas um modo peculiar de se referirem ao problema da violência na televisão.

Caco Barcellos: Construindo uma posição

Cláudio Barcelos de Barcelos, nasceu em Porto Alegre em 1950. Mais conhecido como Caco Barcellos ganhou reconhecimento no universo intelectual e jornalístico ao longo de uma brilhante carreira. Sua atuação destacada na imprensa escrita, em revistas como *Veja* e *Isto É*, levaram-no à correspondência internacional ainda no final dos anos 70 e, posteriormente, à TV Globo, em 1985, no período em que o telejornalismo da emissora iniciava seus passos na busca de uma maior credibilidade.

Comecei a trabalhar em TV quando tinha dez anos de profissão, momento em que superei um certo preconceito que tinha em relação ao telejornalismo, na forma como era praticado no Brasil. Achava oficioso demais. Desprezava a reportagem, evitava a investigação, nunca perseguia a informação exclusiva, o furo jornalístico. Havia um lado que sempre me fascinou: A possibilidade de transmitir a notícia, de contar uma história para um número impressionante de pessoas. Esse fascínio cresceu ainda mais, em 1978, quando morava nos Estados Unidos. As grandes redes americanas levavam muito a sério o telejornalismo. (BARCELLOS, 1994, P 21)

Em 1982, pouco antes de ingressar nos quadros da TV Globo, Barcellos havia lançado um livro sobre a revolução sandinista na Nicarágua intitulado *A revolução das crianças* (1982). O livro é uma reportagem, realizada por ele, aos 29 anos, quando ainda atuava em veículos da *imprensa alternativa*⁷³ do Rio Grande do Sul. A editora pouco conhecida, o trabalho gráfico pobre e a fotografia na orelha do livro, se, por um lado, mostram a atitude de um jovem comprometido com causas sociais e sem o forte cuidado em preservar uma imagem consolidada na profissão, por outro, trazem as marcas de seu vínculo com profissionais estabelecidos no campo intelectual e jornalístico, como Luis Fernando Veríssimo, que anuncia

⁷³ Segundo ABREU (2002), “a chamada ‘Imprensa Alternativa’ conheceu grande sucesso na fase mais aguda da repressão do regime militar. Surgiu no momento em que se tornou visível o fracasso da luta armada, e foi através dela que muitos jornalistas, intelectuais e ex-militantes tentaram construir um espaço legal de resistência política, além de uma frente de trabalho alternativa à imprensa oficial e à universidade. Muitos dos jornais tinham o formato de tablóide e as tiragens eram irregulares. Alguns eram vendidos em bancas, outros circulavam entre os membros de partidos ou movimentos de esquerda clandestinos. As organizações de esquerda, como estavam impedidas pela censura de divulgar suas posições políticas e suas críticas ao regime, utilizavam a imprensa alternativa com esse fim.” (ABREU, 2002, pp. 19-20)

o trabalho como “o livro de um cara com as credenciais do grande repórter: a coragem de manter os olhos abertos na guerra de todos os dias e a sensibilidade para interpretar o que viu”.

O fato de Barcellos surgir para o jornalismo nacional já credenciado pela “elite” jornalística e intelectual diz muito acerca do talento e da ousadia do repórter, mas também aponta para a especificidade do Rio Grande Do Sul na cena jornalística e intelectual brasileira do final dos anos 70

Apesar da considerável distância dos centros de decisão política e econômica do país, o Rio Grande Do Sul concentrou, durante o regime militar, uma rica organização da *imprensa alternativa* e isso se deveu, em grande medida, ao fato de que, somado à repressão política, havia no estado o “encurralamento” dos grupos intelectuais pelo *provincianismo* local.

Protegida por uma espécie de campo de força e, ao mesmo tempo, sufocada por ele, a capital gaúcha permanecia em estado de estagnação cultural. A sociedade já havia estabelecido seus códigos de convivência e era dentro dos limites destes que os indivíduos deviam mover-se. Quem desejava algo novo, devia procurar fora da cidade. Os próprios talentos locais só alcançavam o reconhecimento em solo estrangeiro. (STRELOW, 2005, P 10)

Esta situação particular dotou o universo intelectual e jornalístico gaúcho de uma condição bastante específica na qual se tornou necessária a criação de circuitos capazes de projetar as idéias dos grupos com uma postura crítica ao *provincianismo*, bem como aos jornais de maior porte, para além dos próprios espaços que freqüentavam na sociedade. Todo esse universo gerou um intercâmbio produtivo entre núcleos intelectuais consagrados e jovens estudantes, em início de carreira⁷⁴.

Foi neste espírito que se organizou, em 1974, a primeira cooperativa de jornalistas do Brasil, a *Coojornal*, cujo propósito era permitir aos profissionais ligados à *imprensa alternativa* uma possibilidade de competição no âmbito do mercado. Caco Barcellos foi um dos fundadores dessa cooperativa e esteve envolvido em todo esse ambiente nas suas primeiras incursões na profissão.

Filho de uma família pobre, moradora da periferia de Porto Alegre, Barcellos teve a vida profundamente marcada por histórias de violência, de modo que o jornalismo tornou-se fundamental para ele à medida que o permitia dar visibilidade àquilo que, antes, era obrigado a silenciar. Como ele próprio coloca:

⁷⁴ Freqüentavam esses núcleos, além do “jovem” Barcellos, jornalistas e escritores, como Luis Fernando Veríssimo e Moacir Scliar. Ver STRELOW (2005).

Essa minha obsessão pelo tema da injustiça social e violência contra as minorias talvez tenha origem na minha experiência pessoal. Quando menino corri muito da polícia. Algumas vezes fui detido. Me obrigava a correr porque sem ninguém ter me ensinado, com oito, nove anos, eu já sabia que a polícia é inimiga das pessoas pobres. Os responsáveis pela segurança pública determinam que a prioridade do trabalho não é a defesa das pessoas, mas somente das pessoas que possuem grandes patrimônios. Quem não tem patrimônio não ganha segurança, ganha perseguição. Era pobre, mas nunca roubei. Muitos vizinhos que também não eram ladrões, eram igualmente obrigados a correr. Corríamos para evitar a prisão, o castigo imposto pelos policiais que nos obrigavam a passar a noite na delegacia, ou dentro do xadrez das viaturas (...). Eu trabalho contra essa injustiça que se tornou mais cruel, mais perversa. (BARCELLOS, 1994, P 31)

As mesmas experiências vividas na infância serviram para ilustrar algumas páginas daquele que se tornaria o elemento de sua primeira grande *tomada de posição* no campo jornalístico e intelectual, seu segundo livro, *rota 66* (1992).

- Podemos provar que ninguém aqui é ladrão – eu digo ao delegado.

- Cala tua boca, moleque desgraçado!

Fico em silêncio.

- Se não provar direitinho eu te arrebento, guri. Vamos lá, começa...

Outra vez, silêncio.

- Perdeu a língua desgraçado?

Explico que as provas estão na rua, perto da entrada. O delegado concorda em ver. Nos pega pelo braço e, de palavra em palavra, vai nos empurrando no corredor em direção à saída.

Os três amigos que ficaram protegendo as provas estão sentados, mas, ao nos ver chegando, se levantam. O delegado demonstra curiosidade pelas nossas coisas. São dois carrinhos de mão, com rodas de madeira. Um saco de linho cru cheio de mercadoria. Três balaios de palha.

- Que merda tem aqui dentro? – pergunta o doutor barriga [*apelido dado ao delegado*] abrindo o saco de linho.

- Amendoim torrado, sou vendedor – retruca um dos amigos.

Tomamos a iniciativa de mostrar nossos instrumentos de trabalho. Começamos pelos carrinhos de coleta de osso e vidro. Depois revelamos o conteúdo dos três balaios: Um pouco de cocada em dois deles. O outro baliao, do negro guerra, está cheio de rapaduras e amendoim, motivo de mais uma implicância do delegado.

- O negão não vende merda nenhuma, esta vendo? É vagabundo, vou enquadrá-lo por vadiagem.

O delegado apreendeu o dinheiro, as rapaduras, o amendoim. Tivemos que voltar para casa – chorando de ódio – e sem os amigos, que passaram a noite no xadrez. As injustiças da polícia se repetiram muitas vezes. Só um ano depois iríamos festejar a transferência do doutor barriga.

Desde 1967, os homens da polícia civil desapareceram das ruas do nosso bairro. Tiveram suas ações limitadas a investigações de crimes e formação de inquéritos. A tarefa do patrulhamento se tornou tarefa exclusiva dos policiais militares. Na prática, o novo esquema só começou a funcionar no começo dos anos 70.

Os suspeitos, antes perseguidos de forma injusta, eram mortos sem chance ou direito de defesa. Não só no meu bairro pobre, mas também na periferia de todas as grandes cidades do país. Porém, depois de 73, eu já não sofria como antes. Tornei-me testemunha dos sofrimentos dos outros. Já era repórter. (BARCELLOS, 1992, P 23-24, Grifo meu)

A experiência vivida, narrada no trecho apresentado acima, é bastante recorrente no livro. Baseado em um banco de dados construído ao longo de sete anos junto aos arquivos do IML (Instituto Médico Legal) e do Jornal *Notícias populares*, Caco Barcellos faz em *rota 66* (1992) uma consistente denúncia à atuação da polícia militar em São Paulo, dando ênfase ao

“sistema” de acobertamento dos homicídios⁷⁵ provocados pelos policiais, e, por conta disto, à quase total liberdade entre os policiais da *Rota* para matar e extorquir a população de baixa renda.

Ao ser lançado, em 1992, o livro fez um enorme sucesso entre grupos importantes do jornalismo e do meio acadêmico, onde teve forte apoio da *Comissão Teotônio Vilela*, ligada ao *núcleo de estudos da violência* (NEV) da Universidade de São Paulo. Com esse livro, o jornalista pôde ganhar oito prêmios de direitos humanos, além do *prêmio Jabuti*, um dos mais prestigiados da literatura brasileira, que posteriormente viria a reconquistar com *Abusado* (2003), seu terceiro livro. Sua forte aceitação entre a “elite” jornalística e o peso obtido por seus livros e reportagens fizeram dele o repórter mais importante da retomada do jornalismo da TV Globo.

Se, por um lado, as experiências da infância de garoto pobre impulsionaram-no a transformar a violência em seu principal foco, por outro, foi justamente essa sensibilidade pessoal para lidar com o tema que o permitiu construir habilmente sua posição no campo da televisão no início dos anos 90⁷⁶, quando, devido ao forte enfraquecimento da postura oficialista do telejornalismo da rede Globo diante dos efeitos ligados à recente abertura política e à maior visibilidade de entidades de direitos humanos como a *Comissão Teotônio Vilela*, além do forte surgimento do *telejornalismo popular de linha policial*, já comentado no capítulo anterior, houve uma abertura significativa a projetos alternativos de produção jornalística na emissora.

Aquele ano de 1992, quando lançou seu segundo livro, tornou-se uma data fundamental para o repórter. Até então, embora já houvesse realizado algumas matérias importantes na Rede Globo, ainda não havia transformado seu nome numa chave importante para a re-estruturação dos rumos do próprio telejornalismo da emissora.

Conforme vimos, a ascensão dos jornalistas policiais na televisão não se deveu ao acaso. Parecia corresponder às expectativas de uma parcela significativa do público. Tanto ao público externo, ligado aos índices de audiência, que se abriam para as camadas mais pobres devido ao alargamento do consumo, quanto ao público interno, os próprios profissionais, que

⁷⁵ De acordo com a denúncia de Barcellos, havia no interior da Rota todo um “sistema” responsável por acobertar as mortes causadas pela polícia a partir de atitudes como, a fraude de laudos periciais, a formação de comissões de inquérito apadrinhadas dos réus, a atribuição de méritos aos policiais com maiores índices de assassinatos, etc. Com base nesse “sistema”, a morte de um grande número de pessoas acabava sendo legitimada sob a justificativa de que todos eram “bandidos” e os algozes acabavam quase sempre impunes, e, em alguns casos, inclusive premiados.

⁷⁶ Como veremos adiante, isso, obviamente, não significa que o repórter, de maneira premeditada, tenha agido em benefício próprio, mas sim que, devido à sua forte (e sensível) ligação com o tema da violência e sua experiência com o chamado *jornalismo investigativo* na imprensa escrita, em um período onde o telejornalismo vivia um processo bastante turbulento, dada a entrada dos *programas policiais* na televisão, as condições do campo acabaram favorecendo o repórter, na medida em que suas *tomadas de posição* individuais, acabaram servindo como meio de legitimação e re-estruturação de todo o telejornalismo da rede Globo.

se sentia podado por um formato jornalístico profundamente técnico e pouco coerente diante de uma realidade social extremamente violenta.

Esse povo, que, sobretudo, não tem muita opção de lazer, tem na televisão a sua grande opção de entretenimento e aquele noticiário tem um lado positivo. O Aqui Agora, por exemplo, eu via coisas positivas no Aqui Agora, ele tratava ali um universo que é real, infelizmente é. E era o único que mostrava aquele povão falando. (BARCELLOS, REVISTA CAROS AMIGOS, 1997)

Ao se impor, portanto, na televisão, o grupo dos profissionais ligados ao *telejornalismo policial* modificou todo o espaço das *tomadas de posição* possíveis para a distribuição das chances de poder no campo, possibilitando que alternativas estilísticas mais coerentes com a situação do país e com as necessidades inerentes à própria prática jornalística surgissem na televisão.

A partir dessas mudanças, as editorias de polícia tomaram conta das principais matérias dos programas, o que, de certo modo gerou críticas contundentes devido à “espetacularização” pela qual passavam as matérias antes de irem ao ar. E foi esse ambiente que forneceu a Caco Barcellos a possibilidade de dotar seu projeto pessoal de um poder muito maior do que ele teria, caso fosse outra a condição do telejornalismo. Com o sucesso dos *programas policiais* e o descrédito do *telejornalismo Nacional/Internacional*, a questão que ficava no ar era: O que, afinal, pode definir a “boa” prática jornalística na televisão? Havia, portanto, a necessidade de qualificar, a partir de novos projetos, o próprio espaço da televisão como lugar para “boas” reportagens.

Ao lançar mão de convenções narrativas e visuais, capazes de mostrar não o ponto de vista da polícia, como faziam os *telejornais populares* de *linha policial* e alguns de seus companheiros de Rede Globo, mas, sobretudo, a condição daqueles que se tornavam vítimas da violência própria dessas autoridades, Caco Barcellos trouxe à editoria de polícia da Rede Globo um refinamento que permitiu a ela partilhar de um prestígio do qual até então era excluída e se distinguir definitivamente dos *programas populares*.

Mas, como busquei dizer anteriormente, para elevar a editoria policial na Globo ao mais alto nível hierárquico do telejornalismo⁷⁷ (o que significou elevar seu próprio nome à condição de fonte), Barcellos precisou contar com o apoio de importantes circuitos intelectuais, como as organizações filiadas à luta pelos direitos humanos. Além disso, sua principal *tomada de posição* foi dada, a princípio, não através da televisão, mas sim, pela via do

⁷⁷ O que elevou também o próprio *status* do telejornalismo diante do campo jornalístico de maneira geral, que até então o desprezava.

livro reportagem. Afinal, como veremos mais detalhadamente, foi a escrita de *rota 66* que colocou o repórter em evidência, permitindo a ele uma maior articulação entre o modelo de jornalismo praticado na imprensa escrita, com maior liberdade de tempo e grande utilização de fontes primárias, e o telejornalismo.

Caco Barcellos se constrói como repórter de televisão através da narrativa contida no livro. Mais do que denunciar a polícia, ele acabou (não de maneira calculista, mas pela própria originalidade) tornando a si próprio uma referência importante aos novos rumos do *fazer jornalístico* no veículo. Foi nessa espécie de “invenção de si” que Barcellos trouxe ao campo um abalo considerável, tornando-se mais do que o principal artífice no tocante à reportagem policial, no inventor de um novo modo de se falar de violência na televisão, bem como no principal nome do chamado *telejornalismo investigativo*.

Essas ajudas são fundamentais. Nunca me esqueço do toque do Augusto Nunes, que trabalhava na Veja, e sugeria muita coisa. Quando recebi um convite para ir para a televisão, o Augusto Nunes disse: ‘Cara, estou adorando seu trabalho aqui, mas não tem investigação na TV, inventa isso lá, força essa barra’. O jornalismo investigativo já era uma tendência nos Estados Unidos. Foi um pequeno toque. Pode ser bobo, mas para mim foi decisivo. (BARCELLOS, REVISTA CULT Nº 115, Julho de 2007)

Em sua lembrança, o destaque dado para a fala de Augusto Nunes, “Não tem investigação na TV, inventa isso lá (...)”, mostra o quanto o repórter, diante da abertura de novas possibilidades, se encontrava empenhado àquela altura em constituir um rumo próprio no universo cambaleante do telejornalismo, e o quanto tinha consciência da oportunidade em suas mãos: “Pode ser bobo, mas para mim foi decisivo”.

O que mais impressiona nas páginas de *rota 66* (1992) é o modo hábil através do qual o repórter vai tornando a si próprio o caminho da “verdade”, da justiça e da coragem. E, através disso, a própria televisão, até então vista com muitas ressalvas pelo campo jornalístico, vai aos poucos se revelando uma grande aliada no trabalho de divulgação da reportagem.

- Como está, gravou bem?
- A imagem está um pouco esverdeada, porque a luz de dentro é inadequada. Mas mostra o corpo inteiro, dá pra ver que é o Pixote.
- E o close do peito?
- Não ficou legal, por causa do ângulo.
- deixa eu ver também

Gravamos com a câmera posicionada na mesma altura da maca, o que resultou em uma imagem de perfil do corpo de Pixote. O close no peito, nada revela. Para mostrar os ferimentos na zona do coração precisaríamos estar dentro da sala, de preferência ao lado da maca, com a câmera em uma posição, o mais vertical possível em relação ao peito. Desistimos. Temos que procurar a verdade por outro caminho. Antes de sair do necrotério,

vamos até o pátio das ambulâncias para entrevistar os policiais militares que transportaram o corpo ao hospital. Mas eles foram embora quando notaram o nosso carro de reportagem. Vamos até a delegacia para ler o Boletim de ocorrência. Já li milhares desses BOs, com um histórico idêntico a esse sobre a morte de Pixote. Ele é apontado no BO como indiciado, o mesmo que ser responsável pelo crime de sua própria morte (...) saio da delegacia para não perder mais tempo. A dois anos que persigo a oportunidade de chegar ao local onde a polícia mata, logo depois de o crime ter acontecido. A notícia costuma chegar às redações com um atraso de mais ou menos doze horas. Alguns veículos possuem um esquema de escuta clandestino que capta as emissões dos carros da polícia. Mas a eficácia do equipamento é limitada. Os PMs conhecem esse truque da imprensa e usam uma frequência exclusiva para falar de perseguição e morte. Em um caso como o de Pixote, que aconteceu às 5:30 da tarde, se não fosse o telefonema do homem do avental branco, eu provavelmente chegaria aqui só no dia seguinte. (...) São 10 horas da noite. Antes de começar o roteiro, resolvo pedir reforço. Telefono à Daniel Annenberg [repórter contratado por Caco para auxiliá-lo no gerenciamento das informações] para fazer uma consulta ao nosso banco de dados.

- Preciso saber, Daniel: Quantas pessoas a polícia matou nos últimos trinta dias?

- Exatamente 140, média superior a quatro por dia.

- Quantos brancos, como Pixote?

- Brancos: 64. A maioria é negro e pardo: 76.

- Profissão deles?

- Marceneiro. Mecânico, sapateiro, prensista, azuleijista, muitos office-boys...

- Tem algum empresário?

- Zero, zero, nenhum.

- E morador do Morumbi, Pacaembu, zona rica?

- Zero, Zero! Só dá zona leste: Sapopemba, São Mateus, Guaianazes. Periferia, gente pobre, poucos envolvidos em crimes...

- Tem algum ladrão rico que foi morto?

- Zero, Zero!

- Tem algum assaltante da pesada, latrocida, entre as vítimas?

- Nada, nada. A maioria é acusada de furtos e assaltos sem morte.

(...) Passaram vinte minutos da meia noite, eu ainda não consegui convencer Helena [Tia de Pixote] a nos mostrar o local exato do crime. Ela manifesta boa vontade, mas, ainda traumatizada tem medo de não resistir à emoção. É compreensível, o quarto onde Pixote foi morto é a casa de Helena. (...) Sei que não devo fazer isso sozinho. O local do crime precisa ser integralmente preservado. Explico à Helena que preciso de sua companhia para testemunhar que nada será alterado lá dentro. Aliás, os policiais já deveriam ter feito o isolamento e a perícia técnica da área, instantes depois da morte. (...) Gavávamos a entrevista de pé, mas Helena começa a passar mal. Desligamos a câmera, ela senta sobre a cama. Peço ajuda à Laudicéia, que senta ao lado dela. Espero que Helena volte a ter condições de nos falar sobre o apelo de Pixote. Para ganhar tempo, gravamos imagens de todos os detalhes do quarto, que podem ser reveladores à investigação. A primeira coisa que chama a atenção é a falta de marcas de tiros nas paredes. Na verdade achamos uma única, no chão, junto à poça de sangue. Também não encontramos nenhum projétil nem cartucho de bala deflagrada. Se houve tiroteio, como dizem os PMs, onde estão os indícios? Mas a ausência mais notada, do ponto de vista da criminalística é a ausência do cadáver da vítima. (...) o depoimento das testemunhas adquirem maior importância na procura da verdade. Explico isso para Helena, mais aliviada pela chegada do marido Serginho (...) agora Serginho ouve a mulher contar da morte de seu melhor amigo. Eles permitem que eu grave o relato de Helena.

- Ouvi um barulho de um pontapé na porta e logo depois o soldado avisar que achou Pixote, que estava embaixo da cama da vó.

- E Pixote falou alguma coisa?

- Primeiro gritou 'Ai, ai, ai'

- E depois?

- Fez um apelo desesperado.

- Qual foi?

- 'Pelo amor de Deus não me mate, eu tenho uma filha pra criar!'

- E os PMs, disseram alguma coisa?

- Dispararam sete, oito tiros.

Talvez Pixote tenha ficado magoado comigo, por não ter provado naquela reportagem de 1984 [refere-se à reportagem feita na imprensa escrita], que ele foi torturado com aparelhos semelhantes. Sua família também deve guardar mágoas da imprensa. Três anos depois ao chegar ao local do enterro de Pixote, o mais velho dos sete irmãos, Waldemar, fala para os amigos:

- Ai vem chegando mais um urubu.

Fingi não ter ouvido e me dirigi à mãe. Novamente fui mal recebido.

- Vocês querem o que? Festa? Porque não vão festejar a morte do meu filho lá no quartel? Corram lá...

Fico calado em respeito aos seus sentimentos (...) Passado algum tempo, já tenho certeza de que as ofensas não são dirigidas exatamente contra mim. Representam uma revolta contra a postura parcial da imprensa favorável à versão oficial do tiroteio. (BARCELLOS, 1992, P 229; 230; 231; 235; 237; 239; 242 – *Grifos meus*)

Conforme vemos nas transcrições acima, Caco Barcellos se coloca de fato no papel do investigador. Daquele que chega aos lugares antes dos demais e descobre a “verdade” a que os outros não têm acesso devido à manipulação policial. Em todo este processo, a televisão acaba se tornando um veículo de suma importância, e o preconceito em relação ao telejornalismo, perde, na figura deste repórter, o sentido, dado o seu extenso trabalho de pesquisa e sua *coragem*, ou seja, “os atributos de um bom repórter”.

Seu segundo livro (*rota 66*) pode ser considerado como o elemento de sua primeira grande *tomada de posição* porque ao ser publicado, permitiu ao repórter assumir, protegido por núcleos intelectuais de grande peso, uma disputa com um universo que até então poderia ser considerado, em grande medida, como principal fonte de informações de seus opositos no campo das produções jornalísticas, ou seja, dos jornalistas ligados aos *programas populares de linha policial*. Mas, ao mesmo tempo, foi nesse livro que Barcellos teve a oportunidade de tornar visíveis os modos de atuação dos repórteres na busca das notícias, mapeando e demonstrando o funcionamento do próprio universo jornalístico, ou seja, mais do que se preocupar com uma “revelação” da “realidade” ligada ao tema de sua reportagem, Barcellos tinha a pretensão de revelar as várias visões do “real”, inscritas num campo que as tornava (apesar da falta de ética e profissionalismo) possíveis.

Ao criticar claramente aqueles que se utilizavam da polícia como fonte, no livro, Caco Barcellos reverte para si um capital até então desconhecido na televisão representado pela idéia da *autonomia jornalística*. Isso significa que o repórter consegue assumir o controle da própria reprodução de sua imagem no veículo, ou seja, através da inserção de novos modos de representar a violência e a atuação do jornalista de televisão na busca dos “fatos”, bem como da somatória dos capitais conquistados junto aos universos intelectual e jornalístico, Caco Barcellos conquista o domínio de sua posição no campo da televisão. Isso ocorre justamente por haver criado os mecanismos capazes de perpetuar as referências definidoras dessa posição. Melhor dizendo, o repórter ao criar uma forma bastante peculiar de representação, como busquei dizer, não só do tema da violência, mas da própria atuação jornalística no meio televisivo, diferentemente de outros profissionais que acabam perdendo o controle sobre a própria imagem à medida que seguem padrões (ligados ao penteado, às roupas, à fala, à forma de edição, ao tempo, à aceitação dos dados oficiais etc.) institucionalizados no telejornalismo,

acaba ganhando a possibilidade de controlar as etapas (filmagem, figurino, edição etc.) que no caso das reportagens mais comuns ficam menos suscetíveis às opiniões dos repórteres. Esta condição, no entanto, não é adquirida sem custos por Barcellos.

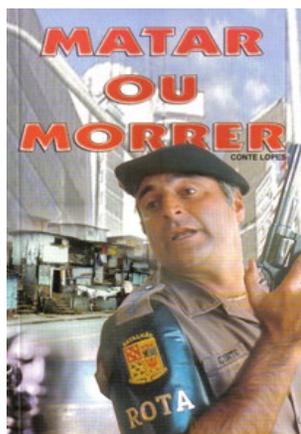
Caco Barcellos - (...) estou sofrendo três acusações cíveis, é uma perseguição danada.

Sérgio de Souza – Quais são?

Caco Barcellos - Todas da PM. Já fui absolvido numa e tem mais duas. Gastei muito mais do que ganhei com o livro só com estas ações. Porque um PM diz que antes de o livro existir, ninguém dizia para o filho dele: 'seu pai é um matador'. Então, 'o filho começou a sentir vergonha, teve a vida prejudicada', e ele quer indenização. Esse eu fui absolvido em primeira instância. Pedia 1 milhão de dólares. Tem uma outra que é o recordista, eu identifiquei 52 cadáveres dele, está me processando e quer, acho que 700.000 dólares porque não pedi autorização para falar o nome da Rota. O terceiro eu não sei direito, porque a ação está começando. E, quando acabou a primeira ação, quando fui absolvido, eles entraram com a segunda. (CACO BARCELLOS, REVISTA CAROS AMIGOS , 1997, p 29-30)

Além dos processos, o repórter sofreu também ameaças de morte e se retirou do país durante um tempo, logo após a publicação do livro. Outro ponto importante para pensarmos no efeito que o livro de Barcellos causou sobre a organização policial é o livro publicado pelo atual deputado estadual Conte Lopes (PTB), que, na época de sua investigação, era o comandante da *Rota*. O livro, intitulado *Matar ou morrer* (1994), torna-se um importante instrumento para a análise, à medida que revela a diferença entre dois modos de percepção e *representação* da violência, no caso de Conte Lopes e Caco Barcellos. Mas que serve para opor o repórter aos *jornalistas policiais* ou profissionais da televisão ligados à *linha policial*, como Ratinho, ou o ex-companheiro de rede Globo, Marcelo Rezende, uma vez que Conte Lopes foi, durante bom tempo, freqüentador assíduo de seus programas.

As capas das primeiras edições de ambos os livros já dizem muito sobre a distinção entre seus modos de representar a violência, como podemos ver abaixo:



A capa dos livros mostra claramente, por um lado, uma imagem heróica da Rota, e de outro uma construção que tende a criminalizar a corporação, através de dizeres como “A polícia que mata”. Mas, para além dessa primeira evidência, algo que chama a atenção é o fato de que, para legitimar a Rota, torna-se necessária a criminalização da pobreza. A acentuação dos barracos, na frente dos prédios que surgem ao fundo no livro de Conte Lopes, possui uma clara conotação nesse sentido.

Quando percebemos o destaque entre as figuras de Conte Lopes, portando uma arma, e da favela, ao fundo, podemos interpretar seus traços “heróicos” tendo em vista sua “coragem” e seu “compromisso” em livrar a “sociedade” (que na figura pode ser interpretada pela imagem dos prédios) dos “bandidos”, que surgem da favela.

Todas essas associações tornam-se claras à medida que vemos destacados, por um recurso técnico de imagem, dois pares de oposição associados. No primeiro, a figura de Conte Lopes (Representante da “sociedade”) e da Favela (abrigo da “barbárie”) e, na segunda cena, temos a imagem dos prédios (abrigo da “sociedade”) e embaixo a figura de um “bandido” (Representante da “barbárie”). Conte Lopes entraria como alguém capaz de reordenar esse cenário, estabelecendo a “justiça” no âmbito social.

A figura do *herói justiceiro* é o fator capaz de fornecer o sentido pretendido por Conte Lopes à sua imagem, e a representação presente na capa do livro torna-se o mote de todo o seu conteúdo. Conte Lopes aparece em todos os momentos do livro como o herói capaz de reestabelecer a ordem, perdida no momento em que os “não cidadãos” invadem o terreno daqueles que podem ser considerados “cidadãos”.

Já o livro de Barcellos, ao trazer a imagem da viatura da *Rota*, escondida atrás das letras, de uma maneira confundida com a própria cor da capa, constrói uma metáfora ilustrativa de um dos principais símbolos da “covardia” atribuída por ele à corporação: Sua camuflagem. A cor cinza da Veraneio, incapaz de ser percebida destacadamente nas rondas noturnas, bem como o não acionamento das sirenes das viaturas era, segundo mostra o repórter, o claro sinal da intenção que os policiais da *Rota* tinham de assassinar os moradores das áreas pobres da cidade.

Outro símbolo interessante, que podemos destacar, é o fato de o nome “Rota” aparecer com letra maiúscula no braço de Conte Lopes, na capa de seu livro, e em letra minúscula no livro de Barcellos, numa clara intenção do repórter em diminuir o traço heróico através do qual os policiais da corporação, bem como os jornalistas policiais, viam a instituição.

O fato por trás de todas essas oposições no tocante à ilustração do papel da polícia, e, particularmente, da *Rota*, em relação ao combate da criminalidade, é a distinção entre duas

formas de marcar a própria presença, através de diferentes (e opostos) modos de apresentar o problema da violência na sociedade: Um que a enxerga como o resultado das ações de alguns “maus” indivíduos da sociedade, e que, por isso, deve ser combatida com base na truculência e no enfrentamento, e outro que a vê como a face aparente da desigualdade social do país, bem como da violência de seus aparelhos de estado. Nesse sentido, enquanto no primeiro modo temos, a partir da dicotomia (entre “bons” e “maus”/“cidadãos” e “não cidadãos”) presente no livro, um espaço para que Conte Lopes busque transformar a si próprio em um “herói” da “sociedade”, no segundo modo, a partir da forte crítica à atuação policial, deixando clara a ausência da polícia enquanto fonte da reportagem, Barcellos marca sua presença a partir de sua “originalidade” e “coragem”.

Há também, uma questão pessoal envolvida na oposição entre esses dois livros. Isso porque, em *rota 66*, Caco Barcellos elabora, em um dos capítulos, críticas pesadas a Conte Lopes, que, em seu livro, as questiona, oferecendo outras visões sobre os fatos relatados pelo repórter.

O conflito entre essas posturas demonstra o quanto a violência era um tema em evidência no início dos anos 90, o que, por si só, já justificava a utilização do tema para a busca de distinção profissional, sobretudo no telejornalismo, que até então era reconhecido como um mero reprodutor, seja dos organismos oficiais, seja dos preconceitos e distorções manifestados pela maioria da população àquela altura. É através da reconstituição desse espaço televisivo, até então muito mal visto pelos profissionais da imprensa escrita, que Caco Barcellos se torna um jornalista fundamental na rearticulação do espaço das alternativas no campo televisivo, bem como na busca de credibilidade pela Rede Globo. Afinal, ao criticar a corporação policial, ele não apenas desmistifica o sistema de trabalho dos *jornalistas policiais* ligados aos programas vespertinos, mas também desfaz as críticas que pesavam sobre a televisão e particularmente sobre a Globo, no sentido da impossibilidade da *autonomia* entre os jornalistas.

Ao marcar esta posição ele se firma como um importante formador de opinião no interior de sua profissão, tornando-se, através de suas *tomadas de posição*, o precursor não apenas de uma nova via de representação da violência na televisão, mas de uma nova forma de fazer telejornalismo, muito embora as outras formas (como os *programas policiais*) não tenham desaparecido e nem sequer deixado de ser populares após isso. O que ocorreu, foi que, ao tornar sua imagem uma expressão de sucesso entre os pares e as entidades de direitos humanos, o repórter criou possibilidades para a afirmação do chamado *Telejornalismo Investigativo*, deixando clara a necessidade de um combate à forma descabida através da qual os repórteres policiais construíam suas matérias (sempre utilizando a polícia como fonte) e, ao

mesmo tempo, ofuscando alguns de seus pares, que agora não se viam em condições de entrar na competição pelos lugares mais nobres do telejornalismo, dado o significativo aumento no rigor desse processo. A pressão contra os *programas policiais*, portanto, passou a ocorrer não por parte da população, que continuava em sua grande maioria apoiando noções como a de uma polícia “mais dura”, mas sim por parte do próprio campo jornalístico, das comissões de direitos humanos e dos anunciantes que, com o desenvolvimento do *Telejornalismo Investigativo*, bem como com a re-estruturação de todo o *Telejornalismo Nacional/Internacional* da TV Globo, agora passaram a ter um modelo daquilo que poderia ser considerado como uma produção jornalística “responsável” na televisão.

Voltando a *rota 66*, no momento em que a televisão é mencionada com maior propriedade no livro, Barcellos já revelou seus métodos de busca pelas informações, o que lhe permite consagrar sua condição de repórter independente do veículo onde atua. Ao intercalar os dados e as informações da pesquisa com os detalhes de sua vida e de seu trabalho de investigação, o repórter torna-se o símbolo do bom *fazer jornalístico* na televisão e consagra sua imagem com base na invenção de outro modo de abordar a violência no veículo. Um modo que, como já foi dito, ao mesmo tempo se opõe ao *oficialismo* e ao *jornalismo popular de linha policial*.

É com base nessa *tomada de posição* que Caco Barcellos marca seu lugar no campo da televisão. Não é a toa que o jornalista passa a figurar com certo destaque no livro sobre a história do *Jornal Nacional*, organizado pelo centro de memória da Rede Globo, a partir de 1992, mesmo ano do lançamento de *rota 66*.⁷⁸

Muitas portas lhe foram abertas devido a essas conquistas. Vejamos, por exemplo, a narrativa da opção pelo jornalista na cobertura de um dos eventos mais significativos no tocante à violência da história do país, o *Massacre do Carandiru*, onde 111 presos foram brutalmente mortos por uma ação indevida da polícia de São Paulo⁷⁹, seguida do relato do repórter:

O Massacre do Carandiru aconteceu dias depois de o jornalista Caco Barcellos ter denunciado, no livro *Rota 66*, a existência de um esquadrão da morte dentro da polícia militar de São Paulo. Como alguns oficiais da PM citados no livro como matadores participaram do massacre, o repórter foi chamado para a cobertura, pois tinha informações importantes a divulgar (...). Somente no dia 5 de outubro, os jornalistas puderam entrar no pavilhão 9. O *Jornal Nacional* exibiu uma matéria de Caco Barcellos em que o repórter mostrava as marcas da destruição do Carandiru e ouvia a versão dos sobreviventes sobre a atuação policial. Segundo os depoimentos, a violência havia começado na escadaria do acesso ao segundo andar. Os presos contaram ainda que muitos feridos foram atirados

⁷⁸ O jornalista trabalha na emissora desde 1985.

⁷⁹ Ver CALDEIRA (2000).

dos andares mais altos pelo vão do elevador. Caco Barcellos conta como foi: ‘Os bilhetes que os presos jogaram do alto dos pavilhões para o pátio, onde nós estávamos, foram fundamentais para chegar rápido aos pontos onde a maior quantidade de presos foi morta. Já dentro dos corredores, com os PMs do lado de fora, ficou mais fácil trabalhar, entrevistar os presos com liberdade e, principalmente, procurar as marcas reveladoras do tipo de ação que a polícia havia adotado. Minha experiência de sete anos de investigação, para identificar as vítimas da PM, me ajudou muito nessa hora a encontrar os vestígios de execução nos corredores dos pavilhões e especialmente dentro das celas. As paredes mostravam uma linha uniforme de orifícios, marcas de rajadas de metralhadoras, apontadas certamente na altura das áreas vitais, cabeças e peito dos presos. Também encontramos indícios importantes nos objetos pessoais. As camas superiores do beliche apresentavam perfurações características de projéteis disparados de baixo para cima. E não havia nenhum sinal que indicasse alguma reação dos presos, nenhuma marca de tiros disparados de dentro para fora. Esses detalhes técnicos foram fundamentais para se poder afirmar que não havia ocorrido um tiroteio entre detentos e policiais, como afirmava o comando da polícia Militar, mas sim um massacre.’ (MEMÓRIA GLOBO, 2005, p 258-259)

Os grandes reflexos dessa *tomada de posição* de Barcellos passam a ser fortemente sentidos a partir de 1995, quando Evandro Carlos de Andrade assume a direção do jornalismo da Rede Globo, em substituição à Alberico de Sousa Cruz. Evandro havia comandado o jornal *O Globo* durante 24 anos e importava para a televisão a credibilidade de um formato jornalístico que Barcellos havia “inventado” à sua maneira no veículo alguns anos antes. Nesse sentido, Evandro Carlos de Andrade ingressava na emissora a partir de um caminho que já havia sido aberto pelas diversas transformações realizadas na Rede Globo nesse momento e que tinham em Barcellos seu maior expoente⁸⁰.

A frase “mais Brasil e menos Brasília” se tornou a marca da identificação do novo diretor de jornalismo, pois marcava igualmente o tipo de jornalismo pretendido pela nova direção: *A linha investigativa* e o *jornalismo comunitário*. A nova investida deveria ser na credibilidade, conforme ressalta Luis Erlanger, diretor editorial do *Jornal Nacional* à época:

(...) Havia uma preocupação com relação à credibilidade. Ninguém discutia a qualidade das novelas da Globo, mas havia um ranço, injusto na maior parte dos casos, quando as pessoas se referiam ao ‘debate Collor-Lula’, à ‘Campanha das diretas’. As medidas tomadas por Evandro buscavam credibilidade, ainda que estivessem na contramão da prática corrente. (MEMÓRIA GLOBO, 2005, p 286)

Uma série de mudanças, nessa direção, foram sendo implementadas no telejornalismo da emissora. Entre elas estavam: a designação de jornalistas para apresentar todos os telejornais, a contratação de comentaristas especializados, a diminuição da manipulação da

⁸⁰ Sobre outras transformações, ocorridas na área de teledramaturgia, programas de auditório etc. ver BERGAMO (2006) e HAMBURGER (2005).

imagem nas entrevistas gravadas⁸¹ e, posteriormente, a utilização da própria redação como cenário nos principais telejornais da rede Globo.

A chegada do novo diretor e a implementação das mudanças, de certa forma, assustou ainda mais os profissionais com maior tempo de emissora, que vinham, portanto, sofrendo os abalos das transformações na profissão e da conseqüente alteração na própria maneira de perceberem-se no interior do campo.

No início as pessoas olhavam com desconfiança para ele [*Evandro Carlos de Andrade*]: Um jornalista que não era de televisão, chegando para comandar o jornalismo da TV Globo. Um tempo depois, numa reunião com a equipe de São Paulo, com cerca de 150 pessoas no auditório, Evandro fez um balanço das coisas, falando sobre o jornalismo que ele acreditava, passando a limpo alguns episódios. E aí o Ernesto Paglia perguntou a ele: ‘Mas Evandro, Afinal de contas, você está gostando disso aqui? Você está gostando da gente?’ E o Evandro não conseguiu responder. Ele disse: ‘Você não sabe o orgulho que eu tenho...’ e parou, começou a chorar e a equipe aplaudiu. (MEMÓRIA GLOBO, 2005, p 287 – Grifo meu)

A desconfiança com que os profissionais mais antigos olhavam para o novo diretor de jornalismo e o tom de subordinação na pergunta do jornalista: “você está gostando disso aqui?” dão a tônica do espírito vivido naquele momento no telejornalismo, e do quanto as regras de pertencimento e consagração na profissão se encontravam em processo de mudança.

No tocante à *linha investigativa*, Caco Barcellos ganhou a concorrência de outros repórteres, como Roberto Cabrini, Fernando Molica e Marcelo Rezende. No entanto, seu pioneirismo na área, assim como o sucesso diante de núcleos intelectuais ligados aos direitos humanos, o tornaram o grande ícone do *telejornalismo investigativo*. A consagração do jornalista como o símbolo da *reportagem investigativa* na televisão tornou-o o principal repórter da Rede Globo, e isso o credenciou à correspondência internacional, em Londres e Paris, no ano de 2002. O centro de suas reportagens tornou-se a onda de atentados terroristas que estavam ocorrendo na Europa, após 11 de setembro de 2001, quando as torres do centro financeiro mais famoso do mundo, o *World Trade Center*, foram atacadas nos Estados Unidos.

Mesmo atuando na Europa, seu investimento mais pesado nesse período foi o fechamento de seu terceiro livro, *Abusado, o dono do morro Santa Marta* (2003), no qual ele traça a história de gerações ligadas ao tráfico de drogas no Rio de Janeiro a partir da trajetória do líder

⁸¹ Conforme cita Luis Erlanger: “Em geral, o entrevistado dava as respostas com a câmera fechada nele e, em seguida, o repórter fazia as perguntas, gravando e regravando quantas vezes achasse necessário para que, quando fosse editado, tudo saísse perfeito. Às vezes soava um pouco artificial. Ficava o entrevistado mexendo o maxilar sem falar nada, enquanto era gravada a imagem do repórter na entrevista. Conversamos e decidimos que se é um ‘pingue pongue’, pergunta e resposta, grava-se a entrevista exatamente na sequência em que ela acontece, com repórter perguntando e entrevistado respondendo”. (MEMÓRIA GLOBO, 2005, p. 286)

do tráfico no Morro Santa Marta, *Marvinho VP*. Esse livro pode ser pensado como fruto de uma *tomada de posição* quase tão ousada quanto à de *rota 66*. A distinção entre os dois livros aparece de todos os lados: na edição luxuosa do material, no tipo do texto, no formato da apuração, na apresentação e na fotografia da contracapa.

Em *Abusado* (2003), vemos a marca de um profissional já *estabelecido* no campo jornalístico e televisivo e à procura de um lugar ainda mais consolidado no universo intelectual/literário. A dimensão comparativa entre esses dois livros torna-se fundamental para pensarmos o processo de mudança do jornalismo televisivo, assim como da posição do próprio repórter no interior de sua profissão.

Se em *rota 66* (1992), Barcellos se preocupa em fazer denúncias a indivíduos específicos no interior da polícia militar, ao mesmo tempo em que intercala momentos de sua trajetória pessoal e profissional com o conteúdo das denúncias, deixando transparecer uma clara conotação moral que o liga aos “pobres” e contra a “polícia” vista como “inimiga natural”, de modo que toda a história política e social do país, capaz de nos levar até essa polícia violenta acabem, de certo modo, silenciadas⁸², em *Abusado* (2003) transparece um texto mais “limpo”, onde os relatos pessoais aparecem apenas enquanto mecanismos de reflexão sobre as fontes, bem como sobre a experiência vivida com a população ligada ao morro no qual se deu a pesquisa, num claro sinal de “amadurecimento” e das conquistas de ter o nome associado a uma marca distintiva no universo jornalístico e intelectual. Vejamos um exemplo da distinção entre os relatos pessoais nos textos do repórter:

Trecho de rota 66

O ruído da queda do delegado desperta a ira do meu cachorro, Chá. Ele late sem parar em volta da RP [*Rádio patrulha*] enquanto os investigadores socorrem o chefe. Como bom cachorro de pobre, sabe que esses homens da polícia nos vêem como inimigos. Chá é um vira lata preguiçoso, passa o dia deitado, se coçando ou dormindo. Mas quando vê a bate lata [*apelido dado à Rádio patrulha da PM*], de repente, se transforma. Fica furioso, inquieto, como está agora. De repente ouvimos um tiro. Chá para de latir.

- Meu Deus, mataram meu cachorro! – Eu falo, apavorado, quase chorando.

Ih, olha lá, Caco! Estão prendendo o Jorge Caolho e o Negro Guerra – Ganso quase murmura, seus olhos penetrando na escuridão. – Que covardia! (BARCELLOS, 1992, P 21 – Grifo meu)

⁸² Não pretendo com essa crítica retirar a importância e a originalidade do trabalho de Barcellos que, sem dúvida, foi e continua sendo extremamente relevante. A mudança no formato de seus textos registrada aqui serve apenas na medida em que traz à luz não só dois momentos distintos do repórter como dois tipos de mentalidade jornalística, bastante característicos de suas épocas, sendo, a primeira, um tipo de pensamento bastante presente no início da década de 90, quando, após a abertura política e a explosão dos *programas policiais* o jornalismo de maneira geral passou a sentir a necessidade de reformular seus espaços de atuação a partir de uma “aproximação” do “povo” que muitas vezes era confundida com a defesa de princípios morais comumente associados à população mais pobre, como se houvesse um dever moral do jornalismo diante da realidade brasileira da época em favor da população de baixa renda ao invés de apenas analisar sua condição, e a segunda ligada a um momento onde não vivíamos mais os mesmos problemas, o telejornalismo se profissionalizava e Barcellos já havia conquistado uma posição nobre tanto em sua profissão quanto no universo intelectual.

Trecho de Abusado

Fracassaram também minhas primeiras buscas por diários, cartas da infância e da adolescência, álbuns de fotografias, boletins escolares, registros dos empregos nas carteiras profissionais. Julguei que estivessem desconfiados de minhas intenções. Cheguei a contratar duas pessoas do morro para ver se dava certo. Meio ano depois, nenhum dos dois havia conseguido nenhum documento ou lembrança sequer. Só entendi o motivo do fracasso quando mudei de tática.

Passsei a concentrar a pesquisa na história dos homens que morreram em 15 anos de guerra no morro. Os amigos e parentes passaram a colaborar, cada um a seu modo. Alguns gravaram horas de depoimentos, fundamentais para a reconstituição de episódios marcantes. Alguns fizeram questão de oferecer as lembranças que guardaram dos filhos e amigos perdidos. (...) O levantamento da história dos mortos também me ajudaria a resolver o quebra-cabeça sobre a cronologia das guerras. Foram dezenas em 15 anos de história. Mas, para a maioria, a única referência efetiva era a guerra grande de 1987. Os santinhos das homenagens póstumas e os atestados de óbito, que as famílias me cederam, foram de grande valor para eliminar as informações desencontradas sobre as datas de crises, invasões, combates, tiroteios. Só depois de um ano aprendi que a cronologia da guerra, ou de qualquer episódio importante do morro, para a quadrilha, era marcada pela história de seus mortos. A descoberta me ajudaria a resolver dúvidas e controvérsias de datas, com perguntas mais efetivas, do tipo:

- Quando foi a traição do Paulo Roberto? Foi antes ou depois da morte do Mendonça?

E a saber identificar uma data a partir de relatos como este:

- Juro! Quebraram a Carlinha, depois do Du e antes do Mendonça.

-Juliano tomou o morro na semana em que fritaram o Raimundinho

- Inverno, não, foi no verão da ladeira do Careca, lembra?

Durante o processo de apuração, também tive que repensar meus conceitos sobre as coisas que são públicas e as que são privadas. No começo tentei manter o rigor do sigilo. Bastava algum policial me seguir para identificar toda a quadrilha. Procurava ouvir os depoimentos em lugares mais reservados, quase impossíveis de encontrar na Favela. Os homens mostraram que não havia necessidade disso, não se incomodavam de falar de seus segredos em qualquer parte do território deles, como se confiassem em todos os moradores. E até nos momentos mais difíceis da apuração – quando este livro-reportagem foi denunciado à polícia – mantiveram a mesma postura, concordando em sair da área de controle deles para gravar depoimentos no meu território, no asfalto. (BARCELLOS, 2003, P 465-466)

Os onze anos que separam as duas publicações indicam outros tipos de objetivo por parte do autor, e também outra forma de perceber e lidar com a violência. No momento da escrita de *rota 66*, publicado em 1992, Barcellos se encontrava entre a postura oficialista e pouco profissionalizada que havia ficado famosa no telejornalismo da Rede Globo e o forte impacto dos *programas policiais* no rádio e, posteriormente, na TV. Havia uma importância pessoal no lançamento do livro no sentido de que, ao mesmo tempo em que ele cumpriria um papel importante na denúncia da violência policial, ele também seria capaz de destacar o acobertamento desta questão pelos jornalistas ao longo dos anos, chamando a atenção para seu compromisso com o trabalho de “investigação”, ao contrário da maioria dos profissionais da época, sobretudo do telejornalismo, que apenas se preocupavam em reproduzir as informações oficiais, geralmente da polícia. A inserção de seus relatos pessoais, nesse sentido, ao mesmo tempo em que muitas vezes cumpre um papel importante, ao chamar a atenção para essa particularidade de sua atuação, em outras, acaba generalizando questões complexas a partir de preceitos morais, como a idéia de que há uma divisão (moral) rígida entre “ricos” e

“pobres”, e que coloca os últimos apenas sob a condição de vítimas, ou ainda a concepção que coloca a polícia como uma inimiga “natural” dos “pobres”.

Já em *Abusado*, o “eu” surge com o intuito de marcar as relações com as fontes no interior das zonas de incerteza⁸³ inscritas na mobilidade do mundo social. Também aparece na forma de relato das experiências pessoais vividas com os homens da quadrilha de *Marinho VP*, e do choque de valores sofridos por esses contatos. Há no livro de 2003 uma análise mais processualista, onde são levados em consideração vários momentos da história brasileira, bem como das ligações entre as quadrilhas, e, através disso, a inserção da subjetividade do repórter aparece de maneira muito próxima daquelas que comumente vemos nas pesquisas etnográficas.

Assim, para além das diferenças ligadas ao conteúdo interno dos livros, essas duas maneiras de registrar sua ligação pessoal com o tema da violência dizem respeito às transformações sofridas pelo próprio espaço jornalístico na televisão, e, conseqüentemente, por sua posição nele. No primeiro momento, quando Barcellos lança *rota 66*, conforme busquei dizer, o telejornalismo ainda não possuía uma forte institucionalização e as disputas em seu interior se pautavam muitas vezes por questões externas, como os vínculos morais com o “povo”. Já no momento em que se dá o lançamento de *Abusado*, o repórter ocupava uma posição muito bem definida no telejornalismo da Globo, que por sua vez, também havia sofrido grandes mudanças, tendo se profissionalizado e, através disso, ganhado uma postura mais autônoma quanto às influências externas.

Aos poucos, o repórter cria raízes ainda mais sólidas no universo literário, e isso transforma não apenas sua forma de escrever, mas também o próprio formato de seus livros e de suas inserções na televisão e no meio jornalístico, artístico e intelectual. Essas transformações também podem ser notadas nas fotografias inseridas em seus livros, conforme vemos a seguir:

⁸³ Conforme vemos na narração do episódio dos “santinhos” utilizados por Barcellos para, a partir da memória emocional das pessoas, chegar a uma noção mais exata dos períodos onde ocorreram eventos importantes para as transformações da comunidade.

Imagens – Orelha e contracapa dos livros



A imagem sem camisa, com um sorriso descontraído, presente no livro de 1982, dava o tom da ousadia e do despojamento do jovem repórter que, àquela altura, apesar de já se envolver com as características que se tornariam suas marcas tempos depois, ou seja, o jornalismo politizado e de forte engajamento social, parecia não ter muito a perder.

Dez anos depois, na fotografia presente na contracapa do livro que significaria sua cartada mais importante na profissão, vemos a imagem do repórter comprometido com a investigação. O tom discreto da camisa o afasta do *oficialismo* tradicional das redações, bem como do *jornalismo policial de linha popular*. O olhar compenetrado e a naturalidade da iluminação fornecem, por sua vez, ao profissional, a *credibilidade* diante do compromisso com a *autenticidade*, assim como indicam a segurança de alguém que já encontrou um caminho próprio na profissão.

Já na imagem inscrita no livro de 2003, O olhar incisivo, associado à iluminação artificial, demonstra, não somente a clareza e a maturidade diante da afirmação nas áreas jornalística e literária, mas também a aquisição de um capital ainda não inscrito nas referências anteriores: a consagração da imagem como repórter de televisão.

A própria inserção na contracapa de 2003, da descrição de sua presença na Rede Globo a partir de 1985, com os nomes do *Jornal Nacional*, *Fantástico* e *Globo Repórter* em destaque, ao contrário do texto localizado no livro anterior, onde a televisão sequer é mencionada na contracapa⁸⁴, representa a mudança de patamar do telejornalismo e o lugar primordial que o veículo tomou em sua carreira.

Se no segundo livro de sua carreira, Barcellos queria inventar-se como repórter reinventando a televisão enquanto espaço para a reportagem, o que tornava necessário um trabalho capaz de provar sua independência do veículo, apesar da importância atribuída a ele,

⁸⁴ Nas novas edições de *rota 66* o texto da contracapa segue a mesma descrição de *Abusado*, dando destaque à atuação do repórter na televisão.

no terceiro é o repórter já consagrado na televisão que deseja reinventar-se como intelectual, atrelando ao trabalho literário a credibilidade e a distinção proferidas pela imagem conquistada no veículo.

Três pontos tornam-se a expressão desta mudança: O formato estético aproximado das teses acadêmicas em *Abusado* (2003)⁸⁵, a estréia do quadro *Profissão Repórter*, coordenado pelo jornalista no programa *Fantástico* (Rede Globo), e a estréia no teatro, à convite do *National Theatre*, uma companhia Inglesa com atuação em doze países, e de forte engajamento social, ao lado de Marcelo Rubens Paiva, através de sua peça: *Osama, o homem bomba do Rio*.

No entanto, mais do que a consagração do repórter, o que suas imagens ao longo do tempo, assim como as diferenças em relação às suas inserções na televisão, na literatura e no teatro mostram, é uma drástica alteração no próprio espaço das *tomadas de posição* possíveis no telejornalismo.

O contexto social brasileiro, durante a década de 1990 teve papel crucial no processo que culminou na modificação dos critérios de consagração do telejornalismo, como vimos no capítulo anterior. Foi neste processo tumultuado que o projeto pessoal de Barcellos tomou o centro das mudanças⁸⁶, e, conseqüentemente, após a chegada do novo diretor de jornalismo da Globo, Evandro Carlos de Andrade, vindo da imprensa escrita, como já foi dito, o próprio espaço das posições e das *tomadas de posição* tornaram-se outros, o que enobreceu ainda mais a posição de Barcellos. Este novo formato jornalístico atraiu o respeito, tanto do público interno da televisão, quanto do público externo, e também suscitou reações no lado dos *programas policiais* que passaram a absorver os profissionais sem capitais suficientes para uma consagração no *jornalismo investigativo*, e que, por sua vez, passaram a apostar no espaço gerado pelos *programas policiais* como uma oportunidade para a criação de novas posições, capazes de possibilitar um novo estágio nas disputas de poder no telejornalismo.

⁸⁵ Além de um tipo de inserção da subjetividade muito próximo daquele que conhecemos nos trabalhos etnográficos, o livro possui uma bibliografia com teses acadêmicas e livros, bastante aproximada também daquelas que encontramos nos trabalhos acadêmicos, ao contrário de *rota 66*.

⁸⁶ Com isso, obviamente, não pretendo reduzir o processo social que envolveu o jornalismo no período ao projeto pessoal de Barcellos. A luta deste repórter ao longo de sua trajetória torna-se importante apenas na medida em que nos permite enxergar com maior propriedade as mudanças comentadas no capítulo anterior. Sem dúvida Caco Barcellos teve um papel primordial em todas essas transformações, uma vez que foi um dos primeiros jornalistas conceituados da imprensa escrita a apostar na mídia televisiva ainda nos anos 80. Isso, no entanto, não significa que as suas ações foram engendradas de forma intencional na direção da busca de posições de poder no campo televisivo de maneira fria. Ele, na realidade, como outros profissionais ligados a esse campo, foi envolvido pelas questões próprias de cada um de seus estados, mas, dado o seu ímpeto pela investigação, bem como sua experiência desde muito novo com núcleos intelectuais bastante significativos em veículos da imprensa escrita, as portas se abriram com mais facilidade a seu poder inventivo. É incorreto, portanto, acreditar que os eventos sociais que busco comentar ao longo deste trabalho sejam fruto de ações intencionais de certos indivíduos uma vez que os processos sociais surgem, como vimos, do entrelaçamento entre as ações e planos de muitos indivíduos em meio a condições de possibilidade que se tornam mais favoráveis a uns do que a outros, sem que nenhum deles tenha a exata noção daquilo que possa ocorrer em uma perspectiva futura.

Neste processo, conforme descrevi no segundo capítulo, a primeira geração de *programas policiais*, iniciada com o *Aqui Agora*, foi cedendo lugar a uma segunda, que deixava de lado a ironia e o humor, assumindo por sua vez uma postura mais “séria”, e o primeiro grande expoente desta nova geração dos *programas policiais* foi o ex-repórter da TV Globo José Luiz Datena, que, em seguida foi acompanhado por outros repórteres desta emissora como Marcelo Rezende e Roberto Cabrini. Esses profissionais ocuparam “novas” posições capazes de permitir a luta pela consagração no campo, e a matéria prima a qual fizeram uso para essa busca foi um determinado modo de tratar a questão da violência na televisão.

Numa outra ponta desse processo de capitalização dos modos de tratar a violência no interior do campo televisivo, Ratinho conquistava cada vez mais espaço com a continuidade de sua postura irônica e debochada nos programas de auditório.

Com a consolidação democrática e a reestruturação do telejornalismo da TV Globo, as disputas no jornalismo são colocadas em novas bases, sobretudo após as transformações bruscas na produção jornalística da Rede Record, que buscou seguir o modelo caracterizado pela Globo.

Os *programas policiais*, ou responsáveis por se dedicarem a casos de violência passaram a sofrer sanções muito maiores por parte da sociedade civil e também dos próprios agentes ligados à televisão, e a violência do modo como era tratada até então foi aos poucos deixando de ter a centralidade que possuía alguns anos antes. O fator mais expressivo dessa mudança é a iniciativa atual dos profissionais mais caracterizados com a fala da violência, em capitalizarem suas imagens a partir de novas ligações. Isto ocorre com Datena, ao tentar engrenar o programa *No Coração do Brasil*, onde o repórter fazia viagens, explorando exemplos positivos do país, e também com o próprio Ratinho, ao substituir o antigo apelido pelo nome Carlos Massa, e a violência por reportagens sobre turismo e humor.

Caco Barcellos, em meio a todas essas transformações, cria um modelo bastante original de relação com a própria profissão no veículo onde atua, e isso implica não apenas na produção de um tipo específico de reportagem, mas num modo próprio de atuação jornalística, muito mais centralizada no controle do repórter e voltada para a reflexão do próprio modo de utilização dos mecanismos de captação da realidade (Câmera, edição, texto, etc.) pelos jornalistas.

Antes da violência, o objeto da reflexão de Barcellos passa a ser o próprio trabalho jornalístico na televisão, e a inauguração do programa *Profissão Repórter*, transmitido aos

domingos no Fantástico⁸⁷ significa a consolidação de mais essa transição pessoal e profissional. O programa consiste na transmissão de todo o processo de produção e reprodução de uma reportagem. Diversos temas são abordados, a maioria deles, ligados à violência, mas o centro das matérias são os próprios repórteres, responsáveis por sua elaboração e transmissão. A equipe de reportagem é formada, toda ela, por jovens profissionais, recolhidos em sua maioria do programa de estágios da Rede Globo. Ao se utilizar de novos jornalistas para construir um trabalho onde o próprio repórter é o centro da matéria, Caco Barcellos reinventa sua própria imagem no campo, colocando-se novamente na posição de *renovador*. O que as reportagens fazem, em grande medida, através de seu enfoque, é reproduzir os *pontos de visão e divisão* construídos e consolidados pelo repórter ao longo de sua carreira, com a diferença de terem como porta vozes “novos” profissionais, e não apenas Caco Barcellos, como no caso do livro *rota 66*.

Mais do que qualquer outra coisa, a busca do quadro é a tentativa da consagração dos mecanismos, capazes de perpetuarem a imagem do repórter, bem como a posição criada a partir de seu modelo próprio de produção jornalística na televisão, ao longo de anos. A formação de discípulos no interior da reportagem possibilita a ele dedicar-se a outras áreas, sem com isso perder a centralidade de sua imagem à *reportagem investigativa* no veículo.

Assim, podemos compreender, através da trajetória deste profissional, o quanto a luta por posições de poder no campo torna-se a própria condição de pertencimento a ele, na medida em que as transformações no interior deste espaço são mobilizadas em função dessas lutas. Não se trata, portanto, simplesmente de uma luta maniqueísta que opõe os “bons repórteres” aos “maus repórteres”, os “sensacionalistas” aos “profissionais sérios”, etc., mas sim de um processo que envolve, de acordo com seus diferentes estados, condições para que determinadas posturas profissionais, e, através disso, determinados agentes tenham maiores possibilidades de fazer valer suas posições. Nesse sentido, a violência, no caso dos profissionais que buscarei tratar aqui, ganha características próprias de acordo com cada perfil e momento vivido na televisão. Vejamos o segundo exemplo.

⁸⁷ Atualmente o quadro vem se tornando um programa transmitido mensalmente no lugar de *Linha Direta*.

Ratinho: A violência simulada

Podemos imaginar como exemplos contrastantes em relação a Barcellos (criador da própria posição na televisão e próximo aos grupos de defesa dos direitos humanos, bem como a importantes núcleos intelectuais), os profissionais ligados à primeira geração do *jornalismo policial*, ainda destacada pelo deboche e pelo exagero. Praticamente todos esses profissionais foram deslocados da televisão, com a vitória do projeto ligado ao *telejornalismo investigativo* e suas conseqüências ao longo do tempo, como o maior rigor profissional e a migração de profissionais mais “preparados”⁸⁸ ao espaço dos *telejornais populares*. Daqueles que continuaram com certo sucesso após algum tempo das transformações comentadas aqui, certamente o mais significativo é Carlos Massa, o Ratinho, que, após uma perda considerável em sua audiência, atualmente oscila entre idas e voltas à televisão.

Seu início nos *programas policiais* dos anos 90, primeiramente como repórter no programa *Cadeia* (CNT) e depois como apresentador em *190 Urgente* (CNT), marcou-o justamente por uma característica que lhe é peculiar: o deboche.

Nascido no seio de uma família bastante pobre, no interior de São Paulo, Carlos Roberto Massa, o Ratinho, foi criado na cidade de Monte Sião – MG. Com a expansão do gado e a queda no preço do café, durante sua adolescência, a cafeicultura entrou em crise, o que fez seus pais, que trabalhavam na colheita do grão, mudarem para o Paraná.

Todo esse processo fez com que ele, desde muito novo, passasse por dificuldades em se sentir aceito em meio à sociedade tradicionalista do interior do Paraná. Filho de um casal de agricultores, sendo que o pai também exercia a função de pedreiro, Carlos Massa exerceu diversas funções ao longo da infância e adolescência. Foi, por exemplo, engraxate, servente de pedreiro, agente de funerária e palhaço de circo.

Seu espírito comunicativo e seu rosto com traços particularmente característicos tornaram-no uma figura bastante popular, e, aos vinte anos foi eleito ao cargo de vereador na cidade de Jandaia do Sul, no Paraná, o que para ele tinha um valor mais alto pela ascensão social do que, propriamente, pela função. “Ao final da apuração anunciaram o resultado: Ratinho, o filho de pedreiro, tinha conseguido mais de 500 votos.” (JUNQUEIRA, 1998, P 66)

⁸⁸ Portanto, dentro das “normas” exigidas pelo telejornalismo após seu processo de institucionalização e profissionalismo.

Ao mesmo tempo em que sua biografia o marcou com os traços bastante acentuados do ressentimento, ela se tornou o seu instrumento de trabalho quando o apresentador iniciou sua carreira, primeiramente no rádio e depois na televisão. No final da década de 80, como vimos, os *programas policiais* eram muito comuns no rádio e foi em um deles que Ratinho estreou na comunicação. O programa *A hora do trabuco*, na *rádio nova*, na cidade de São José dos Pinhais, se destacava pela irreverência e pelo linguajar do apresentador, que, aos poucos foi transitando entre outros programas em diferentes rádios até ter a primeira oportunidade na televisão.

Sua primeira atuação destacada no novo veículo se deu como *repórter policial* do programa *Cadeia*, na CNT (Central Nacional de televisão), em Curitiba, mas foi como apresentador do programa *190 Urgente*, na mesma emissora, a partir de 1996, que a carreira de Ratinho deu um salto significativo. O programa consistia de um *noticiário policial*, centrado como todos os outros, na questão da violência, no entanto, Ratinho trazia uma marca peculiar: a forma debochada e violenta de se referir aos casos tratados no programa, à medida que desrespeitava claramente os direitos individuais e reproduzia preconceitos a partir de um caráter fortemente cômico.

O estilo que o apresentador foi criando aos poucos, não deixava de lado elementos de conotação violenta. Sua marca no pequeno estúdio do programa, por exemplo, era a utilização de um cassete para quebrar o aparelho de fax e bater sobre a mesa quando se revoltava com alguma situação. Além disto, ele costumava agredir cenicamente os câmeras e produtores, bem como xingar os telespectadores que enviavam fax reclamando da postura do apresentador.

Ratinho inventou-se como *personagem* neste programa, e sua característica mais evidente tornou-se a própria violência, através da qual as regras sociais e os direitos individuais e humanos eram constantemente desrespeitados. O grande sucesso no Ibope permitiu ao apresentador migrar para a TV Record e posteriormente para o SBT, onde viveu os melhores e, talvez, os piores momentos na carreira. Em ambas as emissoras, seus programas seguiram um mesmo padrão. As roupas com cores fortes e chamativas, o palco com diversos adereços coloridos, os quadros parodiando as novelas e os telejornais da Rede Globo, o brusco movimento das câmeras e a utilização de diversos casos de anomalias como atração. Tudo dentro de um recurso de linguagem que incorporava os próprios truques da televisão como conteúdo⁸⁹.

⁸⁹ A coxia atrás do auditório, por exemplo, era constantemente utilizada como lugar onde se davam os enfrentamentos corporais entre pessoas que iam discutir suas questões pessoais no programa. As músicas inseridas pela direção eram muitas vezes contestadas pelo apresentador, os câmeras também eram cenicamente

É apenas dentro deste quadro que podemos compreender Ratinho e sua posição no campo televisivo. Toda a ambientação caótica e os exageros na linguagem visual de seus programas possuíam um sentido muito claro. Conforme aponta Lílian Sampaio (2003) em sua análise do apresentador e de seu programa no ano de 2003, o significado dos exageros visuais e do clima “bagunçado” era justamente fortalecer a quebra do decoro, realizada por ele. O decoro funciona como um código moral capaz de nos informar sobre aquilo que não deve ser tornado público, ficando reservado ao terreno da intimidade. Seu fundamento se baseia no autocontrole emocional, capaz de possibilitar a ação no interior de um código social específico, e foi na ruptura deste código, bem como no fortalecimento de estigmas sociais⁹⁰ e no desrespeito aos direitos humanos que Ratinho adquiriu sua notoriedade. Conforme aponta Sampaio (2003):

A graça [*Do programa de Ratinho*] está exatamente na ruptura, é importante que existam as regras para que possam ser quebradas. Nesse sentido, o que ocorre não é uma postura crítica em relação às regras, ou seja, não se questiona sua existência ou, sequer, propõem-se novos códigos; a diversão está em quebrá-las. (SAMPAIO, 2003, P 21 – Grifo meu)

A tese da autora sobre o apresentador aponta para o fato de que o sucesso conquistado por ele (em termos de audiência) à época deveu-se menos aos indivíduos que se prestavam à exposição no programa, exibindo suas anomalias e seus impulsos agressivos do que àqueles que se viam agredidos em seus valores, por se encontrarem submetidos a um código de conduta compreendido socialmente como superior.

O deboche e o desrespeito aos valores humanos, portanto, tinham como única função a desqualificação daqueles que se sentiam ofendidos com o programa, e para isso era necessário alimentar uma noção bastante pobre da idéia de “popular”. Para Ratinho, o “popular” era visto, não como resultado da interlocução entre diferenças locais e suas tradições culturais, mas sim como aquilo que “vende”, que atrai um grande número de pessoas, e que pode ser utilizado como uma contraposição à “elite”, na medida em que não segue os padrões

agredidos, entre outras coisas capazes de, aparentemente, explicitarem o ambiente que geralmente é escondido nos demais programas.

⁹⁰ Era comum que pessoas portadoras de problemas físicos ou com alguma característica social distinta ou estigmatizada fossem ridicularizadas no programa.

de respeito e educação valorizados por ela ⁹¹. Deste modo as manifestações de paródia à Rede Globo, vista como a emissora da “elite”, seguia nesta direção.

Em 1998, durante o período em que batia recordes de audiência na Record, Ratinho produziu um livro sobre sua vida, escrito pelo amigo Alberto Junqueira, a partir dos depoimentos do apresentador⁹². No livro temos o exemplo mais marcante do modo através do qual a violência foi utilizada como um mecanismo de afirmação por parte deste *personagem*. Nele, Ratinho narra a história de sua vida, sempre condicionando seu relato a uma imagem de heroísmo e de vitória diante das dificuldades. Suas conquistas são sempre apontadas como resultado de uma luta pessoal e de sua consciência diante do fato de ser um “homem do povo”. O ressentimento, no entanto, é a marca principal do livro, e a violência, presente desde a capa, como veremos adiante, torna-se o mecanismo mais eficiente de reversão de seu desprestígio entre os pares e anunciantes.

Esperei o fim de semana, e quando fui à banca vi de longe minha foto com o cassetete na mão, a minha marca registrada. Era verdade, não era sonho, eu era mesmo capa da *VEJA!* Chegando mais perto vi o título: ‘O Ratinho que ruge’. Era a consagração de quem tanto apanhou na vida e finalmente começava a impor seu estilo popular! (JUNQUEIRA, 1998, P 110)

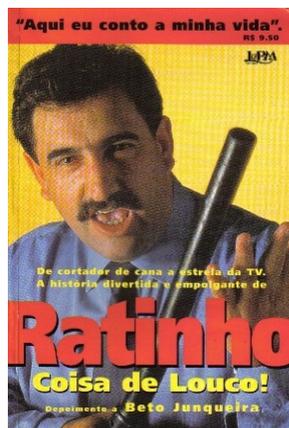
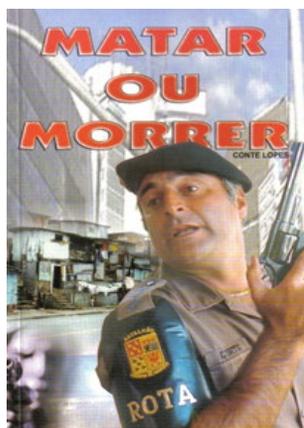
O anti-intelectualismo também vai assumindo formas cada vez mais agressivas, a ponto de se tornar uma revolta contra o próprio sistema de ensino.

Eles acham que são proprietários da sabedoria, só porque leram mais e leram centenas de livros, pensam que são superiores aos outros que não fizeram o mesmo. Não percebem que tudo que eles leram foi fruto do trabalho de outras pessoas que inculcaram suas idéias nas cabeças deles. Na verdade eles não sabem de nada, são vazios, porque aprenderam muito pouco da vida. Eu penso o que eu vejo da vida e eles pensam em função de como os outros viveram. Essa é a grande diferença em relação à minha experiência. O que a vida nos ensina não se aprende numa universidade. (...) É preciso haver uma revolução no ensino brasileiro: O governo precisa fazer uma política que se aproxime mais das necessidades da maior parte da população. Precisa ensinar um ofício a essa gente. Já falei isso e vou continuar insistindo: Esses intelectuais fazem livros para o grupinho deles. (JUNQUEIRA, 1998, P 121-122)

⁹¹ Trata-se claramente de uma divisão moral, responsável por uma violência simbólica significativa uma vez que os valores associados à “elite” pelo apresentador eram a formação acadêmica e o respeito aos próprios direitos humanos, que eram os mesmos argumentos utilizados por aqueles que contestavam sua presença na televisão. Nesse sentido, a noção de “elite” para ele pouco tinha a ver com a condição econômica, inclusive, dada a sua própria condição como um dos homens mais ricos do país, bem como o fato de grande parte dos números de sua audiência serem atribuídos às classes A e B, segundo as pesquisas da época (SAMPAIO, 2003). Fica claro então que “elite”, para Ratinho, era uma noção genérica capaz de incluir todos aqueles que criticavam seu programa.

⁹² O livro foi escrito por Junqueira a partir dos depoimentos e sob a supervisão de Ratinho.

Como vemos o “povo” é encaixado em uma chave utilitária e preconceituosa, no entanto, trata-se de uma representação fundamental para que Ratinho possa adaptar sua imagem a uma visão de mundo capaz de justificá-la. A capa do livro traz claramente esse esforço da parte do apresentador. Nela, Ratinho aparece portando um cassetete e olhando com um ar agressivo e debochado para aquele que o observa. Sua figura é encaixada nos mesmos moldes presentes em seus programas, onde o destaque ocorre pelo excesso de linguagem visual e por sua agressividade. A violência torna-se um fator indissociável de sua própria imagem. É através dela que o *personagem* se torna visível aos olhos daqueles que o criticam, se caracterizando, portanto, como uma reação ao *espelho* que reflete a imagem de seu desprestígio no campo da televisão. Foi a violência, associada à sua audiência, que possibilitou a Ratinho ver-se como um “herói” e um vitorioso, uma vez que o impediu de ser ignorado pelos outros profissionais na televisão, sobretudo por aqueles com alguma ligação junto a núcleos intelectuais e de direitos humanos, e é justamente este fator que liga seu modelo (violento) de representação da violência ao de Conte Lopes, no lado contrário ao de profissionais como Caco Barcellos, que buscavam profissionalizar o telejornalismo a partir do respeito aos direitos humanos, impondo limites às produções que poderiam ser aceitas no campo televisivo. As inúmeras participações deste deputado em seus programas, bem como a representatividade das capas de seus livros apontam para uma afinidade, no tocante à *representação* da violência, conforme vemos abaixo:



Suas imagens, em primeiro plano, portando armas e demonstrando uma postura ameaçadora, nos remetem a uma compreensão da violência como a única maneira de se fazer justiça. Como o próprio título do livro de Conte Lopes dá a entender, a única forma de tornar

a lei viável num mundo onde se mata ou se morre é matando. Não há nada que possa escapar dos extremos, ou se é “pobre” ou “rico”, ou se é “bandido” ou “trabalhador”, ou se está dentro da lei, ou fora dela

Foi essa personificação da violência que particularizou o discurso e as imagens do apresentador, o tornando prisioneiro de sua própria imagem. No entanto, foi essa mesma personificação que o desqualificou no campo da televisão ao longo de seu desenvolvimento. Algo que podemos notar claramente nos momentos em que Carlos Massa se mostra incomodado com as conseqüências originadas por seu *personagem*.

(...) não sou convidado para festa nenhuma, para o camarote da Brahma e acho que isso é uma discriminação. Sou um cara extremamente popular. Se eu falar que tomo Brahma, aumento a venda da Brahma. Tenho certeza. Tudo bem, vou lá, compro meu camarote e assisto com a minha família. Mas é evidente que me sinto discriminado. Não sou convidado para ir em baile nenhum, sou um rejeitado nas festas. A Coca Cola esses dias fez uma puta festa no Rio, convidou todos os artistas do SBT. Todos, menos eu. O Gugu e a Hebe são convidados para tudo quanto é festa. Eu não. É que sou meio bregão né? Ah, e também sei lá se eu ia me sentir bem, né? (RATINHO, PLAYBOY, julho, 2001)

No depoimento acima temos uma característica importante no sentido de que Carlos Massa, num primeiro momento, deixa seu *personagem* para falar das conseqüências geradas por ele. “não sou convidado para festa nenhuma”. E à medida que sente um ambiente desfavorável assume novamente a identidade de Ratinho “É que sou meio bregão, né?”.

Isso acontece de maneira muito natural uma vez que não há uma separação nítida entre Ratinho e Carlos Massa na cabeça do apresentador. É evidente que a dificuldade em encontrar patrocínio ou ser convidado para certas festas não se deve ao fato de Ratinho ser “brega”, ou “popular”, pois, como ele próprio coloca, personagens como Gugu Liberato e Hebe Camargo, famosos apresentadores de programas “populares”, são sempre convidados. O ponto é que a violência e a falta de limites, ao tornarem-se as marcas de Ratinho⁹³, não apenas o

⁹³ Em 7 de Setembro de 2003, o apresentador Augusto Liberato (o Gugu) acabou partilhando do mesmo método de Ratinho. Nessa data, um repórter do programa de Ratinho fez uma suposta entrevista com pessoas que se diziam integrantes da organização criminosa PCC (Primeiro Comando da Capital) e que fizeram inúmeras ameaças a autoridades públicas bem como a nomes conhecidos da televisão como o vice prefeito de São Paulo na época Hélio Bicudo e também a José Luiz Datena, Marcelo Rezende e Roberto Godoy que naquele momento apresentavam os três *programas policiais* nacionais comentados ao longo desse trabalho (Brasil Urgente, Repórter Cidadão e Cidade Alerta). No dia seguinte o Ministério Público, os apresentadores e o vice prefeito pediram investigações. No dia 15 de Setembro no programa da apresentadora Hebe Camargo Gugu Liberato reafirmou a veracidade dos depoimentos, porém no dia 17 a polícia identificou a farsa, chegando a identificar o envolvimento da produção do programa *Domingo Legal* (apresentado por Gugu) na contratação de uma pessoa que foi responsável por contatar aqueles que fariam o papel dos criminosos. Como punição o programa foi retirado uma semana do ar. Gugu recebeu diversos processos mas se recuperou posteriormente no Ibope e também no espaço da programação do SBT.

desqualificaram entre os pares e os anunciantes, como foram fechando as portas para sua atuação na medida em que o campo foi ganhando maior rigor profissional com as transformações comentadas anteriormente.

Tomo cerveja. Gosto de cerveja. Falo pra todo mundo. Agora, jamais vou ter patrocínio de cerveja, porque eles vão dizer sempre que meu programa é brega. Mas esquecem que cerveja é brega. Uísque não é; mas cerveja, Cinzano, rabo de galo, cachacinha pura... tudo é brega. (RATINHO, REVISTA IMPRENSA, ABRIL 1998, p 67)

A prova de que Ratinho exerce pouco ou nenhum controle sobre os mecanismos de poder que o inscrevem na televisão (ao contrário de Caco Barcellos, por exemplo) é a espécie de idealização mágica que tem sobre si mesmo: “Se eu falar que tomo Brahma, aumento a venda da Brahma”, como se seu personagem fosse portador de uma “essência popular”, para além do tempo ou dos diferentes estados do universo social onde atua.

Há um conceito, utilizado por Bourdieu (2006) em sua análise do campo artístico, o qual, a partir de certas adaptações, vale tomar de empréstimo para pensar essa condição de Ratinho. Trata-se da idéia de *Naïf*, ou “ingênuo” (o que, porém, não significa inocente). De acordo com Bourdieu, o *Naïf* pode ser definido como aquele que, à falta de possuir recursos para dominar a problemática em vigor, importa para o campo problemas sociais em estado bruto⁹⁴. Essa definição cabe plenamente a Ratinho que, ao ingressar na televisão em um período bastante confuso (onde apenas o jornalismo da Globo dava sinais de uma mudança mais significativa) apostando no estilo caricato e violento comentado anteriormente, ignora a tudo e a todos, tendo por princípio a crença de que seu sucesso se devia única e exclusivamente a seu carisma pessoal. Essa idéia é reproduzida do princípio ao fim de seu livro e chega inclusive a se tornar uma espécie de “profecia” por parte do autor do livro, logo no prefácio.

⁹⁴ Para exemplificar o sentido do que pode ser visto como uma postura Naïf, em relação ao campo da arte, Bourdieu traça um breve paralelo entre Douanier Rousseau, um pintor que “copiava” suas obras de publicações populares, além de retratar fielmente cenas clichê do cotidiano de Paris acreditando poder ser aceito entre os artistas mais avançados, e Marcel Duchamp, artista consagrado que não apenas marcou presença no campo artístico como, a partir de seu grande conhecimento da história desse universo, criou obras capazes de produzir novos princípios de compreensão artística, e, conseqüentemente, do próprio artista. O enorme distanciamento entre esses dois personagens no campo artístico serve como parâmetro para que Bourdieu nos mostre a diferença entre estar no campo como mero brinquedo em um de seus estados e criar uma posição no campo, o que requer conhecimento elevado de sua história própria.

A televisão já está se popularizando. O público mais intelectualizado está migrando para a televisão por assinatura, o cinema e a literatura precisam seguir o mesmo caminho, e Ratinho é e continuará sendo um dos grandes catalisadores dessa transformação. (JUNQUEIRA, 1998, p 12)

A impressão que temos a partir das entrevistas e do livro desse apresentador é a de que o mundo girava ao redor de sua posição, e que, portanto, seu sucesso duraria o tempo que ele estivesse disposto a seguir. Isso impediu Ratinho de perceber seus limites muitas vezes. Um dos exemplos mais marcantes através do qual a violência desse *personagem* rompeu as barreiras daquilo que poderia ser aceito em termos de uma ação da mídia na cobertura de casos policiais se manifestou no caso do seqüestro de Wellington Camargo, irmão de uma das duplas de música sertaneja mais famosas do país, em 1999. A extensa duração do seqüestro fez com que Ratinho, ao vivo em seu programa, propusesse um disque 900 para arrecadar dinheiro a fim de juntar US\$ 3 milhões a título de resgate, sendo que naquele mesmo dia os seqüestradores haviam dado os primeiros sinais em aceitar um resgate no valor de US\$ 300 mil. Na manhã seguinte, um pedaço da orelha de Wellington foi enviado à família, o que gerou inúmeras críticas ao apresentador, que se viu obrigado a pedir desculpas no ar⁹⁵.

Casos como este rechearam os programas de Ratinho ao longo de alguns anos com bastante sucesso, e foi justamente esse “sucesso” que o fez acreditar, no momento em que o campo parecia desfavorável a ele, que poderia se livrar da desqualificação que a violência lhe houvera trazido, se notabilizando por outros meios como programas com atrações musicais e humorísticas. No entanto, a reestruturação da programação jornalística de Globo e Record, a perda de força dos *programas policiais*, a imensa concorrência dos *Reality Shows* e a grande dificuldade em conseguir anunciantes, tornaram Ratinho em alguém fora do lugar. Algo que se confirmou após sua significativa perda de audiência, e se tornou ainda mais evidente com a mudança de estilo de seus programas.

Seu retorno, em fevereiro de 2007 é bastante ilustrativo do modo através do qual sua imagem se encontrava atrelada à violência e a um modelo de representação não mais aceito com naturalidade na televisão. Com a re-estruturação da Record e seu abrupto crescimento, o SBT, que até então seguia apostando nas mesmas atrações “populares” que faziam sucesso nos anos 90, como os programas de auditório, se viu obrigado a buscar soluções capazes de torná-lo novamente um canal competitivo. Para isso, na área jornalística, além da contratação de profissionais como Ana Paula Padrão e Carlos Nascimento, que haviam comandado telejornais importantes da Rede Globo, houve todo um investimento em programas de reportagens

⁹⁵ Sobre isso ver Revista Imprensa, N° 139, Abril de 1999.

especiais, assim como uma renovação nos estúdios e nas redações. Ratinho retornou na apresentação de um *telejornal popular (Jornal da Massa)*, onde, utilizava seu nome verdadeiro, Carlos Massa, no lugar do apelido, Ratinho, e as cores de seu figurino foram consideravelmente amenizadas. A fórmula buscava torná-lo mais “sério” e dar alguma credibilidade à sua imagem, o que não deu certo e acarretou em uma nova retirada do ar.

Conforme dito anteriormente, tratava-se de um período onde Record e Globo disparavam na audiência e na credibilidade à medida que modernizavam seus quadros profissionais e eliminavam de suas grades os programas vistos como “sensacionalistas”, que faziam da violência a atração principal. Buscando seguir a nova tendência do telejornalismo.

Ratinho fez da própria violência seu recurso de afirmação profissional, e através disso (des)qualificou sua imagem na televisão, de modo que, ao longo de todo o processo de mudanças ocorrido no meio televisivo e ignorado pelo apresentador, sua imagem se desgastou consideravelmente.

Foram justamente os cuidados que Ratinho não teve que qualificaram e conservaram outro profissional, cuja notoriedade ocorreu graças à ligação com o tema da violência. Vejamos mais este exemplo.

José Luiz Datena: Falando em nome das vítimas.

Paulista de Ribeirão Preto e formado em jornalismo, José Luiz Datena iniciou sua carreira no rádio e posteriormente ingressou na filiada da TV Globo em sua cidade natal. Inicialmente sua atuação como repórter se concentrou sobre a área esportiva, no entanto, o jornalista também participava de outros tipos de matéria. Em duas destas ocasiões foi premiado, ao lado de uma equipe, com um dos títulos de maior expressão do jornalismo, o *Prêmio Vladimir Herzog*⁹⁶.

Ainda no início dos anos 90, Datena se transferiu para a TV Bandeirantes, onde se tornou conhecido nacionalmente pelas locuções e reportagens esportivas. No entanto, seu grande destaque se daria alguns anos mais tarde e em outra emissora, a TV Record, na transmissão de um dos *telejornais policiais* mais conhecidos e duradouros, o *Cidade Alerta*.

⁹⁶ Os prêmios conquistados por este apresentador, bem como por uma equipe de profissionais, são, a menção honrosa em 1983 pela matéria *Fome na região mais rica do país*, realizada na TV de Ribeirão Preto, e pela matéria, *O lixo de Alvorenga*, de 1984, na mesma emissora.

Ao chegar ao *Cidade Alerta*, Datena, pela primeira vez, consegue equilibrar o desprestígio do espaço ligado aos *programas policiais* com a credibilidade de seu histórico anterior no telejornalismo. Além disso, o apresentador chegou a dobrar a audiência do telejornal e ficar em 1º lugar na emissora. O programa já havia passado pelo comando, entre outros, do próprio Ratinho. O desafio de Datena, que trazia uma marca de credibilidade no universo jornalístico com seus dois prêmios *Herzog* e seu histórico na área esportiva, portanto, era redefinir o espaço dos *programas policiais* na zona de prestígio do telejornalismo.

Aos poucos, o ar de seriedade, os ternos bem comportados e as opiniões recheadas de citações de autores ligados à cena intelectual, foram tornando Datena num dos principais apresentadores do telejornalismo brasileiro. Em Abril de 1999, a *Revista Imprensa* deu um dos primeiros sinais da aceitação do “novo” formato dos *programas policiais*: Segundo a pequena matéria sobre o apresentador, Datena dava o “melhor Ibope” da Record. Ao classificar sua audiência como a “melhor” e não simplesmente como a “maior”, a revista dá os sinais das transformações ocasionadas pelo jornalista ao espaço reservado àquele tipo de programa.

Esquecido pela imprensa desde que saiu do time de esportes de Luciano do Valle, na *Bandeirantes*, Datena demonstrava versatilidade na apresentação do *Cidade Alerta*, que já foi apresentado por João Leite Neto, Ney Gonçalves Dias, Ratinho e Leão. ‘Tento fazer exatamente o que eles não faziam’, Diz Datena, que desde novembro está à frente de um programa que só fala de futebol quando as torcidas fazem barulho fora do estádio. ‘Parece que a mídia tem vergonha de assumir que assiste ao meu programa. É engraçado esse comportamento agora’ *Critica*. (REVISTA IMPRENSA, ABRIL DE 1999, P 12)

Assim, Datena busca trazer aos *programas policiais* pela primeira vez um modelo de apresentação capaz de associá-los aos interesses de um público visto pelos profissionais da televisão, como de maior qualidade, que até então era profundamente associado à rede Globo.

‘Eles perceberam que meu público não é o que eles pensavam, os pontos que eu perco no Ibope vão para a Globo e vice-versa’, afirma. De fato, não só de classes populares são seus telespectadores. ‘A audiência poderia ser ainda maior se os intervalos fossem mais curtos’, arrisca. Dia 1º de Janeiro, o programa chegou a ficar cinco minutos na frente da Globo. ‘É um abismo’, celebra Datena. (REVISTA IMPRENSA, ABRIL DE 1999, P 12)

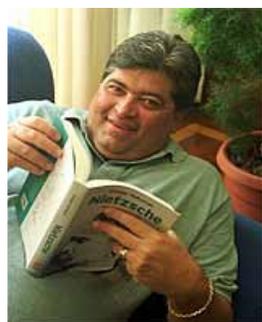
Datena vai, aos poucos, tomando a cena dos *programas policiais* e tornando a si próprio numa espécie de protagonista do processo de reestruturação deste formato. A imensa dificuldade em recolher dados biográficos sobre este profissional não deve ser creditada ao

acaso. Do mesmo modo que os profissionais analisados anteriormente, Datena também inventa a si próprio como “personagem”, o que requer um padrão de comportamento próximo da imagem que pretende tornar pública acerca de si mesmo. Isso exige dele determinadas precauções em relação às matérias que circulam a seu respeito. Nas reportagens que encontrei sobre o apresentador na imprensa, poucas remetiam a algum dado mais concreto de sua biografia, ou a questões envolvendo seus laços familiares. Nem mesmo a própria página de Datena na internet, retirada do ar a mais de um ano, possuía dados mais aprofundados de sua trajetória pessoal. No entanto, praticamente todas as referências a este profissional possuem um ponto comum, que consiste na divulgação de sua imagem com um livro ou jornal nas mãos. Também vemos algumas referências a seu contato com a natureza, como podemos ver nas imagens abaixo, mas o que exatamente isto significa? E de que maneira esse esforço por dar um caráter específico à sua imagem interfere no seu modo de lidar com a questão da violência?

Imagens divulgadas na imprensa



Revista Isto É gente



Estado de São Paulo



Site pessoal - Datena

No campo da televisão, Datena enxerga em seus adversários mais diretos, ou seja, os jornalistas e profissionais ligados à *linha policial e popular*, a imagem de sua superioridade, e isto se deve ao crédito conquistado, através do *habitus* profissional adquirido em sua formação no telejornalismo da Globo e da ligação voluntária de sua imagem com o universo intelectual na televisão e principalmente fora dela. Seu ingresso no *telejornalismo popular de linha policial* e a possibilidade de sua iniciativa em tentar modificar o conceito desse espaço, ocorreram justamente devido ao desgaste dos antigos formatos e às inovações que vinham sendo postas

em prática na estrutura do telejornalismo, sobretudo na Rede Globo, conforme mostrei no capítulo anterior.

A migração posterior de outros profissionais saídos da Rede Globo na direção dos *programas policiais* acenou para uma mudança na maneira do campo jornalístico conceber este espaço. Ao se transferir para a Rede *Bandeirantes*, no comando do programa *Brasil Urgente*, Datena vai gradativamente tornando as cenas de violência em algo menos explícito, buscando tirar o foco exclusivo dos acontecimentos violentos e centralizando sua atuação no sentimento das vítimas, a partir de uma postura “séria”, capaz de exercer em grande parte das vezes uma “ponte” entre elas e o poder público. No entanto, a principal fonte das reportagens continua sendo a polícia, o foco permanece centrado na violência criminal e as matérias seguem numa dinâmica de repetição associada à fala indignada do apresentador.

O modo através do qual ele equilibra a imagem que busca tornar pública acerca de si mesmo (aproximando-a do campo intelectual) com a postura “séria”, indignada e próxima da linguagem cotidiana da população, torna-o uma espécie de porta voz do sentimento de insegurança da população. O ar alarmista de sua fala torna-se poderoso à medida que não é deslegitimado por uma postura caricatural, como a apresentada por Ratinho, e nem mediado pela formalidade, como os telejornais convencionais costumavam, até então, tratar do problema da violência⁹⁷. Isto faz de seu programa um palco onde pais desesperados choram a morte dos filhos, onde políticos apresentam-se fora da formalidade habitual e onde a população clama por justiça. Alguns exemplos coletados no período de minha pesquisa podem ser pensados através de casos como o do dia 05/01/2007, quando o prefeito de São Paulo, Gilberto Kassab apresentou o programa inteiro do estúdio, ao lado de Datena, fazendo promessas à população, ou ainda no dia 27/06/2007, quando a apresentadora Hebe Camargo, do SBT, conversou ao vivo com o apresentador e chorou por diversas vezes clamando por segurança após ver o caso de uma mãe que havia perdido o filho em um assalto.

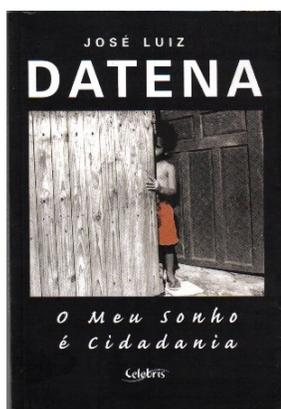
Outro ponto fundamental para analisarmos a especificidade que a violência toma através da apresentação desse profissional são alguns anunciantes, como uma empresa de monitoramento de veículos que, em seu comercial, simula um assalto e o desespero da vítima diante dos agressores. Também se destacam os comerciais de condomínios fechados e um caso em que uma câmera digital, que é anunciada em praticamente todos os programas da

⁹⁷ Embora a essa altura, os programas ligados ao *telejornalismo Nacional/Internacional* como o *Jornal Nacional*, da Rede Globo, já tivessem passado por uma “modernização”, que no caso dessa emissora foi, em grande medida, ocasionado pela atuação de Evandro Carlos de Andrade, conforme comentei anteriormente, as notícias seguiam respeitando um padrão técnico (ligado tanto à estética dos repórteres quanto ao vocabulário e aos limites de tempo e tipo de imagens) que reduzia as informações quase ao nível de enunciados, sem levantar grandes polêmicas.

emissora como um aparelho capaz de cumprir as funções de máquina fotográfica, filmadora e gravador de voz, no programa de Datena assume uma outra função, a de “Câmera de segurança”⁹⁸.

Ao contrário de Ratinho, onde a violência ganha destaque através de sua incorporação por parte do *personagem*, Datena busca manter uma postura equilibrada, em consonância com a imagem que procura reproduzir acerca de si mesmo publicamente. É este caráter “duplo”, entre o “intelectual” e o “homem do povo” que dão à Datena a possibilidade de assumir as condições de sua própria reprodução social, melhor dizendo, que colocam sob seu controle os mecanismos responsáveis pela consolidação das referências simbólicas que marcam e definem sua posição no campo, e ao mesmo tempo, é essa condição que o permite criar um modelo próprio de apresentação dos *programas populares de linha policial*, com maior credibilidade e centrado nos sentimentos das vítimas de violência.

Em 2003, o apresentador, da mesma forma que os profissionais analisados anteriormente, publicou um livro que merece, a exemplo dos demais, ser analisado aqui uma vez que expressa em um só movimento, a ligação estabelecida entre a auto-representação e o modo de se referir à violência, caracterizados por Datena.



O livro marca a posição ocupada pelo jornalista bem como seu modo de representar a violência e a si próprio, por diversos fatores. Logo na capa podemos enxergar a imagem de uma criança negra, aparentando um sentimento de vergonha, se escondendo atrás da porta de uma casa de madeira que evoca as que comumente encontramos nas favelas. A foto em preto e

⁹⁸ Atualmente com o sucesso que passou a ter no programa de Datena, a câmera é apresentada em outros programas como tendo a função de “Câmera de segurança”. Falarei detalhadamente disto no capítulo seguinte.

branco é destacada por um recurso de imagem concentrado sobre a peça de roupa colorida da criança. Logo abaixo da fotografia temos o título do livro: “Meu sonho é Cidadania”.

A contracapa também é bastante reveladora. Nela, vemos uma fotografia do apresentador numa postura bastante conhecida. Na verdade trata-se de um clichê intelectual. O queixo apoiado sobre a mão fechada, o olhar desafiador voltado à câmera, a camisa discreta, a iluminação dando um ar de esclarecimento e o manuscrito sobre a mão esquerda denotam uma familiaridade com o universo intelectual e traduzem um ar de sobriedade para o texto ao lado, conforme podemos ver abaixo:



A Cidadania é um paciente em estado terminal no Brasil? Será que ainda é possível despertar nos cidadãos brasileiros a confiança em si mesmos e a certeza de seu enorme potencial? José Luiz Datena, o número 1 do jornalismo policial na atualidade, acredita que sim. Por isso escreveu este livro de crônicas e poesias que, no fundo, expressa o desejo de cidadania de todos os brasileiros. Mas não é mais possível fechar os olhos para as incontáveis mazelas que assolam o país. Quem pode esquecer o caso do seqüestro do ônibus 174?, o cirurgião plástico assassino Farah Jorge Farah e até mesmo a morte do casal Von Richthofen pela filha? Esses e outros casos reais inspiraram textos emocionados que, segundo o autor, expressam os anseios de um povo honesto e trabalhador que permanece esquecido, quase sempre à margem de seus plenos direitos assegurados pela constituição. Por outro lado, todas as imagens que integram este verdadeiro grito nacional pelo direito à cidadania foram concebidas e selecionadas para expressar aquilo que nem sempre pode ser dito por meio de palavras. O sonho do Brasil é a cidadania!

Tendo como referência o texto acima, a leitura da fotografia, localizada na capa do livro, bem como do recurso visual que destaca a roupa da criança não se torna muito difícil, afinal, uma vez que a cidadania parece ser um “paciente em estado terminal no Brasil” à medida que aqueles que se encontram protegidos pela constituição são os que mais sofrem com um sistema político e social fundamentado pela lógica da repressão aos mais pobres, as próprias leis que, em princípio deveriam ter o papel de fortalecer o tecido social, acabam deslegitimadas, produzindo na população uma desconfiança em relação a si própria.

Antes de partir para a análise da fotografia da capa, no entanto, creio na importância de ter em vista a qualificação empregada pelo apresentador à população à qual julga “honesta” e “trabalhadora”, embora esquecida em seus Direitos.

A importância de ter em mente esta qualificação ganha sentido na análise da capa, bem como das poesias de Datena porque o discurso, à primeira vista progressista, que vemos na contracapa do livro, vai perdendo sua dimensão crítica e assumindo uma representação moral, uma vez que a crise da cidadania no país vai ganhando contornos individuais, podendo ser lida como o problema da auto-estima de um tipo social (o pobre) que tem na essência a “honestidade” e o “trabalho” e se torna “bandido” por se ver à margem do reconhecimento enquanto cidadão por parte da Justiça brasileira. No núcleo dessa posição, defendida pelo apresentador, se encontra a reprodução de um pensamento muito comum na sociedade brasileira (sobretudo entre as camadas médias), que se caracteriza pela idéia de que diante dessa situação, torna-se necessário criar instrumentos públicos de expressão para as vítimas de violência, assim como, de que se tornam cada vez mais necessárias medidas ligadas à mecanismos privados de defesa.

É com base nesses fatores que podemos ver na imagem localizada na capa do livro o modo próprio de ligação com o tema da violência por parte de Datena. Nela, os traços de pobreza e vergonha na expressão da criança que se esconde atrás da porta se encontram diluídos em sua “pureza”, que por sua vez, permite evocar à consciência de falar em nome das vítimas. O recurso técnico responsável pela coloração da roupa da criança dá o tom da esperança daquele que sonha com a oportunidade de se ver e ser visto como um igual, ou seja, que almeja a “cidadania”.

Datena também não se vê e nem é visto como um igual na televisão e no campo jornalístico, nem diante de seus pares mais diretos no *jornalismo popular*, dada a sua busca por uma proximidade junto às referências intelectuais, e nem diante dos profissionais de alto gabarito, dada a distância social relativa às ligações com o jornalismo impresso e à ausência de um acúmulo de capitais culturais capazes de tornar seu nome num bem de circulação constante nos universos de maior prestígio profissional. É nesse sentido que podemos enxergar seu livro como um projeto de divulgação de sua sensibilidade, capaz de qualificar o papel representado por ele na TV, colocando-o em evidência, inclusive nos circuitos vistos como de maior credibilidade⁹⁹.

Outro ponto importante no texto é a introdução, escrita por Datena. Vejamos:

⁹⁹ Traço que pode ser facilmente notado através de fatores como o prefácio assinado pelo músico Ivan Lins, além das fotografias do próprio apresentador.

Introdução

O objetivo deste livro não é o da pretensão erudita nem da capacidade que sei que não possuo de me transformar em um escritor como centenas de talentosos e alguns geniais que temos em nossas letras. Quis apenas colocar em palavras a experiência que tenho como apresentador de um jornal popular de sentir de perto os anseios de um povo honesto e trabalhador que, em sua grande maioria, permanece esquecido, quase sempre à margem de seus direitos assegurados pela constituição.

Foi para essas pessoas as quais falo todos os dias que escrevi estas crônicas e poesias que espero, contrariando um grande pensador do século passado, não se transformem em letras mortas depois de lidas, pois para nós elas representam um microuniverso das injustiças e desigualdades sociais que permeiam nosso país. (DATENA, 2003, P 9)

José Luiz Datena

Algo notável no trecho acima diz respeito à forma pela qual ele se dirige ao “povo”, o caracterizando, a exemplo do texto localizado na contracapa, de “honesto” e “trabalhador” e o relacionando à sua própria imagem na forma de um “nós” à medida que suas poesias e crônicas podem ser pensadas como a voz de uma unidade que clama por justiça e que sofre com as desigualdades. Mas de que “desigualdades” nos fala Datena?

Certamente o autor se refere às “desigualdades sociais” que, segundo ele, lhe são trazidas cotidianamente no telejornal em que atua. Mas se levarmos em consideração a maneira como o apresentador/autor se apresenta visualmente no livro, assim como nas (poucas) entrevistas em jornais e revistas¹⁰⁰, além do conteúdo de suas poesias que trazem, muitas vezes, reflexões a respeito de sua posição no universo televisivo¹⁰¹, veremos que pode haver um outro sentido à noção de “desigualdade” trazida por Datena. Refiro-me à “desigualdade” de sua própria posição no “sistema” de distribuição de prestígio no telejornalismo.

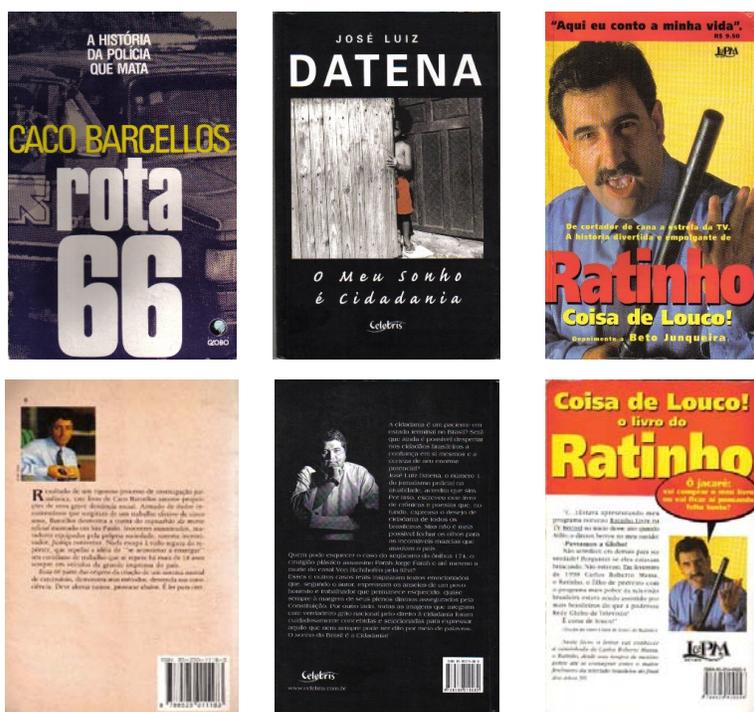
Dentro dessa chave interpretativa, onde a violência e a desigualdade social, assim como a posição que Datena cobra para si nos são trazidas em um mesmo movimento, a esperança do apresentador/autor, de que seu livro não se transforme em “letras mortas depois de lidas”, cessando com as “injustiças” narradas, ganha maior sentido. Isso porque nessa perspectiva o livro (e a maneira pela qual o apresentador se refere à violência e à desigualdade) acaba ganhando uma outra leitura possível, definida pela possibilidade que abre no sentido de inserir-lo numa condição mais “nobre” em sua profissão.

¹⁰⁰ A ausência de pretensão intelectual, por exemplo, parece contrastar com a forma através da qual Datena busca aparecer em suas imagens, assim como, com o próprio gênero escolhido para dar lugar à sua sensibilidade: a poesia.

¹⁰¹ Ver nesse sentido a poesia “Interessante Fusão”, na página 128 do livro de José Luiz Datena.

Da violência representada à representação violenta

Quando vistos em conjunto, *personagens* como Barcellos, Ratinho e Datena, bem como outros repórteres ligados primordialmente ao tema da violência na televisão, nos permitem observar que a violência é, em grande medida, utilizada para a ativação de *princípios de visão e divisão* relativos às posições ocupadas por esses agentes no campo televisivo. As capas e contracapas de seus livros deixam isso bem claro quando comparadas, conforme vemos abaixo:



Os próprios gêneros literários (Livro-reportagem, poesia e memória) escolhidos para o agenciamento dos capitais ligados àquilo que cada um desses agentes representa no campo da televisão, bem como seus modos de representar a violência, dizem muito sobre suas posições e o grau de controle sobre a própria imagem que cada um deles possui.

Posições antitéticas, como as ocupadas por Barcellos e Ratinho, portanto, ao serem observadas ao longo do tempo, nos permitem enxergar a transformação gradual do campo

televisivo e as margens abertas, entre seus diferentes estados, para que a violência fosse captada (podemos dizer também capitalizada) de diferentes formas, a partir dos sentimentos gerados após a abertura democrática.

Durante o início da década de 90, a legitimidade do jornalismo televisivo entrou numa espécie de colapso, de modo que passaram a gravitar em torno dos espaços vazios gerados por essa “crise”, diversos “projetos” de consolidação profissional, definidos pela luta por conquistar o monopólio da representação legítima de determinados perfis do público. Assim, como busquei colocar no capítulo 2, alguns profissionais (como Ratinho) tentaram qualificar suas presenças na televisão, partindo de um tipo de representação fundamentado por uma idéia caricata e “violenta” da noção de “popular”. A iniciativa desses profissionais se caracterizava pela tentativa de fazerem crer que suas posições na televisão poderiam representar a presença do próprio “povo” no veículo. Algo que foi sendo quebrado ao longo das transformações já comentadas no campo televisivo.

Ratinho ingenuamente (o que não significa inocentemente) acreditou que se manteria no veículo a partir de sua forma (violenta) de simular a violência e as tradições “populares”. Ao definir sua presença na televisão somente a partir dos efeitos causados pela simples ruptura de todos os valores e normas possíveis, Ratinho foi deixando de lado, a não ser na medida em que sentia seus efeitos, o afunilamento do espaço ao seu redor, que se tornava a cada dia mais profissionalizado e menos tolerante a representações como às desse profissional. Seu “projeto”, portanto, de “impor” seu “estilo popular” acabou sendo abortado pela própria estrutura do campo.

O destaque de Barcellos, no entanto, se deu justamente pelo fato de, a partir dos capitais acumulados ao longo de sua larga experiência no jornalismo impresso e na cena intelectual, seu “projeto” incluir em sua gênese todos os pequenos “projetos” localizados no interior do campo¹⁰², uma vez que tinha como centro a busca do monopólio da própria legitimidade jornalística na televisão, ou seja, a luta por uma posição capaz de lhe oferecer a autoridade para reconstruir as próprias regras de entrada e permanência no jornalismo televisivo.

Para isso tornou-se necessário no caso desse repórter, incluir, como eu disse, todos os pequenos “projetos” envolvidos no universo do telejornalismo à sua época (como aquele

¹⁰² Em seus livros e reportagens, Barcellos, construiu (e segue construindo) uma espécie de olhar sobre os diferentes olhares produzidos no interior do campo televisivo. Assim, iniciativas como as dos profissionais ligados ao *jornalismo policial*, foram completamente “desmascaradas” em livros como *rota 66*, ou em suas próprias reportagens, uma vez que o repórter as incluía no interior de suas “investigações” como modo de tratar a “realidade”, tornando através disso, a “autenticidade” do trabalho jornalístico no próprio tema de suas inserções na TV e na literatura.

ligado aos profissionais do *telejornalismo popular de linha policial*) dentro de um “projeto” mais amplo de reflexão do próprio jornalismo na televisão. E foi a partir disso que Barcellos conquistou uma posição autônoma no interior do veículo, através da utilização da violência como tema central de suas produções.

Já Datena, dada a força de sua representação visual, bem como de sua postura profissional, define-se em termos de seu posicionamento como uma via distinta de representação da violência na televisão, caracterizada pela geração de um espaço destinado a tornar públicas as manifestações das vítimas de violência, estabelecendo uma “ponte” entre elas e o poder público. Isso permite a ele se distanciar de exemplos como o de Ratinho, ao mesmo tempo em que o inscreve no mesmo espaço dos outros telejornais e jornalistas em sua emissora, o que, porém, não significa uma aceitação plena de seu ingresso nas instâncias de consagração mais prestigiadas.

Assim, vemos que: não há uma determinação mecânica pura e simplesmente, capaz de inscrever esses profissionais em uma luta fria, seja por lucro financeiro, seja por prestígio profissional em seus respectivos universos. O que há, é uma flexibilidade entre suas vivências pessoais e profissionais (capazes, por sua vez, de gerar neles certos tipos de sensibilidade ou até mesmo ressentimentos) e as posições que passam a ocupar na televisão ao longo de seus diferentes momentos. A cada etapa essas posições vão ganhando maior ou menor mobilidade, e é através dos limites impostos pelo próprio campo que podemos compreender os posicionamentos tomados por esses agentes. Nesse ponto é possível notarmos que a análise centralizada unicamente no “indivíduo”, pouco tem a nos acrescentar.

Portanto, se, por um lado é no *Jogo de espelhos* que os profissionais definem a si próprios e às maneiras de tratar os temas ligados a seus programas, por outro, o próprio *Jogo de espelhos*, ou seja, o espaço dos pontos de vista, muda conforme mudam os estados do campo, e com essas mudanças, as regras de entrada e saída desse universo também são modificadas. A cada novo estado, surgem novas lutas e em cada modificação no espaço reservado a essas lutas, novos princípios estilísticos ligados aos temas referidos pelos profissionais ganham sentido.

Com a transformação gradativa do telejornalismo, após, guardadas as devidas proporções, a equiparação entre a produção jornalística de Globo e Record e o conseqüente aumento do rigor profissional, a violência foi deixando de ter a significação que teve tempos atrás como instrumento de luta pelas posições de poder no telejornalismo, e foram sendo criados espaços cada vez maiores para a valorização de “projetos” como o de Caco Barcellos, fundamentados em uma espécie de *reflexividade* acerca da própria função jornalística na televisão.

Tais mudanças também são fortemente sentidas (com pesos diferentes, no entanto) por profissionais como Ratinho e também José Luiz Datena, que capitalizaram suas imagens com base única e exclusivamente na exploração de casos de violência. Não é a toa que esses profissionais (cada um à sua maneira) vêm sucessivamente tentando engrenar uma aceitação de suas imagens sob novas bases, como as reportagens em regiões distantes dos grandes centros urbanos do país¹⁰³.

É de acordo com os diferentes estados do campo que tipos particulares de abordagem jornalística ganham maior ou menor valor entre os profissionais desse universo restrito. O ponto, no entanto, é que a violência tem sido, em grande medida, utilizada como meio na luta pela afirmação dessas diferentes abordagens no interior do espaço de desigualdades entre os profissionais, e é por isto que seus gestos, a acentuação de suas vozes, a imposição de seus corpos, o figurino, entre outras formas estilísticas (a *visualidade*) valem, muitas vezes, mais do que qualquer referência aos dados sociais ligados aos “fatos” transmitidos em seus programas.

* * *

¹⁰³ Refiro-me à iniciativa de Datena em levar adiante o Programa *No coração do Brasil*, onde o repórter busca explorar exemplos positivos de atuação social no país, assim como privilegia reportagens em lugares distantes onde há muito contato com a natureza. Já no caso de Ratinho me refiro ao já extinto *Jornal da Massa* onde o apresentador buscou dissociar sua imagem da violência fazendo reportagens em regiões distantes dos grandes centros urbanos, bem como trazendo apresentações de “artistas populares” no programa.

4. Violência na tela! “A vida como ela é” na televisão

A televisão possui como busquei dizer até aqui, um elemento central caracterizado pela *visualidade*¹⁰⁴. No artigo “O dia seguinte”, Sérgio Miceli trata brevemente dessa questão ao pensar no modo pelo qual os debates políticos são moldados por esse elemento¹⁰⁵. Um exemplo bastante ilustrativo, usado por Miceli para pensarmos esta *visualidade* e seus processos de produção, é o do replay de um gol no futebol.

(...) Quem esta no campo ou assistindo da arquibancada enxerga um certo tipo de gol (...) ou seja, cada um teria uma perspectiva visual do gol em função da posição que ocupa no estádio. A mesma coisa acontece com os bandeirinhas e com o juiz. Por isso muitas vezes o bandeirinha sinaliza de uma forma que parece equivocada, ou o bandeirinha, ou o juiz, ou ambos, e a torcida reage ao que viu, ou ao que imagina ter visto. De qualquer maneira, o que acontece no replay? Trata-se de uma reconstrução visual completamente inacessível a qualquer espectador situado no interior do estádio. Agora, nós todos que estamos em casa, ‘Não está vendo que foi gol?’, ou seja, há uma edição do gol que não corresponde a nenhuma percepção visual real de quem está no campo ou próximo dele. O replay é uma linguagem plástica, é uma proposta visual, sendo a tal ponto uma construção visual, que pode ser divisível numa série de pontos na telinha, tendo pouco a ver com o que se passou de fato. Vale dizer, pode-se até confirmar que foi gol o que não foi, mas a pergunta é: o que foi gol? O que foi gol em campo pode acabar sendo mutilado na tela, e vice-versa. O que foi gol depende em última instância daquele que legitimou visualmente o lance em finalização. Porque o gol tem que ser confirmado, crível, o gol tem que ser reconhecido. (MICELI, 1996, P 200-201)

Da mesma forma os agentes na televisão dependem da legitimação visual de si próprios no veículo. É esta *visualidade* que fornece a eles a autoridade para tratar suas questões de um modo particular na TV.

Neste sentido, a notícia é uma espécie de materialização do jogo de forças estabelecido entre os vários profissionais responsáveis por suas diferentes etapas de produção. Todas as

¹⁰⁴ Chamo de “visualidade”, em concordância à significação do termo atribuída por MICELI (1996), à incorporação da rapidez e da agilidade de ações corporais e narrativas por parte dos agentes de acordo com o *timing* televisivo, que têm a ver com a demonstração de traços como firmeza e confiabilidade por meio do figurino, dos gestos físicos, entre outros fatores ligados aos constrangimentos da necessidade de expressar-se através de uma construção visual imediata.

¹⁰⁵ Em seu texto, MICELI (1996) aponta para o fato de que nos debates realizados na televisão o que se encontra em jogo com caráter decisivo não é a vida pregressa dos candidatos, nem as alusões a seus pontos fracos, mas sim os pequenos detalhes, como o uso das mãos, a espontaneidade, a naturalidade, ou seja, a eficácia do comportamento junto ao *timing* televisivo. “(...) o que é terrível na linguagem de televisão é o fato de que tudo que sucede ao nível da telinha, não escapa aos constrangimentos característicos de uma construção visual clássica” (MICELI, 1996, p 201). Para termos exata noção de como isto funciona, basta pensarmos no documentário ENTREATOS (2004), do cineasta João Moreira Salles, sobre a campanha do primeiro mandato do presidente Luís Inácio Lula da Silva.

ligações estabelecidas entre o evento, o repórter e suas fontes só ganham notoriedade através dos recursos ligados à imagem.

A imagem, no entanto, só possui significação plena quando acompanhada dos efeitos sonoros que, por sua vez, podem ser fruto do ambiente onde foi realizada a reportagem, ou da incorporação junto aos efeitos “naturais” da cena, de trilhas sonoras específicas. É nesta fusão entre som e imagem que a televisão constitui sua característica própria, e que o trabalho jornalístico nesse veículo se distingue dos demais.

A própria divisão do trabalho no telejornalismo obedece a um princípio que prioriza a forma de transmissão ao fato a ser transmitido: figurinistas e fonoadiólogos¹⁰⁶ cuidam da imagem dos repórteres e apresentadores, roteiristas cuidam da maneira pela qual os profissionais entrarão em contato com a “realidade”, os operadores de câmera fazem os cortes e as imagens capazes de tornar (ou não) a fala do repórter verossímil e importante, os repórteres lutam por tornarem suas presenças no vídeo em algo significativo e, para isto, precisam negociar com os operadores de câmera as melhores imagens, os editores reconstituem os fatos trazidos à redação a partir de novos conceitos, recontextualizando-os e os apresentadores controlam a emissão das notícias a partir do formato de suas presenças na tela, ou seja, de seu figurino, suas posições corporais, seus tons de voz, suas maneiras de olhar e se direcionar às câmeras no estúdio, etc.

Além de tudo isso, ainda há, conforme mostrado no capítulo anterior, a luta por reconhecimento, ou seja, os problemas relativos à auto-imagem dos profissionais em suas lutas no interior do campo. É a arbitrariedade dessa *visualidade* que os insere num espaço de concorrência capaz de reordenar o mundo social a partir de um plano bastante distinto daquele que vemos de fora da tela.

Todos esses fatores interferem diretamente no modo através do qual os fatos ganham inteligibilidade no vídeo. Eles são também definidores da filiação jornalística à qual as matérias são encaixadas, melhor dizendo, marcam as características capazes de distinguirem o *jornalismo convencional* do *policia*, *investigativo*, ou da *reportagem denúncia*, vista como um ramo do *jornalismo investigativo*.

Embora existam consideráveis distinções entre estes formatos¹⁰⁷, todos eles encontram na centralidade do emissor (que em alguns casos se localiza no apresentador e em outros no repórter) o eixo de significação das matérias.

¹⁰⁶ Ver MEMÓRIA GLOBO (2005).

¹⁰⁷ Falarei especificamente sobre estas distinções mais a frente.

Esses profissionais funcionam como uma espécie de “ponte” entre os fatos e a “verdade”, ou seja, a forma sob a qual os fatos devem ser interpretados, e é a partir da particularidade desta representação que garantem seus lugares de destaque no veículo.

Tendo em vista essas questões, buscarei entender a seguir, através da análise de diferentes tipos de reportagem sobre questões diretamente ligadas à violência, como na disputa entre os jornalistas pela melhor forma de tratar esse problema, se encontra a luta pelo domínio dos mecanismos responsáveis por perpetuar as referências simbólicas que fornecem a esses profissionais um maior controle de suas próprias imagens na tela, e conseqüentemente, do próprio sentido de suas posições no universo mediático.

Falar “sobre” ou “para” o “povo”: A violência e suas formas na televisão

Reportagem 1

Apresentador: Imagem centralizada. Raimundo José dos Santos de 39 anos deixou o hospital hoje em São Paulo. A pouco mais de duas semanas, na mesma tentativa de roubo a banco que deixou a adolescente Priscila Abrígio paraplégica, Raimundo foi atingido por um tiro de fuzil.

Reportagem: Imagem de Raimundo sendo levado de cadeira de rodas. Repórter em Off: Depois de muita luta contra dores e infecções, Raimundo vence a primeira etapa. *Cena em close de Raimundo que fala ao repórter:* Eu quero só agradecer à Deus e à equipe médica que me atendeu e ao pessoal, todos que me deu atenção não é. Meus amigos que me deram força, e vida nova. *Corte. Imagem de Raimundo sendo colocado no interior de um automóvel. Repórter em Off:* Nova e difícil. *Cena do carro que leva Raimundo chegando a um bairro bastante pobre. Repórter:* Raimundo finalmente vai chegar em casa, foram 15 dias no hospital. *Corte. Cena de ônibus parado, a câmera se desloca lentamente até encontrar o repórter que olhando para ela diz:* Em pé, num ônibus lotado, voltando para a casa. Era assim que Raimundo estava quando em frente a esta agência bancária. *Imagem da agência.* Que fica aqui no Ibirapuera na zona Sul de São Paulo, houve um assalto e em seguida um tiroteio. Um tiro de fuzil disparado por um dos bandidos atravessou a lataria do ônibus e atingiu a perna esquerda de Raimundo, que não resistiu ao impacto e desmaiou. *Cena de garota em cadeira de rodas. Repórter em Off:* Outras três pessoas ficaram feridas, entre elas Priscila de 13 anos que está paraplégica. A menina espera num hotel até que a casa seja adaptada para diminuir a dificuldade de locomoção. *Cena da garota sendo carregada ao elevador. Corte. Cena de Raimundo sendo carregado pelas escadas de sua casa. Repórter em Off:* Um problema que Raimundo começa a enfrentar. *Câmera se desloca pelos degraus mostrando a dificuldade da subida. Repórter:* Para entrar em casa ele tem que subir 44 degraus. *Cena de Raimundo chegando em casa e abraçando seu familiares. Repórter:* Ao chegar em casa reencontra os filhos, o mais novo tem 10 meses. *Cena da mãe trazendo a criança até Raimundo. Repórter:* Aliviado, ao lado da família, ele conta que enfrentou com coragem a decisão dos médicos. *Cena em Close de Raimundo enquanto o repórter faz a pergunta.*

Repórter: Quando você soube que ia ter que amputar sua perna que veio na tua cabeça?

Raimundo: Olha, na hora você só quer se livrar da dor e do problema. Eu falei, se tiver que ser será né, então, vamos ver no que vai dar. *Câmera aproxima-se dos olhos de Raimundo.*

Narração em off do repórter. Raimundo é eletricista e treinador de um time de futebol do Bairro nas horas vagas. Enquanto ele se recupera, quem vai sustentar a família é a mulher, Ivonete. *Cena do rosto da mulher seguida da imagem de sua mão sobre a mão de Raimundo.* Que trabalha num hotel. Ela já prevê dificuldades. Mas diz que o pior já passou. *Imagem da mulher centralizada enquanto o repórter faz a pergunta.*

Repórter: A tristeza acabou?

Ivonete: balança a cabeça em sinal afirmativo e diz: Com certeza. Agora é só luta. *Corte. Imagem de Raimundo aparece.*

Raimundo: Você não pode desanimar não, de jeito nenhum. O acontecido já foi acontecido, então é vida nova, esperança nova. *Imagem de Raimundo brincando com o filho pequeno no colo aparece enquanto ele fala: E vamos viver a vida. Cena de Raimundo brincando com o filho encerra a reportagem.* (JORNAL NACIONAL, 15/03/2007)

Reportagem 2

Imagem do local do crime, voz em off da repórter O garçom John Clayton Baptista, de 19 anos, tinha acabado de sair do trabalho, e estava com um casal de amigos na calçada deste bar, localizado no Jardim Paulista *Cena de pessoas conversando na porta do bar.* uma adolescente se aproximou deles e pediu um isqueiro, o amigo de John respondeu que não tinha *cenas da rua movimentada e do bar* mas a amiga emprestou o dela. Mesmo assim, a adolescente discutiu com eles e foi embora. A amiga que emprestou o isqueiro preferiu não se identificar, mas gravou uma entrevista por telefone *Cena da repórter conversando ao telefone com a menina.* *Voz em off da menina:* Ela levantou da mesa em direção ao Rafael, mostrou o dedo do meio para ele. Ele disse que que é? Nisso ela virou a esquina e já desceu de novo. *Imagem da repórter se direcionando à câmera com o microfone.* Testemunhas disseram que assim que o grupo de punks veio em direção ao bar começou o tumulto. Eles gritaram, quebraram garrafas de vidro e agrediram clientes. No meio da confusão, John levou uma facada no peito *câmera caminha lentamente como alguém cansado ou ferido em direção à porta do bar* chegou a ser socorrido, mas não resistiu. *cena da porta de um café* Este bar onde ele trabalhava como garçom, ficou fechado por luto *imagem do papel afixado na porta com os dizeres: “Desculpem pelo transtorno, reabriremos 2º feira 25/06/07”* Ana Paula Del Conte estava no bar na hora do ataque, e também foi agredida *mulher mostra marca roxa no braço*

Ana Paula (Entrevistada): Levei chute, levei soco acho que na nuca, que eu nem sei de onde vinha. Garrafa voando, e eu procurando me esconder em algum lugar para me salvar.

Repórter: Eles tinham características de Punks?

Ana Paula: De Punks sim

Repórter: Como eles estavam vestidos?

Ana Paula: Jaqueta preta, calça preta, coturno, piercing no rosto inteiro, olho pintado... *imagem dos rapazes entrando na delegacia* *Repórter em off:* Oito pessoas foram detidas, quatro menores de idade, sendo duas garotas. *imagem do 78º Distrito Policial, seguida das imagens dos jovens presos* Todos são jovens de classe média, *Voz masculina em Off:* “Eles já saem preparados para criar confusão né! Entram na internet, ficam combinando encontros, e aqui nos Jardins virou o encontro desse povo” *imagem do homem responsável pela afirmação aparece sem identificação alguma.*

(...) *Apresentador:* Bom, não só bateram no rapaz como bateram nas pessoas não é? E o rapaz apanhou muito antes de morrer. Apanhou demais, foi torturado isso não pode continuar assim. Foi uma canalhice *imagem se centraliza no apresentador* e não me importa que sejam filhos de classe média, isso deveria ser um agravante porque deveriam ter cultura, educação. Porque eu repito, Se é garoto que veio da favela de um ambiente de crime, se é garoto que passa por dificuldade financeira, não... é... você fala, Ah, mas veio da favela, esse menino vive no meio do crime, foi violentado pelo pai, mas e esses caras aí, tiveram tudo na vida, e viram um bando de marginais. E a gente deixa com que esses grupos se formem. *imagem dos garotos volta a aparecer na tela* Então a polícia tem que cada vez mais fazer o papel de prevenção de inteligência da polícia para desmontar esses grupos que são perigosos, são tão perigosos que matam! Não sei! Tem que, de alguma forma controlar as conversas deles pela internet porque me disse a doutora, ou me disse alguém aí, acho que foi o delegado, que eles marcam encontro pela internet e tudo mais, alguém tem que olhar isso aí para desmantelar essa verdadeira quadrilha de... *olha fixamente para a Câmera* moleques bárbaros! Criminosos! Quadrilhas que estão se formando pela cidade *passam mensagens que pessoas revoltadas enviam para o programa através do celular na parte de baixo da tela* Já não bastam os bandidos de costume, agora só falta bandido desse tipo. (BRASIL URGENTE, 25/06/2007)

As reportagens apresentadas acima, embora não digam respeito ao mesmo fato, definem bem, cada uma à sua maneira, um estilo próprio de tratamento do tema da violência na televisão. No primeiro caso, vemos um certo distanciamento entre a imagem do repórter e a história do *personagem* tratado em sua matéria. Fala-se “sobre” Raimundo, e nas poucas vezes em que ele diz algo, suas palavras apenas servem para confirmar o clima de comoção da

reportagem, que vale por si mesma, sem a necessidade de comentários e adjetivação dos apresentadores do telejornal.

Já no segundo caso, a reportagem não pode ser deslocada da imagem e dos comentários do apresentador que se compromete com a história narrada e emite expressivamente sua indignação com tal acontecimento sucessivas vezes. Em diversos momentos ele olha para a câmera, como se estivesse falando com o telespectador diretamente e grita, esbraveja. Culpa as “autoridades” ou os “políticos” - mencionados na terceira pessoa - que ao mesmo tempo não têm existência concreta, mas possuem forte significação simbólica.

O apresentador fala o tempo todo “para” o telespectador, o qual chama em diversas ocasiões de “povo”, e interage com os mecanismos de justiça que, fora do espaço do programa, parecem não possuir grande efetividade.

Apesar dessas diferenças consideráveis entre os dois casos há também uma semelhança. Em ambos parece haver uma unidade entre a enunciação dos repórteres (e apresentadores) e a realidade¹⁰⁸. É nessa fusão entre a realidade objetiva e a experiência sensível do repórter e/ou apresentador que se encontra o que comumente os jornalistas chamam de “verdade”.

Bergamo (2006) associa a especificidade da atuação dos tele-jornalistas em relação às suas formas de lidarem com os fatos a uma inversão do *mito da caverna* de Platão, o que se torna muito apropriado para a discussão que pretendo levar adiante. Conforme mostra este autor:

Em Platão, Luz e sombra são imagens figurativas. Para se chegar à verdade, o homem deve se libertar das aparências das coisas. A percepção sensível que se tem do mundo, pode conduzir não à sua verdade, mas à ilusão. Deve-se, portanto, abandonar as idéias formadas pela percepção sensível para então se chegar à essência real das coisas. Nas narrativas dos jornalistas a relação entre luz e sombras é radicalmente diferente. A ordem das frases traduz uma experiência de descoberta que consiste exatamente na percepção sensível das coisas. O lento caminhar em direção à luz, a uma realidade tida como mais profunda, de fato mais real, não se baseia num abandono da percepção sensível. Ao contrário, a realidade a qual se chega é formada, concebida, somente a partir das impressões individuais do sujeito que narra, o repórter. (BERGAMO, 2006, p 150)

É nesse sentido que a câmera possui papel primordial, uma vez que é ela que concretiza nos olhares, nas paisagens e nas formas a impressão sensível do repórter, e, portanto, a “verdade jornalística” dos acontecimentos.

¹⁰⁸ Voltando ao exemplo do gol no futebol, é como se a experiência sensível do repórter e/ou apresentador fosse a própria câmera capaz de enquadrar e com isso legitimar visualmente o acontecimento tornando-o “verdade”

Se voltarmos a nos concentrar nas duas reportagens, veremos que em ambas as ordens das palavras e das imagens compõem um quadro relativo a um destino social, profundamente marcado pela violência, e que vai aos poucos, conforme o repórter acessa novas etapas, revelando a essência de sua “bondade” e da “crueldade” daqueles que o atingiram. O texto e as imagens dos repórteres ao longo das matérias se concentram, antes dos fatos ocorridos, em suas próprias impressões, e na forma através da qual descobrem os universos por trás dos *personagens* de suas reportagens. As cenas do trajeto até um bairro pobre, da dificuldade para subir as escadas, do abraço no filho o qual corria o risco de não mais ver, na primeira reportagem podem ser vistas na mesma chave das cenas do bar onde o garçom foi morto, da imitação da câmera lentamente andando pela rua como se fora alguém cansado ou ferido, e das seguidas menções à crueldade dos jovens que o assassinaram, na segunda reportagem.

As relações sociais envolvidas em cada um desses acontecimentos são mostradas a partir das expressões emocionais e por uma dimensão moral muito clara, que fica ainda mais evidente no caso da segunda reportagem, onde, antes de se preocupar com as eventuais circunstâncias capazes de gerar o confronto relatado, a repórter tem a preocupação de saber se os agressores eram “punks” e como estavam vestidos, o que abre caminho para a sentença do apresentador que insere aqueles que haviam cometido o ato violento na condição de “bárbaros”, e ressalta os valores do jovem assassinado repetidas vezes.

É possível, portanto, dizer que a “verdade” construída por estes profissionais é aquela capaz de, num só movimento, trazer à tona a violência presente no mundo social e o lugar do próprio repórter e/ou apresentador neste mundo. E para compreendermos melhor esse processo, o ponto fundamental a se levar em consideração é, antes da origem social, a experiência traçada pelos profissionais no interior do jornalismo.

Qualificar a própria posição a partir de critérios estilísticos ligados às reportagens torna-se uma condição inerente à própria função jornalística na televisão, uma vez que nesse veículo a “verdade” deve tornar-se visível, e isso freqüentemente gera um “curto circuito” entre as “informações” que devem ser transmitidas ao público e as sensações registradas ao longo da atuação do repórter. Vejamos, por exemplo, as opiniões de dois profissionais com posições totalmente distintas¹⁰⁹ no universo jornalístico em relação ao sentimento diante da profissão:

¹⁰⁹ Não pretendo gerar qualquer tipo de vínculo entre as áreas ligadas aos repórteres responsáveis por essas opiniões. Os depoimentos inscritos aqui valem apenas na medida em que nos permitem enxergar com certa clareza o fato de que aquilo que os jornalistas de televisão comumente chamam de “verdade” significa, não um mero registro dos fatos encontrados no mundo social, mas sim uma espécie de forma visível da unificação entre a ocorrência desses fatos e a experiência sensível do repórter no contato com eles.

(...) No ano passado, durante as CPIs, eu me sentia como um viciado quando fica muito tempo em abstinência e, de repente, sente um desejo incontrolável de usar sua droga. Cobri as CPIs do Collor e aquilo me dava uma adrenalina enorme... Eu era viciada. Era uma sensação gostosa não saber como o dia ia terminar, que revelações eu teria pela frente. A leitura dos jornais, os almoços, os jantares, as madrugadas em Brasília, os depoimentos... aquilo me deixava muito excitada. Então, quando eu comecei a assistir a cobertura da crise do mensalão pela Globo News, a adrenalina voltou com uma força tão grande que me deu uma certa melancolia de estar longe. (MÔNICA WALVOGEL, REVISTA IMPRENSA, Nº 211, ABRIL DE 2006)

(...) aquele corre corre, aquela velocidade, tudo isso vai te dando uma adrenalina violenta, e atinge um nível cada vez maior. Vou te dar um exemplo bem prático, você começa a tomar café sem açúcar todo dia, até que chega um dia você se acostumou, aí você começa a pôr açúcar e durante três meses você vai aumentando a dose, quando você tiver tomando quase só açúcar ao invés de café tenta tomar o café sem açúcar. Você entendeu? O ser humano é totalmente referencial, então conforme muda o referencial se muda as próprias atitudes, e aí você vai se viciando na adrenalina. Chegou uma hora que andar a 150 por hora era pouco, andar na contramão era pouco, pular semáforo era pouco. Não dá para te explicar como tudo isso funciona eu acho tudo muito complexo. Mas é assim, você começa (...) A primeira vez que eu to num tiroteio, o coração vem na boca, você fica apavorado, etc. Só que aquela sensação de adrenalina faz você se sentir outra pessoa, você vira o super homem (risos), então o que acontece? Na próxima que você vai, você se prende muito mais naquela adrenalina do que no risco. Você está preso numa situação muito real, tipo assim alguém pode morrer... O que eu queria era que a pessoa visse o que eu to vendo. (DOUGLAS AGUADO, ENTREVISTA AO AUTOR, 2006)

Embora cortadas por uma enorme distância social, bem como pelo tipo de jornalismo representado no interior da profissão, as opiniões acima traduzem com bastante clareza a natureza da relação mantida pelos jornalistas de televisão com aquilo que chamam de “verdade”. A “verdade” é encontrada quando o jornalista acha uma forma de diluir sua experiência individual (os almoços, os jantares, o risco, etc.) em algo visível na “realidade”, gerando por sua vez um espaço para que o mundo e seu lugar nele tornem-se aparentes. E isso, como é possível ver nos relatos acima, ocorre tanto nas zonas mais prestigiadas do campo, como na cobertura da área de política, quanto nas menos prestigiadas, como no *jornalismo policial*.

A questão, no entanto, é que em todos os casos, as notícias representam mais do que a simples transmissão de fatos. Elas são o veículo através do qual os profissionais qualificam suas posições diante dos outros, marcando seu lugar no campo, e é isso que nos permite afirmar que elas transmitem, além das ocorrências cotidianas, visões particulares do mundo.

A “verdade” deve sempre transparecer na tela. Seja no olhar de alguém, num abraço fraterno, numa paisagem, numa fala, num grito desesperado, num pedido de apoio diante das câmeras, etc. E seu princípio fundamenta-se com maior vigor em ligações morais quanto mais descemos na escala de prestígio do telejornalismo, como podemos ver abaixo, numa típica reportagem dos *programas policiais*:

Reportagem: cena do pai de um dos acusados de espancar uma empregada doméstica no Rio de Janeiro, sendo entrevistado na delegacia por jornalistas

Pai: Você imagina o sofrimento deles trancados numa cela sabendo que vão para a Polinter. Imagina o sofrimento desses garotos. Que nunca fizeram isso, são primários, eles têm residência própria, eles tão na faculdade.

Repórter: É difícil compreender uma ação tão violenta como essa?

Pai: Lógico. Não tenha dúvida disso. Isso foi uma coisa erradíssima, eu não concordo com isso. Se eu pudesse castigar o meu filho, dar uma surra, eu ia fazer! Não tenha dúvida disso, só que hoje eu acordei de manhã com a polícia entrando dentro da minha casa. Foram pessoas honestas, foram pessoas educadas, mas me pegou desprevenido porque eu não sabia disso. *vinheta corta para o apresentador que se direciona à câmera*

Apresentador: Pois é, mas devia saber, devia procurar saber onde seu filho anda. Esse é o mal da família hoje em dia. A gente não sabe onde estão os nossos filhos. Eu venho dizendo a centenas de anos vai, para dizer assim de uma forma figurada *a tela se divide em duas, em uma extremidade aparece a imagem do apresentador e na outra a dos garotos algemados e sem camisa sendo carregados na delegacia* Por mais que você converse com seu filho você não sabe o que ele ta fazendo. Nesse aspecto eu até concordo com esse cidadão: Ah porque eu não sei onde tava meu filho e tal *imita pai do menino acusado* porque você tenta saber e as vezes não consegue saber. *muda repentinamente o tom e grita* Mas eu não posso concordar que porque o filho dele estuda e tal é bonzinho *aparece imagem de um outro garoto na extremidade direita do vídeo* pelo contrário, cometeu um ato bárbaro, e tem que pagar por isso. Faça uma inversão de valores. *fala com a câmera* Se a moça fosse filha dele e os agressores fossem rapazes da favela, entendeu? *aparecem imagens da vítima e fotografias de família dos garotos, rindo e brincando* Se ele ia ter esse mesmo discurso ai? Ele ia falar não, porque esses caras tem que ir para a cadeia e daí por diante. Essa é a realidade, não concordo com esse pai, agora é difícil para as famílias hoje em dia manter os seus filhos na linha, é uma dificuldade mesmo porque filho não respeita pai hoje em dia, é uma dificuldade na maioria das vezes, o cara quer sempre saber mais que você, e daí por diante, antigamente também era assim, mas a gente levava um tapa no pé do ouvido e endireitava a coisa. Não to dizendo que isso é uma educação correta não, mas era assim que funcionava e funcionava! hoje em dia o filho não respeita o pai, não ta nem ai, nem pai nem mãe, mas eu insisto com você. Continue falando com seu filho. Por mais que você fale com seu filho ainda é pouco, ainda é pouco. Fale com seu filho porque senão ele é adotado pelo sistema que está violento. Tráfico de drogas e daí por diante. Aqui em São Paulo o crime ta chamando atenção. (BRASIL URGENTE, 26/06/2007)

O que fica claro na reportagem acima é que o lugar da “verdade” pode ser definido como um espaço reservado numa ordem moral. Há o lugar do “sistema”, onde se localizam os criminosos capazes de corromper as “boas pessoas” tornando-as “más”, e a violência é definida como um problema que se encontra em regiões “isoladas” da sociedade, como o “tráfico” ou até mesmo o seio da própria família. Podemos imaginar claramente, por exemplo, que se o homem entrevistado tivesse sido um “bom pai” nada disso teria ocorrido.

Esta ordem rígida permite ao jornalista atualizar cotidianamente seu próprio lugar no telejornalismo, e é apenas nesse sentido que a realidade ganha relevância, à medida que legitima as provas que busca dar acerca de seu caráter e de sua autoridade, para dizer certas coisas de certo modo na TV, consolidando sua posição diante dos fatos e, através disso, consagrando sua própria imagem no interior de um gênero específico de jornalismo.

E para conquistar uma posição capaz de permitir esse poder de controlar as fronteiras que o distinguem dos demais programas e profissionais é necessário, sobretudo, jogar com o atributo da *visualidade*. Legitimar a si próprio visualmente, dentro e fora da televisão. No caso

de José Luiz Datena, apresentador relacionado à matéria acima, essa característica fica evidente. Vejamos, por exemplo, a capa da *Revista Imprensa* na qual este apresentador apareceu:



Revista Imprensa – Julho 2001

O braços cruzados, o olhar sério e ameaçador para a lente da câmera e o terno bem comportado associam a imagem do apresentador de forma perfeita àquilo que ele busca representar na televisão. Essa particularidade o dota de uma condição muito interessante, como uma espécie de procurador moral da justiça. Como alguém que tem autoridade para falar como as famílias devem se comportar e como a sociedade deve interpretar os casos de violência. Tal procedimento atrai certos anunciantes que, ao associarem suas mensagens publicitárias ao programa fortalecem a imagem pretendida pelo apresentador e se aproveitam dela para dar maior visibilidade aos produtos.

Ao gravar e analisar alguns programas deste apresentador, fiquei impressionado com a força que as inserções publicitárias de certos produtos ganhavam ao ligarem numa espécie de continuidade de assunto, suas mensagens àquela presente no programa e, sobretudo, à imagem do apresentador. Vejamos os casos dos três anúncios que mais me chamaram a atenção:

Comercial 1 - Condomínio Central Park Prime: *Vinbeta acompanhada de música animada Imagem da atriz Sílvia Pfeifer*

Atriz: andando em direção à câmera O Central Park Prime vai colocar o verde na moda e o seu filho bem longe da TV Direciona o controle e desliga a TV nenhuma criança vai ficar em casa, com brinquedoteca, mini arborismo, casa na árvore, Play ground, parque aquático, cinema, aldeia de casinhas além de um parque privativo a imagem dos

ambientes é transmitida enquanto a atriz faz a narração em Off, em seguida ela desliga a TV sorrindo e olha para a câmera dizendo: Viu! Quando eu falei que o Central park prime era espetacular eu não estava de brincadeira. vinheta

Comercial 2 - Sat net monitoramento de veículos: *vinheta com o nome do produto e os dizeres: Com você onde você estiver, sobre a imagem de diversos carros passando pela cidade imagem focaliza espelho retrovisor de um carro. Nele podem ser vistos dois homens conversando e se dirigindo até o automóvel, a vítima percebe que vai ser assaltada e coloca as mãos na cabeça. Os indivíduos roubam seu carro Locutor em Off: Você sabe quantos carros são roubados por dia? Você mesmo deve conhecer alguém que já passou por esta situação. O perigo está por toda parte quando você menos espera. Não seja você mais uma vítima, ligue agora locutor fala o telefone que aparece na tela a Sat Net protege seu carro, moto, caminhão e utilitário Sat Net, bloqueador e rastreador com a mais alta tecnologia para proteger você e sua família. animação aparece ilustrando os veículos, em seguida aparece a imagem dos funcionários da empresa trabalhando e um corte repete a cena da encenação do roubo Sua tranquilidade não tem preço. Você instala Sat Net em seu veículo com uma pequena taxa de habilitação e instalação e tem à sua disposição uma central de monitoramento 24 horas. Equipe de apoio tático aéreo e terrestre. Sat Net, com você onde você estiver, ligue agora. Narrador volta a repetir telefone*

Comercial 3 – Câmera Tekpix: *Câmera centralizada no locutor responsável pela venda do produto. Locutor: Olha só o que é o respeito por você. Confiança total! Onde mais você conseguiria ter uma filmadora completa sem nenhum comprovante de renda, sem cartão de crédito, sem talão de cheque especial, sem carteira assinada? Somente num lugar é claro. Na Tecnomania. E aqui é direto no carnê, direto no boleto bancário. Não tem constrangimento, não tem discriminação nenhuma. Hoje eu vou dar um desconto. Quer ver que legal? Você filma, fotografa, vê na TV, nem precisa de computador, as fotos ficam prontas na hora, ela não precisa de filme, é digital. Também é gravador de áudio, webcam e câmera de segurança, ela monitora tudo para você, é super importante. Em seguida o locutor diz dar 50% de desconto no programa e da o telefone onde o produto pode ser adquirido.*

Inserções publicitárias, como as que vemos acima têm um poderosíssimo papel na organização do programa. Facilmente podem ser compreendidas dentro de um processo de continuidade da mensagem articulada por Datena. Ao fim de uma reportagem sobre algum caso extremo de violência, seguida dos comentários edificantes do apresentador, a Imagem da atriz na campanha publicitária de um condomínio fechado desligando a TV e dizendo que as crianças não mais precisarão ficar grudadas no aparelho naquele horário ganha um duplo sentido. Por um lado, ela significa que no condomínio fechado, aquele mundo narrado por Datena perderá o sentido e, por outro, o significado diz respeito à própria oportunidade de afastar as crianças do contato com cenas e comentários tão chocantes.

O Mundo do condomínio com parque privativo, na zona leste da capital paulista, parece completamente desconectado daquele que nos mostra Datena todos os dias e isso faz dele uma opção possível de afastamento da violência cotidiana nas grandes cidades. Já em relação ao anúncio da empresa de monitoramento de veículos, bem como ao da câmera digital, a proposta segue um sentido diferente. Busca-se potencializar o medo sentido através das mensagens e comentários do programa por meio da simulação do assalto, ou das próprias notícias do programa para, através dele, atrair os clientes ávidos por segurança.

Assim, o noticiário apresentado por Datena, ganha sentido, à medida que expressa através deste apresentador a possibilidade de atualização diária do lugar nobre ocupado por ele, bem como por aqueles que se identificam com sua imagem numa ordem moral imutável¹¹⁰.

A “verdade”, portanto, aparece como o resultado desta espécie de caminho, trilhado ao longo das histórias narradas no programa, que desemboca na credibilidade da posição ocupada por aquele que transmite e aquele que vê a notícia, no mundo. Isso, no entanto, como os exemplos anteriores mostram, não é exclusividade do *jornalismo policial*. Vejamos outra reportagem marcante em relação a essa característica:

Câmera direcionada ao centro dos dois apresentadores do telejornal.. Entre ambos há uma televisão de plasma e detrás a redação do jornal. Apresentadora: O Brasil tem 4 milhões e meio de jovens considerados em estado de risco. Eles não completaram o ensino fundamental e estão sem emprego *Apresentador:* São jovens mais vulneráveis à violência, e esse é o tema da reportagem de hoje da série Jovens do Brasil.

Reportagem: Vinheta aparece com musica e desenhos de jovens praticando atividades de lazer. Musica de suspense, vídeo mostra imagens de parte do corpo de alguns jovens e em seguida a frase Violência e drogas. Aparece em seguida o rosto de um jovem que diz: “perdi as contas de quantas vezes já fui detido”, corte, outro jovem aparece e diz: “Comecei a mexer com drogas”, corte, outro jovem, “tava andando com uns meninos que não prestam”, corte, outro jovem diz “Eu já cheguei a roubar”, corte, aparece a imagem de um jovem sobre um fundo colorido por computador sob a mensagem “mais de 50%” dizendo: “mais da metade das vítimas de homicídio em São Paulo é jovem, os autores desses crimes também”, corte, aparece a imagem dos olhos de uma garota negra, corte, outro jovem aparece sob o mesmo fundo gráfico em cima da frase “11 cidades” e diz: 11 das 50 cidades mais violentas para o jovem estão no Rio de Janeiro, corte, aparece a imagem do apresentador do telejornal com roupas informais caminhando na rua em direção à câmera e dizendo: “E Pernambuco, segundo a Unesco é o 2º estado onde se mais mata jovens no país. Perde somente para São Paulo e Rio de Janeiro. E quem é esse jovem, homem, pobre, negro, vítima da falta de oportunidade” Trilha sonora de suspense. Imagem ofuscada e mensagem na tela: “W tem 21 anos”. *Voç da jovem:* Não quero que mostre minha imagem porque onde eu moro assim, é uma comunidade muito violenta e eu tenho medo de acontecer alguma coisa comigo

Repórter: O que você já passou de pior na sua vida?

Jovem: aparece imagem de suas mãos Foi a morte do pai do meu filho, eu tava grávida de seis meses e até hoje ninguém sabe explicar direito como é que foi. *Corte, aparece imagem do repórter perguntando para um rapaz:* O que aconteceu com seu irmão

Rapaz: Foi morto a tiros *Imagem da frase:* J tem 23 anos

Repórter: Se seu irmão tivesse vivo vocêalaria o que para ele hoje?

Rapaz: Eualaria para ele ter mais cuidado porque hoje em dia a gente precisa ter medo das coisas *imagem do repórter observando o rapaz.* Minha família foi destruída.

Corte. Imagem da Psicóloga Maria Tereza Maldonado no interior de uma casa dizendo: O impacto da violência sobre as famílias é muito forte. O jovem que vive nas comunidades, ele também está refém do medo, da mesma maneira que o jovem da classe alta que vive nos condomínios a tal ponto que ta todo mundo ilhado. *Corte, aparece a imagem de uma menina sob um funda colorido com efeitos de computador dizendo:* Ah, eu tenho muito medo de ser assaltada, eu tenho medo de andar de ônibus, *corte, imagem de outra jovem sobre o mesmo fundo, em outra cor, sob a mensagem:* 4,5 milhões. *A menina diz:* Quatro milhões e meio de jovens estão em estado de risco no Brasil, eles não tem ensino fundamental, estão fora da escola e sem emprego, *corte, aparece a imagem de um garoto contra a luz, embaixo o nome da cidade: Fortaleza, Rapaz:* Eu tinha 15 anos de idade e naquela curiosidade eu comecei utilizando a maconha né, *imagem da frase* 40% dos usuários se tornam dependentes, depois eu fui para a Cocaína, depois eu conheci o crack né *imagem da frase* “Hoje ele está internado e diz que se recuperou”, perdi namorada, perdi emprego, perdi minha dignidade, perdi o respeito, hoje tenho 31 anos e cheguei ao meu fundo de posso. *Corte, imagem de um grupo de jovens, embaixo o nome de outra cidade: Manaus. Câmera sobre em direção ao repórter ao lado de vários outros jovens tocando instrumentos e*

¹¹⁰ É interessante repararmos que, para que tudo isso dê certo, Datena não pode cair na vala comum dos apresentadores do jornalismo policial que o antecederam, como Ratinho, entre outros. Ou seja, uma associação caricata da figura de Datena a um universo debochado e violento faria com que a seriedade presente nas mensagens de seu programa perdessem o lugar, deixando de torná-lo um ícone da insegurança à qual vive o país e fazendo com que anúncios como os que vimos a pouco perdessem o sentido, dada a impossibilidade de uma crença efetiva no apresentador.

conversando. Repórter: E como tirar esses jovens da rua e da marginalidade? Aqui em Manaus o problema são as gangues, adolescentes que se juntam para brigar. *Imagem abre e mostra melhor o fundo onde os jovens se divertem.* Mas a situação já começou a mudar. Eles continuam a se reunir todos os dias das 22 da noite às 3 da manhã. O mesmo horário em que estariam nas ruas, só que agora para dançar *imagem de garotos jogando capoeira*, praticar esportes, nada de briga. *Corte, imagem dos olhos de um jovem que diz:* Eu era uma pessoa assim que andava na rua, era envolvido com droga né *aparece a imagem da frase M tem 16 anos e se envolveu em 17 mortes, a câmera vai captando suas tatuagens enquanto o jovem fala* Já fui muitas vezes detido.

Repórter: Se não estivesse aqui?

Rapaz: Se não tivesse aqui né, eu acho que estaria num caixão hoje em dia ou estaria numa prisão por ai *imagem da frase: M participa do projeto galera nota 10 que tira jovens das ruas seguida de efeito de computação gráfica* Se as pessoas não vê né a situação que nós vivemos dos jovens se matando e as mulheres se prostituindo, *musica eletrônica, corte, sombra de outro jovem imagem da frase:* L tem 16 anos, as vezes frequenta o galera nota 10.

Repórter: você já fez muita coisa errada na sua vida com 16 anos de idade?

Jovem: Comecei já dos dez anos já, furava, batia nos outros *música de suspense* já fiz tentativa de homicídio já.

Repórter: Já foi preso?

Jovem: Já

Repórter: Já usou droga?

Jovem: Já *Corte, imagem do coordenador do projeto garoto nota 10 Afrânio Maia*

Afrânio: Esses jovens eram garotos que viviam nas ruas cometendo pequenos delitos, pequenos crimes, usando droga. Se prostituindo. Eram garotas que faziam programa, eram homossexuais que faziam ponto, *corte, imagem de pessoas do projeto dançando* e que hoje saíram dessa vida e estão aqui reconquistando sua cidadania. *Corte, imagem de um jovem sob o fundo de computação gráfica. Ao lado da imagem do rapaz é escrito o número 75%, e ele diz:* 75% dos presos por tráfico de drogas aqui em Brasília são jovens entre 12 e 29 anos. *Corte Imagem de outros jovens praticando capoeira, embaixo a frase: D. 13 anos, pratica esportes no horário em que estaria na rua. É o esporte à meia noite. Aparece o nome da cidade de Brasília, onde a reportagem passa a ser feita.*

Repórter: Eu queria que você me contasse como é que é a vida no seu bairro?

Jovem: Muito ruim porque tem muita violência, é até no mês passado morreram umas três pessoas ali perto da minha casa muito ruim mesmo. *Corte, imagem de outro jovem sob o fundo gráfico sob a frase: "Mais de 50%" que diz:* Em Salvador mais de 50% dos homicídios tem como vítimas jovens de até 29 anos. *Imagem de garotos tocando instrumentos de percussão. Imagem de uma garota, embaixo a frase: Escola de educação percussiva integral.*

Garota: Eu vi meu tio falecer na minha frente mas não podia fazer nada *Aparece o nome da cidade na parte de baixo da tela: Salvador.* Porque eu podia morrer junto com ele *Imagem se concentra nos olhos da garota. E o nome dela, Gleiceane, 13 anos aparece,* o jeito foi esperar ele morrer. Eu espero que meu futuro seja...bem mais melhor do que esse agora porque são muitas batalhas. *Corte, música de capoeira., Aparecem as mãos de uma garota tocando um atabaque. Seu nome e idade são descritos na parte inferior da tela: Daniela, 17 anos. Corte, menina espera a pergunta do repórter.*

Repórter: Como é que é a sua família, cadê a sua mãe cadê o seu pai? E você tem irmãos?

Menina: Minha mãe mora também junto com minha avó, meu pai é separado de minha mãe desde quando eu era pequena. Tenho um irmão que mora com meu padrasto *Câmera focaliza os olhos da menina* e não mora com minha avó. Eu acho assim que se nós jovens não tivermos todos os nossos familiares perto, acho que a gente não é nada *corte, cena de mãos tocando o atabaque, voz do coordenador do projeto em Off: nós temos meninos que chegaram aqui com a auto estima muito baixa, não acreditavam na vida Aparece sua imagem e os créditos abaixo o apresentam: Wilson café, fundados da escola.* Garotas que namoravam e moravam com traficantes e que largaram esses traficantes para vir para cá. *Corte, musica clássica e imagem de uma comunidade de periferia, embaixo os créditos: Comunidade do coque, uma das mais violentas do Recife. Corte, cena de garota com violoncelo dando entrevista ao repórter.*

Repórter: O que você vê de violência la no Coque?

Garota: Morte, estupro, roubo, *corte para imagem dos olhos de uma criança e depois para uma série de jovens tocando violoncelo. Corte outro jovem sobre o fundo gráfico diz:* 67% dos jovens de Recife já tiveram alguém da família ou um amigo assassinado. *Imagem de jovem:* eu gostaria de morar num lugar que, eu e meus irmãos, meu pai poderia sair de casa a hora que quisesse, viesse a hora que quisesse e la não pode. *Corte. Imagem do idealizador do projeto:* Eles chegaram aqui completamente rebeldes e hoje estão completamente educados, de modo que qualquer pessoa pode convidá-los e convocá-los para ir a suas casas e verão que são garotos completamente transformados. *Câmera focaliza os olhares dos jovens ao violoncelo. Corte, volta a entrevista com a garota*

Repórter: Quando na sua vida você pensou em tocar um violoncelo?

Garota: Nunca

Repórter: Seu futuro qual que vai ser?

Garota: Ser uma violoncelista profissional. *Corte. Menino com violino aparece dizendo:* O que falta para mim? Agora mais nada né só estudar um pouco mais para seguir em frente e tocar melhor. *A reportagem é fechada com o garoto tocando a música Carinhoso de Pixinguinha ao violino. (JORNAL HOJE, 16/08/2007)*

Conforme podemos ver acima, a reportagem ganha sentido à medida que o itinerário seguido pelo repórter e suas impressões vão revelando a “verdade”, ou seja, o desfecho moral que os destinos sociais narrados na matéria vão tendo a partir do contato com instituições civis responsáveis pelo trabalho com crianças e adolescentes em situação de risco.

À medida que o repórter caminha e revela as experiências positivas ligadas ao combate à violência no país, as estatísticas apresentadas ao longo da reportagem vão se tornando cada vez menos compreensíveis. Ao fim da reportagem, o som de Pixinguinha ao violino, tocado por um garoto supostamente retirado da marginalidade, associado à sua fala, dão-nos a impressão de que o problema social da violência no país se encontra unicamente ligado a questões como a pobreza.

A “verdade”, portanto, em sua necessidade de tornar-se visível, anula as pequenas violências inscritas nos contextos sociais os quais freqüentemente os jornalistas tratam em suas matérias. É dessa maneira, portanto, que a mídia, como coloca Patrick Champagne (1998), “faz parte integrante da realidade ou, se se preferir, produz efeitos de realidade, criando uma visão mediática da realidade que contribui para criar a realidade que ela pretende descrever.” (CHAMPAGNE, 1998, p 75)

Este posicionamento do repórter no campo televisivo, com vistas a chamar a atenção para a própria posição, no entanto, não é feito somente pela utilização da moral, mas também através de outros recursos importantes como podemos ver abaixo, na matéria coordenada por Caco Barcellos para o quadro *Profissão Repórter*.

Imagem de garotos pichando e conversando – “Fico com o coração à milhão” Corte para a imagem de Caco Barcellos na frente de um muro pichado, e ao lado de jovens pichadores. Repórter: A história dos jovens que arriscam suas vidas, para deixar seus nomes nos muros e nas fachadas e assim, sair do anonimato Imagem de jovem pichando. Jovem: “Minha fama aqui em Guarulhos já tá (...) já não tem tamanho (...)” corte para outros jovens “entre as galeras tem umas que tem mais fama que as outras, aí (...)” Corte para Barcellos “Eu estou aqui em Brasília Câmera abre e focaliza o grupo de jovens com a face coberta. ao lado de um dos grupos mais fortes da cidade, a galera GAP para falar de uma guerra que já matou 55 adolescentes imagem de um jovem que diz: “Hoje o rabisco virou risco”. Corte para Barcellos que se aproxima da câmera, deixando o grupo de pichadores para trás. Barcellos: “E você vai acompanhar também o desafio dos nossos repórteres em São Paulo.” Corte para a repórter Ana Paula Santos caminhando ao lado de um grupo de pessoas armadas com pedaços de pau. Ana Paula Santos tenta acompanhar a madrugada de anti pichadores, corte para outra repórter com outro grupo de pichadores. e a missão de Juliana Maciel é seguir um grupo especializado em escalar os prédios mais altos da cidade. Corte em close para Barcellos olhando fixamente para a câmera. Barcellos: “Será que eles vão conseguir?” Vinbeta. Imagem da redação e dos repórteres tentando contatar os grupos de pichadores. Barcellos: O primeiro desafio é convencer os pichadores. Foram muitas ligações. Narração de uma repórter: Um grupo de pichadores chegou a marcar um encontro com a gente, só que eles não apareceram Imagem da repórter, do câmera e de Barcellos demonstrando frustração diante do não aparecimento dos pichadores. a gente ficou esperando um tempão e voltou super frustrado para a redação imagem de outra repórter digitando um texto. Barcellos: Mariane Salerno fez contato com um outro grupo. Imagem dela ao telefone com o grupo. Repórter: “E você vão para lá hoje?” Pichador: “Vamos, vamos, nós vamos tudo para lá hoje! Nós vamos encontrar os moleques ali e depois vamos tudo para lá.” imagem da repórter Juliana Maciel no banco da frente do carro. Repórter: “Nós estamos indo em direção à periferia de São Paulo, até uma reunião de pichadores. A gente, vai encontrar um grupo e acompanhar eles uma noite pintando muros” Imagem da repórter chegando ao local onde um grupo

de jovens a espera. narração: Desta vez os pixadores estavam lá. *imagem de um grupo. narração:* Estes são os Ileais, eles tem entre 15 e 25 anos. A maioria trabalha como entregador de pizza e motoboy. Eles moram em Guarulhos na grande São Paulo e saem toda semana para pixar *imagens dos jovens pichando*. O alvo da pichação é decidido na hora. Jovem (Apelido Crack): Vamos chegar todo mundo para a frente do cemitério! *Corte para o cinegrafista. Narração de Barcellos:* Foi nosso cinegrafista Cauê Angeli quem deu a idéia para esta reportagem. Agora, na garupa da moto, ele entrevista e grava. Na equipe do profissão repórter a equipe participa de todas as etapas da produção. *cenar do cinegrafista na garupa da moto de Riber, um pichador. Pichador (Riber):* “Em 97, eu respondi um processo, tive que trabalhar na escola de graça, rodei pichando de novo, paguei cesta básica, mas aí continuo, não tem jeito. *Imagem de outro jovem. Jovem (Flip):* “Eu gosto de pichar, é a maior adrenalina, meu coração vai a milhão e eu to lá, depois quando eu desço eu olho e falo nossa, olha que bagulho da hora que eu fiz!” *Imagem escura. Narração da repórter:* Eles estão no alto de uma caixa de água. *Barcellos:* Numa caixa de água? *Imagem abre e mostra os dois numa ilha de edição comentando as imagens. repórter:* é, dentro do prédio da antiga prefeitura. *Barcellos:* E como é que eles estão subindo aí, parece lisa esta parede? *Repórter apontando para o monitor da ilha onde são reproduzidas as imagens* Aqui tem um para-raio, eles sobem por um cabo de aço do para-raio. *Barcellos:* E não é perigoso isso? *Repórter:* é, eles até contam que não subiram mais porque o cabo estava solto. Eles começavam apoiados no cabo e se eles puxassem os fios os pinos iam afrochando e podiam cair. *Jovem pichador:* Já viu pelo cabo de aço um passar pelo outro? Nós fizemos isso aí! Ai eu mostrei e falei vai lá e tenta lá (Simulando a conversa com o amigo). Ele tentou, ele viu como é que tava o negócio, e aí nós começamos a fazer por ali mesmo. *retorno à sala de edição onde estão Barcellos e a repórter. Barcellos:* É a primeira vez que eles picham lá? *Repórter:* Essa daí sim, eles até falaram que eles inaururaram a torre, ninguém nunca tinha pichado nela. O grande orgulho para o pichador é inaugurar o lugar. *Imagem de outro pichador Jovem:* Isso aí vai virar um troféu porque vão ver que nós subimos. *imagem de outro garoto Jovem:* arte e fama! *Corte para a imagem de Barcellos* *Barcellos:* Guardiões da arte proibida é o nome do grupo mais forte aqui de Brasília. *Câmera focaliza a pichação* são mais de 100 integrantes. 70 são mulheres, Meninas, adolescentes. Eles tem várias bases aqui na cidade satélite de Ceilândia. Uma delas fica nessa rua *Câmera focaliza a rua* onde eles marcaram o encontro conosco. *Barcellos se volta aos jovens e a câmera o acompanha. Barcellos:* Quem é o chefe aí do grupo? *um jovem se apresenta* É você? Qual é o seu nome, nome de guerra, posso dizer assim? *Jovem:* É, meu apelido é Darfos. *Barcellos:* Quantos anos vocês estão juntos? A GAP tem 6 anos e eu sou o novo líder aí da quarta geração. E ela ta subindo. *Barcellos:* Ah, já teve quatro líderes é? *Jovem (Darfos):* É, quatro líderes. O criador dela foi o Moldok. *imagem de Moldok em outro local com Barcellos* *Barcellos:* Nós falamos com o grupo GAP que falou que você foi líder deles é verdade? *Moldok:* É verdade a 6 anos atrás com brincadeira de escola e virou esse problema. *Cenar dos garotos sobre um fundo musical de Rap de Moldok.* hoje eu canto Rap e tento mostrar para uma grande juventude, a maioria da juventude que esse vida não é para ninguém. Que eu já levei tiro, eu já levei facada por causa disso. *Barcellos:* Perdeu algum amigo? *Moldok:* Perdi muitos. *Barcellos:* Quantos? Tem idéia? *Moldok:* Passa de 20. E muitos foi eu que coloquei nessa vida. *corte para imagem dos jovens* *Barcellos:* Como você chegou nessa posição de líder? Tem uma eleição para ver quem tem mais atitude para comandar a galera e eu ganhei mais votação. *Barcellos se volta para uma garota* É verdade que você é a líder das meninas? *Garota (Seduti):* É. *Barcellos:* Como você chegou a esta condição de líder? *Garota:* Ah, foi assim (...) demorou um pouco, só sei que fui ficando no grupo aí votaram em mim e eu fui ficando conhecida. Olha aquela ali é muito doida, ta vendo la o estilo dela, ela é daquele jeito *Câmera focaliza as roupas, os piercings e os modos da garota. Barcellos:* A sua mãe, a sua família, não ficam preocupadas com você? *Garota:* Ah, ficar fica, mas assim, Ah, a gente desvia. *imagens de pichações do grupo narração de Barcellos ao fundo:* Porque que existem estas guerras? *Voz de Darfos, líder do grupo:* É tipo, vamos dizer, mais fama, que tem cada galera uma querendo mais fama que a outra. Ai, existe essas guerras aí. *corte para a entrevista com a garota* *Garota:* E a gente ta peitando porque a gente não tem medo deles não. Se eles quiserem encarar a gente encara. *Barcellos:* Como é que vocês conseguem encarar? *Garota:* Ah, a gente ou vai na mão limpa ou vai na mão suja. *Barcellos:* O que que é mão suja? *Garota:* Mão suja é armado, ou é com alguma coisa na mão. *Barcellos:* Vocês são perseguidos? *Garota:* As vezes sim, se a pessoa vê a gente pichando muro já liga para a policia para as pessoas correrem atrás da gente. *corte para outra repórter* *Voz ao fundo:* Ajuda da policia a gente nunca tem né. A gente pelo menos protege a nossa área aqui. *imagem da repórter Ana Paula Santos no banco da frente do carro. Repórter:* A nossa equipe vai acompanhar a vigília que um grupo de moradores faz todo final de semana para evitar a ação dos pichadores. *corte para os moradores caminhando pelo bairro. Repórter:* Porque que isso começou? *Morador:* Ah, começou porque a gente não gosta da paisagem aí suja. Os caras vêm aí zoam, são de outra área nem moram aqui. E fica aí você pinta o muro, seu vô pinta o muro e eles vem e picha, fica escrevendo e isso aí a gente não gosta. Então quando acha um a gente zoa mesmo, alopra o cara, sai na mão, as vezes pinta os caras *imagem da repórter com os moradores que correm, atrás de um pichador. Repórter:* Vem vem, tão tacando pedra, tão tacando pedra! Sai de perto. Ai meu Deus! *imagem dos garotos brigando. corte para a imagem de Ana Paula com Barcellos na sala de edição. Barcellos:* Tão batendo é? *Repórter:* Tão, tão batendo, só que tem mais pessoas da milícia do que pichadores. *imagens da perseguição. Repórter narra em off à Barcellos:* Eles vão até a esquina brigando. *aponta para as imagens no monitor. imagem do morador dando entrevista. Morador:* Correram para a avenida e deram sorte agora. Reagiram! Porque tão em bando. Olha os malucos indo embora lá. Ta em bando. *Repórter:* E como é que você se sente depois que pega um pichador? *Morador:* não vou falar que a gente ta aliviado né. Mas a gente tem a consciência de que fez a coisa certa. *corte para cenas de pichação. narração de Barcellos:* O perigo aumenta quando os pichadores cometem o ato imperdoável pelas gangues. Pichar sobre a pichação do outro. *Voz em off de pichador:*

Atropelo é o seguinte ó. Eu venho aqui e picho o meu nome. Ai vem outro cara no outro dia e atropela o meu picho. *Corte para imagens na ilha de edição de uma antiga reportagem do arquivo de Brasília (maio 2005) Reportagem:* Bruno Spinoza da Silva e Anderson Rodrigues Saldanha, os dois com 18 anos, foram presos, acusados de participar da perseguição a um adolescente. Bruno Souza queiros de 16 anos levou três tiros no peito, mas morreu a caminho do hospital de base. Delegado: Um grupo pichava por cima do outro. Nessa rivalidade ai é que começou a haver as brigas. *Corte para a tia da vítima* Essa richa já existe a 5 anos. *Barcellos:* É uma richa antiga? *Mulher:* É, antiga. *Barcellos:* que envolve bairros? O que que é? *Mulher:* Bairros. E eles não podem se encontrar que rola pancadaria. *imagem de fotografias do garoto morto. Mulher:* Como ele era forte, não tinha medo então ele encarava. *Barcellos:* Tem alguma coisa que a incomoda mais? *Mulher:* Incomoda ver estes rapazes soltos ai e a justiça parada *imagem dos primeiros líderes das gangues de pichadores de Brasília. Barcellos:* Estes homens foram os líderes das primeiras gangues de pichadores de Brasília. Arrependidos, eles hoje tentam acabar com a onda de violência entre os jovens. *imagem de Carlos astro, um dos primeiros pichadores. Astro:* Quando nós começamos la por 88, 89. a muitos anos atrás a gente pichava para aparecer, para fazer notícia. A gente vinha para os monumentos de Brasília. A gente gostava de pichar monumento. *Barcellos:* Porque vocês gostavam? *Astro:* É porque a gente buscava agredir, buscar fama, né. Sem essa violência que tem hoje, sem arma de fogo. Hoje você risca, mas corre um risco. Você tem uma confusão com a turma rival sofre uma agressão policial. *imagem de outros pichadores. Repórter:* E pichar para você o que que é? *Pichador:* Ah, para mim é adrenalina, curtidão. Motivo de expressão. *Repórter:* E como fica com o morador? *Pichador:* Ah, o morador não gosta né. A casa toda bonitinha a gente vai la fazer um vandalismo, uma pichação. *imagem de 2 garotos pichando, um terceiro grita: “Chegou viatura!” Os jovens se deitam e acabam detidos. garoto preso:* “nós passa por isso mesmo. E vocês vão vendo como é a realidade de cada dia. Pichação é assim. Acontece tudo isso.” *Repórter pergunta ao policial:* soldado, qual vai ser a punição deles? *Policial:* O procedimento seria conduzi-los ao DP, mas o dono da residência não quer acompanhar a gente, então não tem como você prestar uma queixa sem ter o proprietário da residência. *Repórter:* Pichação é crime ou é contravenção? *Policial:* Contravenção né? *Repórter:* E se enquadra em que código criminal? *Policial:* Agora você me pegou? *vinbeta com a narração de Barcellos. Na vinbeta se encontram escritas as seguintes informações: Art 65, Lei nº 9. 605, “Pichar, grafitar, ou, por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano. Pena: Detenção de 3 meses a um ano e multa.” Barcellos:* Pichação é crime, quem picha ou grafia prédio, ou monumento, está sujeito a multa e pena de 3 meses a um ano de prisão. *imagem do policial. Policial:* Ficou num acordo dos moleques limparem essa pichação. *vinbeta com os erros de gravação dos repórteres (PROFISSÃO REPORTER 07/05/2006)*

Na reportagem acima, a exemplo das anteriores, o ponto central se localiza no percurso seguido pelos jornalistas para realizar a reportagem, nas impressões e reações desses profissionais ao contato com o universo dos pichadores. No entanto, não vemos na matéria as mesmas ligações morais utilizadas nas matérias descritas anteriormente, como a ligação direta entre o problema da violência social e as questões familiares, ou a pobreza.

A iniciativa dos repórteres, e, particularmente, de Caco Barcellos em marcarem seus lugares no universo da profissão, segue um caminho bastante particular, no qual o processo de elaboração da matéria vai sendo exposto ao mesmo tempo em que o tema se desenvolve na tela. Tudo aquilo que os repórteres geralmente escondem; como a atuação dos operadores de câmera, os processos de edição, etc. são inseridos na reportagem como conteúdo e a violência por trás das ações dos pichadores e contra eles acaba ganhando sentido na matéria apenas à medida que permite aos repórteres evidenciarem a distinção de suas atuações daquelas que comumente os tele-jornalistas fazem. Para isso muitas vezes as próprias reportagens jornalísticas feitas pelos telejornais locais acabam re-apropriadas pela equipe e inseridas em um novo contexto, capaz de mostrar a maior complexidade dos assuntos tratados brevemente na

televisão, assim como o esforço e a distinção dos repórteres que fazem esse trabalho de “esclarecimento”.

A “verdade” estaria aqui, portanto, na demonstração do empenho no interior da profissão, e no equilíbrio localizado entre a comoção pela qual passam os repórteres e os fatos narrados no interior da matéria, mas, mais do que isso, ela estaria nos fatores capazes de consagrar Barcellos e sua equipe de reportagem, ao distingui-los do jornalismo convencional, uma vez que as próprias matérias desses profissionais acabam re-significadas na reportagem. Não há, portanto, nenhum artifício moral, como aquele utilizado por Datena ou outros repórteres para marcar o lugar na televisão. O que há aqui é a construção de um processo reflexivo em relação à própria atuação jornalística onde, ao invés de se tentar trazer o “real” diretamente à tela, o que se busca é tornar visíveis as várias visões do “real”, passíveis de torná-lo “notícia”. É através disso que a equipe se destaca no campo.

Conforme podemos ver nas imagens seguintes, a abordagem jornalística acaba sendo utilizada como mecanismo de distinção no grupo de pares. As reportagens, logicamente, são realizadas no intuito de “esclarecer” o espectador quanto à complexidade de questões sociais importantes, no entanto, antes de qualquer telespectador, os jornalistas acabam atingindo os próprios jornalistas de televisão e marcando suas posições no campo. E é assim que a maneira como retratam a violência ganha contornos próprios nas reportagens destes e dos demais profissionais. Vejamos as imagens:

* * *

Profissão Repórter – Reportagem sobre os Pichadores¹¹¹



¹¹¹ Nas imagens acima podemos ver claramente o modo através do qual o tema da reportagem é envolvido pelos interesses dos repórteres no campo da televisão. Ao tornar em objeto da reportagem a própria reportagem, Barcellos e seu grupo de jovens repórteres se beneficiam com a aquisição de uma posição que os torna capazes de dizer o que pode ou não ser considerada uma “boa reportagem”.

À medida que o tele-jornalismo foi ganhando maior autonomia no campo da televisão, os espaços para programas ou reportagens capazes de gerar uma *reflexividade* acerca da própria construção televisiva foram ampliados¹¹². Se num primeiro momento, logo após o período militar, ainda havia pouco espaço para que os profissionais manifestassem em suas reportagens a história ligada a seu trabalho no campo, com o fortalecimento de outras linguagens e emissoras, o caráter distintivo foi sendo pontuado primordialmente por esse tipo de intervenção da parte do repórter.

Noções como “verdade” e “realidade” adquirem um sentido bastante específico entre os tele-jornalistas. Conforme busquei explicitar a partir da análise das reportagens acima, a distribuição das chances de poder no telejornalismo se dá com base em um sistema simbólico próprio. Mais do que a busca da “objetividade”, torna-se o fundamento do trabalho jornalístico neste veículo a legitimação da própria apreensão subjetiva e sensível da “realidade” a partir de sua junção à produção jornalística. O resultado dessa “colagem” numa forma estilizada é o que comumente se chama de “verdade” na televisão.

O modo como esta apreensão subjetiva do mundo será externada depende primordialmente da posição e da experiência do jornalista no campo da televisão e do jornalismo¹¹³. Todavia, quando pensamos na representação da violência no veículo, podemos destacar duas visões bastante claras. Uma caracterizada por um formato jornalístico que se define como um jornalismo “para” o “povo”, e que costuma enxergar a violência como uma “questão de polícia”, e outra que toma forma própria através de um olhar pretensamente mais distanciado, buscando assim falar “sobre” o “povo” que, por sua vez, costuma apontar para o problema da violência como uma “questão de política” ou de organização social.

Entre estas duas visões há variações consideráveis. De todo modo, o fato é que, com a maior profissionalização da área jornalística na televisão ao longo do tempo o distanciamento entre as ligações estabelecidas no mundo social e no espaço das redações se tornou cada vez mais acentuado. Isso não significa, obviamente, que o telejornalismo se distanciou dos problemas sociais relativos à população, mas sim que estabeleceu barreiras nítidas entre a posição do repórter (e de suas reportagens) e aquela referente ao “povo”, de modo que essa passagem, que antigamente se estabelecia, por um lado, de maneira indireta (apenas através da

¹¹² Além de alguns jornalistas terem ganhado espaço para atribuírem visibilidade ao trabalho de construção de suas reportagens, os programas jornalísticos passaram a incluir em sua quase totalidade as redações como parte do cenário e, inclusive, a tornar outros programas ou repórteres em temas de reportagens. Nesse sentido, porém, Profissão Repórter é a forma mais acabada do que chamo aqui de reflexividade, que nada mais é do que tornar os próprios modos de apreensão da “realidade” do telejornalismo em fonte das matérias.

¹¹³ Além, é claro, do histórico trazido de sua biografia, afinal, é ela que será capaz de gerar as disposições capazes de torná-lo apto a exercer certas funções em sua profissão.

fala de autoridades) ou, por outro, de maneira direta (através da incorporação de características vistas como “populares” de forma caricata pelos repórteres e apresentadores, que tentavam se confundir com o “povo”) ocorra por outras vias. Assim, o contato entre as várias formas de jornalismo televisivo se torna muito maior e a “realidade” ganha novas cores à medida que oferece uma liberdade mais ampla para que os repórteres abordem suas próprias presenças na televisão.

Tendo em vista isso, o que podemos perceber é que a televisão não pode ser vista unicamente como um veículo de informação, pois ela, assim como as demais instituições da sociedade é também um campo profissional que supõe poder e disputas internas.

As notícias, na grande maioria dos casos não nos revelam a “verdade” dos fatos que ocorrem no mundo social, como muitos profissionais costumam dizer, mas sim, a “verdade” originada das disputas de força entre aqueles que possuem o poder de nos falar sobre suas posições no interior desse mundo particular, que assistimos em nossas casas todos os dias. O peso da conquista de um poder interno na televisão amplia a possibilidade de uma notoriedade externa que, por sua vez, pode oferecer ao jornalista, além dos prêmios distintivos distribuídos na área, a possibilidade de tornar-se um formador de opinião dentro do próprio campo jornalístico, potencializando o significado de suas opiniões entre os pares e ampliando seu controle sobre sua própria posição.

* * *

Respirando velhos ares: A cobertura dos ataques do PCC em São Paulo

Trecho 1

(...) É por pra comandar a polícia pessoas do policiamento, que saibam o que é policiamento! Dou nomes aqui. Um dos maiores policiais de São Paulo, Tenente-Coronel Mascarenhas, foi primeiro lugar na Swat (sic) quando eu fui fazer curso lá. Um dos maiores oficiais. Foi o primeiro colocado em Israel quando foi fazer curso lá. Até hoje não conseguiu ser promovido a Coronel, escreveu vários livros anti-sequestro. Põe ele como coronel ou põe ele pra comandar a Rota, vê se funciona ou não... O Coronel Albuquerque que ta no comando da Rota não deixa a Rota pegar bandido, ele devia ser processado por omissão porque ele é covarde... Nós não podemos ter uma polícia acovardada. Um soldado não pode dar tiro no bandido e pode morrer, o policial tem que ter o direito de enfrentar bandido... Não tem que chamar exército nem polícia federal não. Deixa a polícia trabalhar, põe a polícia na rua... Nós temos que ir pra guerra... (CONTE LOPES, PROGRAMA DO RATINHO, 15/05/2006)

Trecho 2

Então, evidentemente, aquilo que você coloca no seu programa todo dia é a própria realidade. O comando geral que ta ai também deu uma entrevista coletiva, só que ele é o responsável por não deixar a Rota trabalhar infelizmente. A Rota ta a mais de um ano no quartel sem poder trabalhar sem poder pegar bandido. Ele falou para nós na reunião com os políticos de São Paulo. Falou o seguinte: Policial que se envolver em tiroteio mais de duas vezes, ele retira das ruas. *Cenas de ônibus queimados e dos acontecimentos provocados pelo PCC nos dias anteriores vão passando enquanto Conte Lopes fala em off.* Ora, se ele retira das ruas o policial evidentemente o bandido vai mandar como está mandando. (CONTE LOPES, BRASIL URGENTE, 15/05/2006)

Trecho 3

Para ser delegado de polícia existe um curso extensivo, para ser policial militar precisa passar no curso da Fuvest e ficar 4 anos na academia para você ser um aspirante, então hoje você coloca a polícia no comando de pessoas que não entendem nada de polícia. Até ele [*se refere ao secretário de segurança na época, Saulo de Castro Abreu*] começar a entender de polícia vai anos e anos. Eu acho que é hora da polícia realmente ter alguém da própria organização à frente da secretaria de segurança pública que conheceria quem são os delegados, os investigadores, os sargentos, o que é a Rota, o que deixa de ser, então eles comem pela mão dos outros né! Infelizmente é isso, e quem ta pagando com isso é o povo. (CONTE LOPES, REDETV NEWS ESPECIAL, 15/05/2006 - Grifo meu)

15 de maio de 2006. As cenas de terror passam sucessivamente no vídeo. Ônibus incendiados, marcas de balas em agências bancárias, imagens de pessoas correndo desesperadas, cabines de bases policiais estilhaçadas, etc.

O velho ato de zapear entre os canais pouco adiantava. Para alguém que chegasse naquele momento e visse a cobertura dada à série de atentados iniciada na sexta-feira, dia 12 de maio, os eventos pareceriam estar ocorrendo simultaneamente às transmissões.

O fato ocorrido entre os dias 12 e 15 de maio daquele mês, dizia respeito à retaliação, feita por parte da facção criminosa PCC (Primeiro Comando da Capital),¹¹⁴ em relação à transferência de 700 presos da alta cúpula da organização para a penitenciária de segurança máxima de Presidente Venceslau (SP). Durante este período, 45 pessoas (entre policiais, criminosos e cidadãos civis) foram mortas nos confrontos, além dos diversos ônibus queimados, entre outras ações¹¹⁵.

No entanto, o dia 15 foi de longe o menos violento e o que suscitou maior reação da mídia. Conforme apontou a coluna do jornalista Daniel Castro na *Folha de São Paulo* de 17 de maio:

O índice de televisores ligados durante todo o 15 de maio (das 7h às 24h) foi de 55% na Grande São Paulo, quatro pontos percentuais acima do 11 de Setembro e sete a mais do que na segunda anterior. Apresentado em São Paulo por William Bonner (segundo ele, em ‘solidariedade’ aos paulistanos), o ‘Jornal Nacional’ registrou sua melhor audiência desde 2000, com 53 pontos, quase 20 a mais que sua média atual. O pânico que tomou conta de São Paulo, levando empresas a dispensarem seus funcionários mais cedo, antecipou o horário nobre em duas horas. Das 17h às 19h, a média de televisores ligados era de 72%, mesmo percentual da segunda-feira anterior entre 19h e 21h. Durante o ‘JN’, o total de ligados atingiu 84% – algo só inferior a jogos do Brasil. Por outro lado, os telespectadores foram dormir mais cedo: das 23h à 0h, 58% das TVs estavam ligadas (um ponto a menos que em 8/5). As novelas das sete (37 pontos) e das oito da Globo (60, número de capítulo final), mais ‘Prova de Amor’ (23), da Record, também foram beneficiadas: todas bateram seus próprios recordes. Todos os telejornais, exceto os noturnos do SBT, cresceram no Ibope. Os da Globo registraram suas maiores audiências no ano. O ‘Jornal da Band’ não dava oito pontos havia cinco anos. O ‘Brasil Urgente’ teve o maior ibope de sua existência. Com seis pontos, o ‘Rede TV! News’, de Marcelo Rezende, triplicou seu público. A Record, que fez a cobertura mais intensa, foi a TV que mais cresceu. Sua média diária aumentou 57% em relação à segunda anterior (de sete para 11 pontos). A da Globo subiu de 23 pontos para 28. A Band aumentou 50% seu público. Só o SBT perdeu audiência: sua média diária foi de sete pontos, um a menos que no dia 8. (DANIEL CASTRO, FOLHA DE SÃO PAULO, 17/05/2006)

Todo esse “espírito”, além de provocar um estado de extremo pavor na população da cidade, permite sugerir que alguns profissionais, cujas posições haviam sido abafadas com a autonomia que vinha se consolidando no telejornalismo, recuperaram (ou buscaram recuperar) certo protagonismo na cena televisiva durante aquela semana. Minha hipótese, portanto, é a de

¹¹⁴ Há pouco conhecimento sobre as origens e a história do PCC. O pouco que se sabe leva-nos a crer que sua constituição se deu em 1993, na casa de custódia e tratamento de Taubaté (SP), famosa pelo histórico de descumprimento às normas internacionais dos direitos humanos, como um modo de proteção contra os abusos. Em texto recente, ADORNO e SALLA (2007) mostram o quanto o desenvolvimento desta organização, bem como os ataques promovidos em maio de 2006, se encontram diretamente relacionados, tanto a uma mudança no cenário internacional pós-globalização, quanto (e principalmente) à má gerência das políticas públicas penitenciárias e de segurança.

¹¹⁵ Embora o grosso dos ataques tenha sido concentrado entre os dias 12 e 15 de maio, ações isoladas persistiram até agosto de 2006, tendo como ápice o seqüestro de um jornalista da TV Globo e a leitura no ar de um comunicado da organização por cerca de três minutos como condição para a libertação do repórter. No comunicado os pedidos se concentraram, sobretudo, em melhores condições para a população carcerária.

que, dados o momento¹¹⁶ e a forma dos ataques, tal situação social gerou um espaço para que os profissionais mais diretamente ligados à antiga *linha popular/policial* buscassem re-atualizar suas posições a partir da interlocução com presenças estratégicas¹¹⁷, ligadas à polícia e ao campo jurídico, numa troca de interesses que, por um lado, permitiu a esses agentes a manifestação pública de suas reivindicações, ao mesmo tempo em que ofereceu aos profissionais da televisão a oportunidade de chamarem a atenção para si. Essa “comunicação” gerou efeitos perversos como a tentativa de retirar a legitimidade dos direitos humanos e o fortalecimento de uma noção truculenta de combate à criminalidade, fundamentada na vingança pessoal.

Esses profissionais buscaram amiúde, cada um à sua maneira como veremos adiante, se apropriar do pânico vivido no estado de São Paulo, de modo a gerar um ambiente novamente favorável a seus perfis, capaz de reavivar a idéia da necessidade de um telejornalismo que mostre “a vida como ela é” a partir de uma passagem direta dos anseios “populares” ao espaço televisivo. Dessa forma, as reivindicações por uma “polícia mais dura” feitas diversas vezes em seus programas podem ser lidas na mesma chave da luta por um espaço maior a um telejornalismo “mais duro”, sem muito polimento e capaz de oferecer à população respostas rápidas e práticas em relação à repressão à criminalidade.

As três passagens em que o deputado estadual Conte Lopes faz suas declarações, destacadas aqui, ilustram com clareza as estratégias utilizadas pelos profissionais do *jornalismo popular* de *linha policial* para buscarem uma atualização de suas posições no veículo, uma vez que, se por um lado, deixam claro o uso político dos órgãos de imprensa pelo deputado, por outro apontam para o modo como os próprios *programas policiais* se utilizam de Conte Lopes para angariar legitimidade.

Conte Lopes foi um dos principais figurantes da política de segurança “linha dura” abraçada por governos como o de Orestes Quécia (1987-1991) e Luis Antonio Fleury (1991-1995) em São Paulo, no início dos anos 90¹¹⁸ (CALDEIRA, 2000). À época no comando da

¹¹⁶ Os ataques ocorreram em um período particularmente difícil para profissionais como Ratinho, que perdia consideravelmente sua audiência e se tornava a cada dia uma presença menos significativa no vídeo, e até mesmo Marcelo Rezende que, a cerca de um ano antes perdia o *programa policial (Cidade Alerta)* que apresentava na TV Record, tendo em seguida que migrar para a modesta Redetv, onde apresentava o telejornal do horário nobre Redetv News. Esses profissionais, que fizeram época apresentando noticiários e programas da área de entretenimento fundamentados pela violência (e também por suas posturas violentas), vinham, como poucos, sentindo os efeitos da profissionalização da área jornalística na televisão brasileira.

¹¹⁷ Muitos desses personagens “fizeram nome” durante a década de 90 e possuem, em muitos casos, uma relação direta com os profissionais ligados à *linha policial*, como Conte Lopes, o governador Luiz Antonio Fleury e o coronel Ubiratan Guimarães. Darei mais detalhes à frente.

¹¹⁸ O mesmo princípio de uma política de combate à criminalidade baseada na violência, ou na chamada prática do “pé na porta” pode ser visto em diversos candidatos que assumiram o governo dos Estados brasileiros pouco

ROTA, o atual deputado e esta instituição foram utilizados como personagens importantes para as campanhas que sucederam o governo progressista de Franco Montoro¹¹⁹.

O momento em que os ataques ocorreram em São Paulo foi extremamente significativo por tratar-se, como já foi dito, de um período crítico para os profissionais que haviam “feito época” no comando dos *programas populares de linha policial*, como Ratinho. Com as transformações narradas anteriormente, esses programas e personagens se tornaram cada vez mais contestados e inverossímeis, sem que os apresentadores tivessem consciência das razões por trás destas alterações, e isso ficou ainda mais evidente após o fim do programa *Cidade Alerta* (Record) em 2005.

No entanto, o ponto capaz de tornar a série de ataques ocorrida em maio de 2006 em um evento significativo para a análise em curso nesta dissertação foi, como pontuei anteriormente, a iniciativa de alguns programas em retomarem pessoas, bem como, procedimentos narrativos e de construção de imagem que haviam marcado época no passado (particularmente nos anos 90) para a abordagem dos acontecimentos presentes.

Como num baile de máscaras, o *programa do Ratinho* (SBT) no dia 15 de maio, buscou trazer à televisão as figuras que marcaram o início dos anos 90 com suas posturas ligadas ao apoio a uma polícia dura e violenta, como o Coronel Ubiratan Guimarães, que coordenou a invasão à casa de detenção do Carandiru em 1992, quando 111 presos foram brutalmente mortos, o Ex-coronel da ROTA Conte Lopes e o Ex-Governador Luís Antônio Fleury que, tanto como secretário de segurança no governo Quéricia (1987-1991) quanto como Governador (1991-1995), ficou conhecido por apoiar as ações da ROTA e se promover em cima dos atos violentos da polícia¹²⁰.

Como alguém tateando no escuro em busca de luz, Ratinho buscava re-estabelecer o clima dos anos 90 de um modo que permitisse a ele se alavancar no campo televisivo e reconquistar a notoriedade perdida. Na realidade, ao longo de todo seu programa, fica claro que o apresentador busca veicular a imagem que havia ficado marcada no início de sua carreira, e que à época, havia gerado um considerável abalo (acompanhado de uma audiência significativa).

antes ou logo depois da abertura democrática, como foi o caso do Governador Moreira Franco no Rio de Janeiro em 1986. (SOARES, 2000, p 111)

¹¹⁹ Montoro havia investido na iniciativa de uma reformulação da polícia, bem como em outras práticas, igualmente “revolucionárias” para um país que havia acabado de sair de um regime autoritário. Entretanto seu governo enfrentou uma dura resistência, tanto na corporação policial, quanto na própria população, profundamente abalada pelo aumento dos índices de criminalidade no país. Foi durante este período que o *jornalismo policial* passou a fazer muito sucesso no rádio e que o próprio Conte Lopes tomou a frente na coordenação e locução de um programa próprio, bastante ouvido na grande São Paulo.

¹²⁰ Ver CALDEIRA (2000) p. 168

Deste modo, falas como a do Coronel Ubiratan, do tipo: “(...) nós temos que jogar pesado contra esses marginais que estão inquietando a população, que estão matando nossos homens.” Ou a do presidente da associação de cabos do Estado de São Paulo, “Tem que acabar com a execução dessa lei penal, de dar essa mordomia para os marginais. Se matar um policial, já que não tem pena de morte, pelo menos prisão perpétua para quem matar um policial.”, além de falas contra os direitos humanos, preencheram o programa, sendo o tempo todo ilustradas com as cenas de ônibus queimados, marcas de balas e imagens de pessoas chorando e correndo nas ruas.

O mesmo, no entanto de forma ainda mais violenta, pôde ser visto no programa de Marcelo Rezende, o *Redetv News Especial* (Redetv). Ali, Conte Lopes e o Coronel Ubiratan também tiveram papel de destaque e suas falas tornaram-se mais agressivas. As mensagens do apresentador e de seus convidados seguiram na direção da defesa da utilização do sistema penal como um método de vingança, com claras menções à pena de morte e a métodos mais radicais. Também apontaram para as inúmeras críticas aos direitos humanos e defenderam a legitimidade da invasão e do assassinato dos presos na casa de detenção do Carandiru em 1992, conforme vemos nos exemplos abaixo:

Opinião favorável à Pena de morte – Juiz Ítalo Morelli

Marcelo Rezende: O Sr é favorável à Pena de morte?

Juiz: Sou favorável à pena de morte, é um discurso talvez politicamente incorreto, mas sou favorável à pena de morte, é aplicada a pena de morte nos Estados Unidos e eu me pergunto, será que o Brasil é uma democracia mais avançada do que os Estados Unidos. Sou favorável à prisão perpétua, que a pouco tempo foi aplicada na Alemanha, como noticiou a agência Reuters, agora, aqui no Brasil o juiz, ele fica de mãos atadas porque? porque o congresso não se movimentou para promulgar leis de acordo com a vontade da população. (REDETV NEWS ESPECIAL, 15/05/2006)

Opinião contrária à Pena de morte – Apresentador Marcelo Rezende

Rezende: Eu sou contra a pena de morte por algumas razões, a primeira razão é que acaba a punição no momento da morte, segunda que eu acho que tem que ter uma expiação pelo que o sujeito fez, agora eu sou a favor da prisão perpétua, mas não dessa promiscuidade que existe hoje. Eu sou a favor de penitenciárias longe dos grandes centros, no meio da selva amazônica, com um regime rigorosíssimo, acabar essa perversão de visita íntima. Se um sujeito mata um chefe de família, aquela família o único caminho que resta a ela é caminhar para um cemitério para visitar o seu chefe, porque quem mata, rouba, seqüestra, vai para dentro de uma cadeia e tem direito à visita íntima, tem direito ao que eles chamam de “Jumbo”, que é a comida que a família traz, visita no fim de semana. *Pausa.* Tem que cessar todos os direitos civis. O sujeito tem que ser isolado completamente em lugares isolados em penitenciárias, onde se o sujeito não trabalhar ele não come. Se ele não produzir ele não bebe água, aí acaba seguramente boa parte da bandidagem. (REDETV NEWS ESPECIAL, 15/05/2006)

Crítica aos Direitos Humanos – Opinião do Juiz Ítalo Morelli

Juiz: Veja Marcelo, há uma inversão de valores. direitos humanos é para a população pacata, ordeira e laboriosa, é para que a população possa ir e vir da sua casa tranqüila, saber que seu filho vai para a escola e vai voltar. Direitos humanos é o direito à vida, é o direito à propriedade, é o direito à integridade corporal, e não o que se está fazendo ou como algumas entidades tratam criminosos perigosíssimos e que chegam ao ponto de desafiar, como você falou bem, o próprio diretor do Deic. Eu posso entrar na sua delegacia e matar, aqui você não pode entrar. Então nós temos que entender que nós temos uma legislação extremamente branda. É uma legislação que vai contra a vontade do povo. E os juizes estão de mãos atadas porque eu como juiz não concordo com a legislação penal que nós temos aqui no Brasil. Como cidadão, como juiz eu sou obrigado a cumprir, então Direitos humanos Marcelo é para o cidadão honesto, trabalhador e laborioso, não para facínoras. (REDETV NEWS ESPECIAL, 15/05/2006)

Defesa da intervenção policial e do assassinato de 111 presos no Carandiru em 1992

Rezende: Dr. Ítalo deixe eu lhe fazer uma pergunta, o senhor disse que mandou entrar com a força (refere-se a uma ordem emitida pelo juiz para a invasão em uma casa de detenção, mencionada anteriormente). Com a força que fosse necessária. O senhor está me dizendo que numa rebelião, o senhor com sua larga experiência de juiz, o senhor acredita que só há essa solução quando há uma rebelião a partir de um momento que é realmente o Estado mostrar a sua força, ser contundente, e dizer para o preso olha aqui, ou vocês param ou vocês morrem.

Juiz: Sem dúvida nenhuma, Marcelo, a resposta, deve ser uma resposta à altura. As autoridades não podem abaixar a cabeça para criminosos, então negociações é algo que realmente não pode acontecer. O necessário é que seja mantida a ordem, isso é o que é mais importante e para manter essa ordem, que seja utilizada a força necessária para tanto. Caso contrario é uma inversão de valores. *Conte Lopes interrompe.*

Conte Lopes: Depois da ocorrência do Ubiratan Guimarães (refere-se à famosa invasão do Carandiru em 1992) nunca mais houve uma invasão em presídio aqui em São Paulo. O que eles fazem, tem vítima, já mataram vítimas, há um diálogo! A hora que o bandido permite a tropa de choque entra. Mas nunca mais houve uma invasão *fala indignado.* (REDETV NEWS ESPECIAL, 15/05/2006 – Grifo meu)

Diferentemente de Ratinho e Rezende, José Luiz Datena, no comando de seu programa *Brasil Urgente* (Band)¹²¹, embora também tivesse utilizado fontes como o Ex-coronel da Rota Conte Lopes, buscou controlar as falas dos responsáveis pela segurança pública do Estado de São Paulo com discursos éticos, como vemos a seguir:

Após Comandante geral da PM criticar a luta pela audiência por parte das emissoras de televisão, buscando associar o clima de terror da população à maneira como a mídia tratou o evento.

Datena: O que nós estamos enfrentando é um fato real. É lógico que você não pode cometer trotes que é crime, mas problema de audiência coisa nenhuma. Problema de incompetência dos poderes até agora, que jogaram a cidade num caos, ou o Coronel vai querer ignorar os atentados que houve até agora? Os ônibus que foram queimados até agora? É claro que depois tem o clima de terror que vem em cima. Faz parte do banditismo, da bandidagem este clima de terror. Que nós vamos tentar separar o joio do trigo para dar a informação correta. Agora querer falar que é para a gente ganhar audiência? Coisa nenhuma. Ninguém ganha audiência falando que foram queimados tantos ônibus, é porque foram mesmo! Escolas foram fechadas e foram mesmo! Por incompetência destes governos! (BRASIL URGENTE, 15/05/2006)

¹²¹ O programa teve duas edições no dia 15, uma no horário vespertino habitual e outra no horário noturno, no entanto, em ambos a mesma dinâmica foi seguida. Os exemplos que constam aqui dizem respeito à sua primeira edição.

Falando sobre outra crítica do comandante da PM a respeito da utilização de imagens de arquivo pelas emissoras com a mensagem de “Ao Vivo” na tela.

Datena: Nós temos que acalmar a população mas temos que dar as notícias, não tenho dúvida, inclusive acho uma boa sugestão essa daí, bota aí na tela, quando for imagem gravada, bota aí, gravado, quando for imagem ao vivo, vai ser ao vivo, mas não queiram dizer que a imprensa agora é culpada pela incompetência desses governos brasileiros *toca música de suspense* que não fizeram nada pela segurança até agora nem governo Federal, nem governo estadual nem governo municipal. Gastaram mais com a propaganda do referendo se era para usar arma ou não do que com investimento em segurança pública. 600 milhões para saber se vai usar arma ou não e 120 milhões para as polícias. Isso é um absurdo. A imprensa é culpada se a cidade está de ponta cabeça. (BRASIL URGENTE, 15/05/2006)

Defendendo seu programa.

Datena: Quantos anos vocês me ouvem falando isso? E dizem que sou repetitivo. Ah, o Datena todo dia bate nessa tecla, ele é populista. Populista? Tá vendo o que tá acontecendo aí? É por isso que as autoridades não gostam desse tipo de programa. Porque você mostra a realidade como ela é mesmo. Não é novelinha isso daqui não. Isso daqui é realidade. Cadê os ônibus queimados? Onde estão os ônibus queimados? Foram ontem que queimaram os ônibus, hoje eles queimaram também. De manhã. *Aparece imagem de ônibus incendiado com o logo de Ao vivo na tela.* Isso é gravado ó! Tira o ao vivo daí *o logo de ao vivo é retirado.* Isso aí é gravado para não contrariar o coronel. Porque de repente o problema da crise do PCC vai acabar caindo em cima da imprensa. Brincadeira! (BRASIL URGENTE, 15/05/2006)

Este apresentador se destaca de seus adversários mais diretos à medida que busca o tempo todo equilibrar seus discursos morais típicos do *jornalismo policial* com sua função “jornalística” de “informar” a população, partindo de uma reflexão constante acerca dos próprios métodos de transmissão das notícias utilizados em seu próprio programa¹²². Datena buscou manter uma postura relativamente distanciada de seus entrevistados. Suas entrevistas foram rápidas e seu programa, embora também tivesse servido como palco à divulgação de uma política de segurança voltada à repressão, não se transformou numa arena de debates, com a presença dos participantes no estúdio para uma discussão coletiva, como fizeram Rezende e Ratinho.

Isto significa que embora o apresentador possa ser enquadrado no mesmo bloco dos demais *programas policiais* que trataram dos eventos ligados aos ataques criminosos em 2006, uma vez que se encontra inscrito na luta pela imposição de uma forma de perceber e explorar

¹²² Aqui é importante repararmos que se trata do mesmo tipo de representação visto no capítulo anterior quando busquei analisar este apresentador em comparação com Ratinho e Caco Barcellos. Datena se utiliza de seu capital profissional, como os prêmios, a origem na Rede Globo e a própria formação na área jornalística para buscar um equilíbrio no comando de seu programa a ponto de não permitir um descrédito total, ao qual chegaram os demais *programas policiais*. Nesse sentido seu programa e sua atuação, embora reproduzam uma atmosfera relativamente caricata, se encontram em sintonia com o novo espírito do telejornalismo, onde é importante prezar pela reflexividade da própria atuação, sem deixar de lado a formalidade do figurino e a seriedade da postura “com” e “dos” convidados. Tendo isso em vista, é interessante notarmos, dados os devidos cuidados, no modo como a Rede Record vêm investindo em programas ligados ao estilo daquele apresentado por Datena (além dos telejornais convencionais). Recentemente o programa Balanço Geral, apresentado ao meio dia de segunda à sexta na emissora, trouxe à cena um jornalista extremamente parecido (nos gestos, no figurino, na proporção corporal, na fala, etc.) com José Luiz Datena. Trata-se de Geraldo Luiz e nesse sentido vale aqui a lembrança para análises futuras.

as reportagens, bastante distinta daquela que vemos no *telejornalismo nacional/internacional*, ele também busca se destacar desses programas, configurando para si uma imagem dotada de maior sobriedade.

Essa característica o fez tratar a violência de forma particular. Com frequência, por exemplo, este apresentador, após lançar mão dos discursos éticos vistos a pouco, contrariou em seguida o que havia dito, como no caso de suas repetidas falas no sentido de que a imprensa não deveria apavorar a população, seguidas de matérias com trilhas sonoras de suspense e informações exageradas como a de que haviam morrido mais de 90 pessoas nos ataques quando na verdade o número de vítimas ligadas aos eventos até ali, segundo a secretaria de segurança pública de São Paulo havia sido bastante inferior.

O curto-circuito entre o “jornalista” e o “justiceiro” fazem de Datena uma figura única e o destacam frente à concorrência. Não é a toa que após este período o único *programa policial* que continuou a ser transmitido tenha sido o *Brasil Urgente*.

No entanto, embora este apresentador almeje um destaque frente a seus concorrentes mais diretos, ele não pode escapar do estilo “A vida como ela é”, já que é este formato que define sua própria posição no universo televisivo. A idéia de que seu programa “mostra a realidade como ela é mesmo”, não sendo, portanto, uma “novelinha”, ganha um sentido claro, na medida em que comparamos sua dinâmica, bem como as manifestações do apresentador às matérias ligadas aos telejornais convencionais. Esta divisão implica em duas formas distintas de ligação com o mundo noticiado e, conseqüentemente, em duas formas de encontrar a “verdade”. Algo que fica bastante evidente na transmissão dos eventos de maio de 2006. Enquanto no *jornalismo policial* a “verdade” acaba surgindo da fala indignada dos apresentadores e do revestimento moral que inscreve o mundo e o lugar do jornalista nele dentro de uma mesma chave, no *jornalismo Nacional/Internacional* o material que chega das ruas com cerca de meia hora de gravação é encurtado, geralmente a um tempo de um a três minutos, e sua estrutura acaba sendo fundamentada por uma forma narrativa bastante próxima da teledramaturgia, onde imagens e texto geram um clímax às cenas que acabam tendo um desfecho metafórico, como no exemplo a seguir:

Reportagem: imagem de uma rua deserta. Repórter em Off: É segunda feira, mas a semana custa a começar em São Paulo. Imagens da cidade. Corte para a imagem de uma entrevistada que desiste de pegar o ônibus. Entrevistada: vou voltar para a casa não vai ter jeito de ir. Repórter: As zonas Sul e Leste da capital amanheceram sem ônibus. Multidões esbarraram em terminais vazios e vagaram a pé pela cidade. Cenas de multidões caminhando. A sensação é de uma escolha difícil, arriscar o emprego ou a própria vida. Cena de duas mulheres, uma é entrevistada e diz: é bem arriscado, você não sabe qual vai ser o alvo deles mesmo.

Imagem do Repórter Ernesto Paglia: Aqui na zona sul de São Paulo, uma das regiões mais populosas da cidade as maiores empresas de transportes mantiveram seus ônibus dentro das garagens, liberando apenas 30% dos carros para circular. O mínimo exigido pela lei. *Imagem de lotação chegando ao ponto.* No meio da manhã as vans de lotação também recebiam ordens para deixar as ruas. *Motorista de lotação entrevistado:* Eu to parando agora porque eu to me sentindo inseguro, se eu andar com esse carro e eles queimar ele eu vou viver de que? *Corte para imagem de pessoas paradas.* *Repórter:* Nas paradas, trabalhadores que conseguiram superar as linhas congestionadas e ligar para os patrões aguardam o transporte improvisado pelas empresas. *Cena de entrevistada que diz:* Desde as quatro horas da manhã que eu to em pé aqui aguardando um ônibus. Na verdade ônibus não porque ônibus não tem, na verdade eu to aguardando a empresa. Eles virem buscar. *Corte para a imagem de um homem em close e de perfil.* *Repórter:* Cícero, 26 anos de vida e apenas 3 dias em São Paulo, tenta achar um jeito de chegar ao emprego recém conquistado. *Rapaz entrevistado:* Vim do estado da Paraíba para tentar a sorte aqui no meu primeiro dia de trabalho acontece isso. *Repórter:* Sem transporte 30% dos alunos das escolas da zona sul faltaram hoje. *Cenas das escolas vazias.* Quem compareceu, em vez de aulas, recebeu orientações de como voltar para a casa com segurança. *Imagem de mulher orientando os alunos numa sala de aula.* *Repórter:* O clima tenso provocou a suspensão das aulas em muitas escolas particulares. O colégio da polícia militar convocou os pais e liberou os alunos até o fim do expediente. *Repórter entrevistando uma mãe de aluno:* Hoje não mais e amanhã? *Mãe:* Nem amanhã, nem quarta feira. *Cena de portaria de faculdade.* *Repórter:* As faculdades MACKENZIE, PUC e FAAP fecharam as portas. *Aluno:* Não foi dado falta por causa da paralisação. Assustado com os tiroteios na rua do bairro, um vendedor pulou a grade. *Imagem do homem pulando o portão.* Para chegar mais depressa à escola da filha. *Imagem do homem chegando com a filha.* *Repórter:* O senhor está mais aliviado agora? *Homem:* To *Repórter:* O aeroporto de Congonhas. *Imagem do aeroporto.* O mais movimentado do país, recebeu ameaças e isolou seu saguão principal. Os vôos não sofreram interrupção. *Imagem de fachada de shopping.* Pelo menos 22 shoppings fecharam as lojas até o final do dia alegando falta de segurança. *Imagem de rua deserta.* O comércio popular desta rua da zona oeste também só funcionou meio expediente. *Corte para a imagem de uma senhora em frente a uma agência incendiada.* Diante desta agência bancária atingida por uma bomba, a aposentada se desespera. Como sacar dinheiro para comprar remédio? *Cena da senhora chorando.* *Senhora:* Eu tenho um marido paralítico, ia fazer um empréstimo, não acredito nisso! *Corte.* *Cena de um homem entrevistado:* Um absurdo é parar uma cidade como São Paulo não é? *Cena aérea da cidade.* *Repórter:* Milhões de paulistanos foram dispensados logo depois do almoço. O tradicional congestionamento de fim de dia travou a cidade bem no meio da tarde. Tenso e confuso, o dia acabou mais cedo na metrópole. *Cena aérea do trânsito da cidade* (JORNAL NACIONAL, 15/05/2006).

Como podemos ver acima, a matéria segue a lógica de um texto, uma espécie de roteiro que vai diluindo os dados objetivos através da subjetividade do repórter. Assim, a “verdade” aparece no desamparo da senhora que não pôde comprar remédio, no desespero do pai que pulou as grades da escola da filha, na frustração do trabalhador que em seu primeiro dia na cidade não pôde ir para o trabalho, etc. Aos poucos, o mundo social vai se decompondo em um conjunto imenso de frases e imagens de efeito que, ao mesmo tempo em que permitem ao repórter mostrar sua criatividade na construção do texto não cobram dele nenhum tipo de tomada de posição, como opiniões e reclamações.

Neste tipo de reportagem a extrema divisão do trabalho torna o repórter em alguém relevante apenas por estar “em contato” com a informação uma vez que sua atuação é controlada por diversos mecanismos aos quais deve se submeter e que, portanto, fogem ao seu controle, como o estilo da roupa, o corte de cabelo, o formato da fala, o enquadramento da imagem, etc. Sua função é a de construir enunciados sem comprometer a equipe de jornalismo

ligada à reportagem. Conforme relata Bergamo (2006) a partir de sua pesquisa em uma emissora afiliada da Rede Globo:

A matéria vai sendo encurtada de forma a que fique reduzida a, praticamente, uma simples manchete. Os cortes são feitos de forma a que restem o simples comunicado do fato e alguns depoimentos oficiais que em nada comprometem o telejornal, uma vez que não expressam uma opinião ou uma tomada de posição do jornalista. (BERGAMO, 2006, p. 130)

Isso não significa, porém, que não haja uma “opinião” construída indiretamente. Ocorre que não há espaço para uma manifestação “direta” dos jornalistas, como a emissão de sentimentos de revolta diante dos fatos noticiados, a exemplo dos *programas policiais* que seguem o estilo “a vida como ela é”. A divisão do trabalho de produção das reportagens fica muito mais evidente, uma vez que não se centraliza na imagem do apresentador. E é isso que define a distinção entre esses dois “realismos”.

No caso ligado à repercussão dos ataques do PCC no dia 15 de maio de 2006, algo interessante que comprova esta afirmação é o fato de o mesmo juiz que manifestou diversas vezes no programa de Marcelo Rezende opiniões claramente violentas como a defesa da pena de morte e a crítica aos direitos humanos ter aparecido também nos telejornais convencionais, tanto no *Jornal da Record* (RECORD) quanto no *Jornal Nacional* (GLOBO). No entanto, nestes programas suas opiniões ficaram reduzidas às frases abaixo:

Jornal Nacional

Juiz Ítalo Morelli: O Brasil talvez seja o país que tenha a legislação mais branda, mais afável do mundo. O congresso nacional deveria realmente modificar a lei de execução penal e também o código penal. Tempos duros exigem leis duras. (JORNAL NACIONAL 15/05/06)

Jornal da Record

Juiz Ítalo Morelli: Nós temos leis que estão ultrapassadas e temos leis novas que infelizmente são voltadas para esvaziamentos de presídios. Talvez o Brasil tenha a legislação penal mais branda do mundo. (JORNAL DA RECORD, 15/05/06)

Desta maneira, a construção estilística da matéria ganha um caráter bastante distinto daquele visto nos *programas policiais*. Torna-se plenamente cabível, portanto, sugerir que é este

“realismo” que Datena chama de “novelinha” em oposição àquele que representa e que em sua opinião trata da “realidade como ela é mesmo”.

O fato é que a série de ataques ocorrida em São Paulo naquela semana trouxe à tona um confronto que havia sido silenciado desde o final da década de 90, quando os *programas policiais* passaram a receber uma nova forma, mais “profissionalizada” e menos caricata, que possibilitou a esse formato a partilha do mesmo espaço reservado aos demais telejornais nas grandes emissoras, conforme especificado no segundo capítulo. No momento dos ataques e, particularmente no dia 15 de maio, enquanto José Luiz Datena seguiu no comando de seu programa, buscando equilibrar sua posição, sem cair na vala comum do antigo formato policial, como vimos, Ratinho e Rezende, como num grito desesperado dos profissionais identificados com a primeira geração dos *programas policiais* buscaram reavivar o sentido desses programas em uma época onde não só o telejornalismo e o campo televisivo haviam sofrido transformações drásticas, como a própria democracia no país dava sinais de um considerável amadurecimento. O resultado foi uma grande reprovação por parte da opinião pública¹²³ e, no caso de Ratinho, que não apenas buscou retomar sua antiga postura, como confirmou o desgaste de sua imagem na medida em que acabou perdendo audiência, a punição acabou sendo mais grave, com a perda de seu espaço na programação da emissora.

Com as mudanças no campo e o conseqüente esgotamento das fórmulas que haviam feito sucesso nos anos 90, bem como de seus representantes, o espaço reservado aos programas “populares” foi tomando outras formas. Assim, o que busquei mostrar aqui é o fato de que a violência produzida (e incorporada em alguns casos) por estes profissionais durante o período dos ataques em São Paulo pode ser vista como um notável exemplo dos combates realizados no interior do campo televisivo e de como a violência é mobilizada neste sentido.

Lutar pelo controle da “verdade”, ou seja, pela imposição de um modo particular de conceber e estilizar as reportagens significa defender o lugar pretendido no interior do campo. Assim, é preciso consolidar diante dos “outros” a sua “verdade”, melhor dizendo, a particularidade de seu envolvimento com o mundo tratado. O que faz com que estes profissionais se interessem pela “realidade”, muitas vezes, é a possibilidade de, num só movimento, retratar o mundo e a importância de sua posição nele, perpetuando os mecanismos capazes de permitir certo controle diante daquilo que representam no campo.

Dessa forma a divulgação das famosas “ondas de criminalidade”, como foi o caso dos atos do PCC em São Paulo, são, em grande parte, alimentadas pelos profissionais a partir de suas posições nas lutas localizadas no interior do campo televisivo. Em outras palavras, impor

¹²³ Sobre isso ver REVISTA IMPRENSA Nº 213, Junho de 2006.

seu modo de representação “jornalístico” na televisão (nesse caso a partir do tema da violência) aos outros profissionais significa impor o modo de representação de si próprio ao conjunto de pares, consagrando assim sua posição neste mundo particular que constantemente nos aparece sob o traje da “realidade”.

* * *

Saída

Das ruas à notícia: Por que tratar desigualmente os desiguais?

As cidades também acreditam ser obra da mente ou do acaso, mas nem um nem outro bastam para sustentar suas muralhas. De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá às nossas perguntas. (MARCO POLO - CALVINO, 2006, p. 44)

O verdadeiro tema da obra de arte não é senão a maneira propriamente artística de apreender o mundo, isto é, o próprio artista, a sua maneira e o seu estilo, marcas infalíveis do domínio que ele tem de sua arte. (BOURDIEU, 1996, p 338)

A célebre passagem narrada por Marco Pólo, o famoso viajante veneziano transformado em personagem do livro clássico do escritor Ítalo Calvino *As cidades invisíveis* (1990), bem como, o trecho de Pierre Bourdieu, retirado de *As regras da arte* (1996), utilizado em seguida, traduzem com perfeição o significado do tipo de sensibilidade analítica dos meios de produção cultural que busquei seguir ao longo destas páginas.

Os dois trechos trazem, simultaneamente, a idéia de que as coisas que instigam nossos olhos a vê-las como “verdades”, sejam as “maravilhas” da cidade, seja a obra de arte, ou ainda (podemos pensar) a transformação dos casos de violência em notícia, são, antes, a busca daqueles que as produzem (ou as observam) por fazerem prevalecer em meio ao respectivo grupo social seus modos de percepção e apreciação do mundo, consagrando através disso, o lugar ocupado nesse mundo.

Tendo essa noção em vista, portanto, tentei ao longo de todo o trabalho me concentrar na questão trazida por Sérgio Adorno (2002)¹²⁴ no pequeno texto onde o autor buscou pensar as maneiras pelas quais a violência acaba apresentada na imprensa de maneira geral. Vale à pena lembrá-la. Adorno, ao constatar uma considerável distorção entre a quantidade, bem como os tipos de criminalidade noticiados pela imprensa e os dados sociais, que muitas vezes crescem em proporção inversa às notícias¹²⁵, se pergunta ao final de seu texto sobre as razões

¹²⁴ Refiro-me ao texto: “Violência, ficção e realidade”. In: SOUSA, Mauro Wilton (Org), *Sujeito, o lado oculto do receptor*, São Paulo; editora Brasiliense, 2002.

¹²⁵ Como, por exemplo, o fato de os acidentes de carro serem a maior causa de mortes violentas no país e, no entanto, ocuparem uma posição marginal quando comparados aos registros de crimes de homicídio na mídia, o

pelas quais os jornalistas (na maioria dos casos) se atêm aos dados menos relevantes para compreendermos o descontrole da criminalidade no Brasil. Conforme mostra o autor, as notícias de violência apenas podem nos trazer “informações” realmente importantes, na medida em que levantem questões capazes de dar visibilidade a relações “culturais” mais profundas, ligadas à especificidade do modelo democrático de contenção desta criminalidade por aqui, como, podemos supor, os efeitos do desenvolvimento de políticas de “segurança” baseadas unicamente na repressão e, portanto, ligadas à ampliação do descaso com as populações mais pobres. Algo sob o qual a imprensa geralmente não se volta, como várias pesquisas, além da de Adorno comprovam (BUCCI, 1994, 2004; CALDEIRA, 2000; COSTA, 1992; MAYER, 2006; TEIXEIRA, 2003; SAMPAIO, 2003; KAHN, 2001; MORETZSOHN, 2003; ZALUAR, 1998; 1999)

Ao deixar a pergunta no ar, sem tentar respondê-la a partir de mecanismos redutores e preconceituosos, tais como a idéia de “espetacularização” das notícias, simplesmente, este autor trouxe uma profunda contribuição àqueles que, como no meu caso, buscam entender o universo a partir do qual o profissional da televisão e/ou da imprensa (impresa ou televisiva) se pauta para re-contextualizar o mundo captado em suas reportagens.

Se a “verdade” é sempre algo que se encontra em jogo, partir da análise exclusiva dos programas ligados ao gênero “popular” e, conseqüentemente, daquilo que costumamos chamar de “sensacionalismo”, me parece no mínimo uma estratégia ingênua, à medida que traz embutida a idéia de que os “outros” (programas e profissionais) não se encontram inscritos na mesma lógica, e por isso nos trazem a “verdade” de uma forma mais “pura”. Trata-se, portanto, de ignorar a luta por uma melhor condição nos processos de distribuição das chances de poder por parte dos agentes no interior do veículo, e tudo o que iremos conseguir, partindo dessa premissa, será a construção de um ponto de vista capaz de canonizar o próprio universo sob o qual estes profissionais se encontram conectados por aproximação ou oposição, dando razão a uns e não a outros e, através disso, perpetuando as próprias normas do campo ao invés de questionar aquilo que lhes dá sentido a partir desses conflitos¹²⁶.

Nesse sentido, o caminho que busquei trilhar ao longo dessa pesquisa para melhor compreender os motivos ligados à questão trazida por Adorno (2002), se concentrou na

perfil da população carcerária que, ao contrário do que comumente aparece na imprensa, não corresponde em sua absoluta maioria a pessoas negras e de origem nordestina, ou ainda, a desaceleração dos índices de criminalidade quando cruzados com os dados referentes ao crescimento populacional do país e que, na imprensa aparece como um dado sempre crescente.

¹²⁶ Ao tomar contato com as “teorias jornalísticas” ou “da comunicação”, por exemplo, pude perceber que, em sua quase totalidade, elas funcionam como uma espécie de imposição de pontos de vista inscritos no interior do jornalismo, capazes de redefinir as próprias normas do campo ao invés de questioná-las.

iniciativa de examinar a forma através da qual os modos de tratamento da violência na televisão foram (e continuam sendo) mobilizados como mecanismos operatórios de distinção, capazes de ampliar as possibilidades de obtenção de prestígio e/ou poder (dentro e fora do campo), bem como o controle da própria posição sustentada no veículo, de acordo com os diferentes estados do campo televisivo.

Assim, o maior desafio do trabalho foi a tentativa de equilibrar os processos relativos aos planos individuais (trajetória, informações biográficas) e as pressões estruturais ligadas às posições ocupadas por esses agentes, cujo caráter histórico, surge, não das ações isoladas de um ou outro indivíduo, mas sim do produto das lutas, realizadas no interior do campo, em seus diferentes momentos. Há uma passagem em *A Sociedade de Corte* (2001) bastante esclarecedora a esse respeito. Vejamos:

Os conceitos de “indivíduo” e “sociedade” geralmente são usados como se dissessem respeito a duas substâncias distintas e estáveis. Por esse uso das palavras, é fácil ter a impressão de que elas designam objetos não só distintos, mas absolutamente independentes em sua existência. Mas, na realidade designam processos. Trata-se de processos que de fato se diferenciam, mas não são indissociáveis. O desenvolvimento da pessoa do rei e de sua posição caminham de mãos dadas. Como essa última possui uma elasticidade específica, pode ser direcionada até certo grau, de acordo com o desenvolvimento da pessoa de seu ocupante. Porém, em virtude da interdependência com outras posições da articulação social de que faz parte, cada posição social, mesmo a do próprio rei absolutista, alia à sua elasticidade uma força autônoma extraordinária, em comparação com a força individual de seu ocupante. Pela estrutura de sua posição, o raio de alcance da atuação desses ocupantes ganha limites rigorosos, que, exatamente como a elasticidade de uma mola de aço, se fazem tanto mais sensíveis quanto mais distendem a flexibilidade de sua posição social, testando-a por meio de tendências individuais de comportamento. Assim, se por um lado o desenvolvimento pessoal do detentor do poder passa a exercer influência, dentro de limites determinados, sobre o de sua posição, por outro lado o desenvolvimento da posição social influencia o desenvolvimento pessoal de seu ocupante, como representante direto do desenvolvimento geral da sociedade de que faz parte. (ELIAS, 2001, p 45)

O trecho acima elucidado de modo eficiente, a flexibilidade existente entre as determinações ligadas à posição ocupada em um campo específico e os sentimentos e ligações particulares do detentor dessa posição. Conforme coloca Elias há uma “elasticidade” capaz de permitir um intercâmbio entre os interesses e sentimentos pessoais e as necessidades posicionais, que se encontra o tempo todo por trás das ações individuais dos agentes. Isso significa que: se por um lado o indivíduo não toma suas decisões “livres”, ou seja, separadas dos limites que lhe são impostos pela dinâmica estrutural, por outro, também não podemos atribuir seus posicionamentos a uma determinação mecânica ligada à sua posição, já que, em grande medida, essa posição é carregada pelas vivências e sentimentos próprios do agente que a ocupa.

Ter em mente essa “elasticidade”, da qual nos fala Elias, foi algo essencial para o exame de algumas trajetórias individuais¹²⁷ em meio ao amplo processo de mudanças registrado no capítulo 2. Nesse sentido, os caminhos trilhados por Caco Barcellos, Ratinho e José Luiz Datena me pareceram exemplares à medida que traziam três modos completamente distintos (e distantes social e profissionalmente) no campo televisivo a partir da utilização da violência como tema central.

Mais dos que três simples “histórias”, as ligações estabelecidas por eles, no início da década de 90 até o momento atual na televisão, nos dizem muito acerca das possibilidades que foram sendo postas em “jogo” ao longo desse tempo. No início dos anos 90, no momento em que o telejornalismo sofria de um profundo descrédito, dada a crise da antiga estrutura, construída ao longo da ditadura militar, a referência ao “povo” implicava muitas vezes em assumir uma representação violenta e debochada do contexto vivido pelo país e pelo telejornalismo, na medida em que a pouca institucionalização do campo fazia com que os agentes buscassem trazer o próprio “povo”, a partir da incorporação de suas feições mais caricatas, para dentro do universo televisivo. Nesse período Ratinho acabou se destacando por ir além de seus concorrentes, tanto no deboche quanto na violência. Já Caco Barcellos ganhou destaque justamente por seguir um caminho alternativo no telejornalismo, que posteriormente ganharia um significativo reconhecimento. Após essa década, com a consolidação do telejornalismo e o aumento do rigor profissional, construir uma imagem ligada ao “povo” passou a ter outras implicações. Dessa vez, muito mais ligadas à possibilidade de falar “para” ele, sem, com isso, comprometer as ligações, instituídas com os vínculos “jornalístico” e profissional na televisão. E é nesse momento que Datena ganha maior espaço no veículo, redefinindo a postura dos *programas populares de linha policial* a partir de uma imagem aparentemente sóbria e de acordo com as novas exigências do campo¹²⁸.

Ao resgatar a experiência desses profissionais e dar visibilidade aos meios dos quais lançaram mão para capitalizarem suas imagens na televisão (e fora dela), espero ter deixado

¹²⁷ Cabe aqui ressaltar minha gratidão à professora Heloisa Pontes por haver me concedido os modelos de fichas biográficas para a realização da pesquisa referente às trajetórias individuais desses agentes. Esse instrumento foi essencial para mim ao longo do trabalho.

¹²⁸ Todas essas transformações, comentadas ao longo do trabalho, no entanto, não representam a garantia de que o telejornalismo seguirá sua tendência à maior profissionalização, embora seja um forte indicativo de avanços sociais e institucionais. Isso se deve ao fato de que diferentemente de outros campos sociais a autonomia conquistada no meio televisivo é extremamente dependente de vínculos heterônomos como o índice de audiência (BERGAMO, 2006). Portanto existem interferências “externas” como as dos departamentos de pesquisa e, em alguns casos, dos próprios “donos” das emissoras, que acabam tendo peso considerável no andamento da programação. Atualmente uma notícia que abalou os veículos de mídia foi a da volta (já há algum tempo anunciada) do programa *Aqui Agora*. O programa retornou à televisão com um formato, apesar de mais profissionalizado, bastante semelhante à edição anterior. Além de não conseguir conquistar audiência, o programa foi alvo de diversas críticas e durou menos de um semestre no SBT.

claro que a particularidade do impacto causado por suas formas de tratar a temática da violência nesse veículo não se resume nas características gerais de suas épocas e nem nos livros que publicaram. Encontra-se, antes, nas interconexões sociais, culturais e institucionais que foram capazes de inscrevê-los no campo da televisão. Foram os choques decorrentes dos conflitos entre suas respectivas posições e as formas de expressão da atividade jornalística (ou anti-jornalística, no caso de Ratinho) que representam, que deram sentido aos diferentes modos através dos quais esses profissionais fizeram uso das questões relativas à violência.

Isso significa que quando falam da violência ao mesmo tempo falam de suas próprias posições no campo da televisão. Se no caso de Datena isso se dá de uma forma moral, através de sua iniciativa em tornar-se uma espécie de procurador moral da justiça, capaz de transferir a “verdade” dos fatos à sua enunciação, no caso de Caco Barcellos vemos um outro movimento. Não centralizado na moral, ou numa tentativa de reproduzir o “real” diretamente na tela, mas sim, na busca de tornar aparentes as várias idéias de “real”, construídas pelos jornalistas dentro de um campo que as torna possíveis, tornando a própria atuação jornalística no tema central de suas reportagens e, através disso, elevando seu próprio nome a uma posição distinta, capaz de contribuir para o desenvolvimento de sua autoria e autoridade intelectual próprias.

Essas diferenças por si só, se por um lado, nos impedem de classificar profissionais tão distantes num mesmo quadro, por outro, quando inseridas em um recorte temporal nos permitem enxergar a natureza da “verdade” inscrita no telejornalismo que, ao contrário do que muitas vezes ingenuamente somos levados a pensar, não se pauta simplesmente na “objetividade” e nem na “vida como ela é”, mas surge diretamente da luta pela consolidação da posição ocupada (ou por ocupar) no campo da televisão, o que significa que ela não pode vir separada das impressões emitidas (direta ou indiretamente, moralmente ou por outros meios) pelos profissionais acerca de seus próprios lugares no interior do veículo.

Vemos, portanto, que a discussão sobre o “poder”, da qual nos fala Adorno (2002), torna-se, na maioria das vezes, uma questão menos importante do que as características dramáticas e/ou técnicas capazes de permitir ao repórter lançar mão de princípios estilísticos que, por sua vez, ressaltem a distinção de seus trabalhos entre o grupo de pares.

Isso, porém, não quer dizer que não sejam produzidos bons trabalhos jornalísticos na televisão, e a atuação de Barcellos é um bom exemplo disso. O que pretendo dizer é que não há “verdade” que não passe pela busca da distinção, e que, dessa forma, criticar o telejornalismo a partir dos conceitos que trazemos “de fora” do campo da televisão pode trazer poucos avanços à compreensão desse universo.

Tendo essas questões em vista, torna-se possível considerar que a pergunta “Por que tratar desigualmente os desiguais?” cabe, tanto para os modos através dos quais freqüentemente os jornalistas e demais profissionais da televisão tratam o problema da violência e da desigualdade social no país, quanto para a forma como grande parte dos pesquisadores costumam se voltar para a televisão e seus profissionais para pensarem a questão da representação da violência, uma vez que, em larga medida, ao tratarem de grupos isolados (como os *jornalistas policiais*), ressaltando termos como “sensacionalismo” e “guerra de audiência” acabam deixando de lado a lógica que os inscreve na mesma trama institucional e de significados que os demais profissionais.

* * *

Anexos

Telejornais Populares de linha policial – 1º Geração (Aqui Agora e 190 Urgente)



* Conforme vemos nas imagens acima, os *programas populares de linha policial* em sua primeira geração buscavam se diferenciar em todos os sentidos dos programas jornalísticos tradicionais. Tratava-se da iniciativa de incorporar as características mais caricatas ligadas à noção de “povo” para se destacarem a partir de uma postura contrária ao *telejornalismo Nacional/Internacional*. Algo que podemos notar pelos figurinos, estúdios e disposições corporais dos agentes nas fotos acima.

Programas populares de linha policial - 2º Geração



* Os *programas policiais* da segunda geração incorporaram novas formas, mais próximas àquelas aceitas como legítimas pelo campo jornalístico. Os repórteres buscam aparentar maior “sobriedade” ao utilizarem ternos ao invés de roupas informais e adereços coloridos. Além disso buscam um espaço de maior prestígio entre os programas e profissionais mais consagrados. Isso, no entanto, não impediu que a violência e o desrespeito aos direitos humanos continuassem a prevalecer entre esses profissionais.

Imagens dos apresentadores dos *programas policiais* na semana dos ataques do PCC



* Acima vemos os apresentadores: Marcelo Rezende, Ratinho e José Luiz Datena

Juiz Ítalo Morelli e Conte Lopes – Presenças marcantes no momento dos ataques



Seqüência de imagens durante a conversa entre Datena e Conte Lopes



* Vemos através da seqüência de imagens acima, como a violência foi representada de forma específica ao longo do programa, sempre fundamentada pela dimensão sensível dos acontecimentos.

Especial - Record X Globo (Revista Isto É - 13/02/2006)

A arrancada de Celso Freitas

O apresentador, ao lado de Adriana Araújo, dá voz ao novo *Jornal da Record*, que dobrou a audiência da emissora no horário com matérias mais ágeis, produzidas por profissionais egressos da Globo, e um visual parecido com o do *Jornal Nacional*

TEXTO: RODRIGO CARDOSO
FOTO: MURILLO CONSTANTINO



Nos corredores da Record, o novo *JR* ganhou o apelido de “paraguaio” por causa das semelhanças com o *JN*: dos 23 contratados, 15 vieram da Globo. “Eu renasci”, diz Freitas

Celso Freitas já havia feito duas estréias na Record, para onde rumou em 2004 após 32 anos de Globo. Primeiro no *Domingo Espetacular* e depois no *Repórter Record*. Nenhuma delas, porém, havia sido tão festejada quanto a estréia no novo *Jornal da Record*, em 30 de janeiro. Nesse dia, ao chegar em casa após dividir a bancada com a jornalista Adriana Araújo (também egressa da Globo) e cravar média de 13 pontos de audiência, uma dezena de parentes o aguardava para estourar uma champanhe. Sueli, sua mulher, estava orgulhosa de vê-lo de volta a um telejornal nacional diário. “Você merece, tem talento, tinha de estar no ar”, disse ela ao marido, que já foi uma das vozes do *Jornal Nacional*, na Globo.

No dia seguinte, na Record, veio a consagração: o bispo Edir Macedo, dono da emissora o chamou por um aparelho Nextel. “Foi o maior reconhecimento que recebi na carreira”, diz Celso, que entrou na Record com salário de R\$ 40 mil e hoje recebe três vezes mais. “Ele me deu os parabéns pelo *Jornal* e pela minha dedicação à emissora.” Feliz, Celso foi novamente para a bancada do *JR*, que anotou lbope de 10,5 – a primeira semana fechou com média de 10. O índice é o dobro do registrado ultimamente por Boris Casoy, que deixou a Record no final de 2005 por não se enquadrar nas mudanças pretendidas. A reformulação foi grande. Caiu o Muro de Berlim, divisória de vidro que isolava a redação de Boris. E chegaram 23 novos jornalistas – 15 da Globo, no período de férias do diretor de jornalismo de São Paulo, Luiz Cláudio Latgé. Em 2005 já perdera outros 15 para o *SBT Brasil* de Ana Paula Padrão.

Aos olhos do telespectador, o *JR* ficou parecido com o *Jornal Nacional* – na Record, ganhou o apelido de “paraguaio”. Mais ágil, conta com uma nova bancada azul, agora dividida por um casal. Como na Globo, ao fundo vê-se a redação, reformulada por Michelangelo Mazzotta e Ucho Carvalho, este último também responsável por cenários na Globo. Deu resultado: a Caixa Econômica Federal foi a primeira a apostar no novo jornalismo da Record – que gera um

faturamento mensal de R\$ 8 milhões, mais de 10% do total da emissora. Por R\$ 2,2 milhões o banco patrocinará até o fim do ano o *JR* e o *Fala Brasil*, telejornal matutino.

“O pulo do gato foi o investimento na retaguarda do *JR*, contratando além de pessoas de vídeo, produtores e editores que dão qualidade”, diz Douglas Tavolaro, diretor de jornalismo da Record. Para ele, o clima é de guerra – e a artilharia avança firme na concorrente. No ano passado, Caco Barcellos, repórter investigativo, na Globo desde 1985, almoçou e jantou com executivos da Record, mas preferiu seguir na emissora carioca, que lhe ofereceu um programa (*Profissão Repórter*) ainda engavetado. Carlos Dornelles, outro com mais de 20 anos de casa, só não foi para a Record por causa de uma multa contratual de R\$ 2 milhões.

Sandra Annenberg, 15 anos de Globo, era a primeira opção feminina para a bancada do *JR*. A Record estendeu a sondagem a seu marido, Ernesto Paglia, para o lugar de Celso no *Domingo Espetacular*, hoje sob o comando de Paulo Henrique Amorim. “Fui convidado pela Record”, confirma Paglia, que não pegou o “expresso Barra Funda”, como dizem na Globo, em alusão ao bairro paulistano onde fica a emissora de Edir Macedo. “Tenho muito a fazer na Globo. Mas aplaudo e torço pelos colegas que para lá foram.”

Tanto a apresentadora Adriana Araújo, 11 anos de Globo, que passou a ganhar cerca de R\$ 40 mil na Record, quanto a maioria dos repórteres, produtores e editores ex-Globo, assinaram um contrato de três anos com um salário até três vezes maior. “Não é fácil deixar a Globo. Não saí por desentendimento ou insatisfação. Queria mudar para São Paulo e o desafio pesou”, diz ela. “A Globo está desfalcada. Retiramos deles excelentes profissionais”, resume Celso Freitas. Alegre, como o clima na redação, o apresentador ganhou ternos, camisas e gravatas novas da grife Ricardo Almeida, suficientes para não repetir o mesmo figurino por 72 dias. “Eu renasci.”  Fonte: ISTO É GENTE

http://www.terra.com.br/istoegente/338/reportagens/esp_rg_celso.htm

O contra-ataque de William Bonner

O apresentador e editor-chefe do *Jornal Nacional* retoma o comando do jornalístico – após 15 dias de férias – no momento em que a hegemonia do telejornal foi ameaçada pela Record, e estica blocos, adia intervalos e prioriza notícias com tom popular para segurar os telespectadores

TEXTO: MARIANA KALIL
FOTO: LEANDRO PIMENTEL



Bonner e Fátima Bernardes em 2002, ano de boa audiência do *JN* graças à Copa do Mundo e às eleições presidenciais. Na Copa, o telejornal registrou 49 pontos de média no Ibope

O cenário do *Jornal Nacional* sofreu uma modificação invisível aos olhos do telespectador, mas substancial para o desempenho de seu principal comandante, o apresentador e editor-chefe William Bonner. O televisor que permanecia sintonizado na Rede Record ganhou nova e estratégica posição. Desde o dia 23 de janeiro, data em que retornou à bancada do jornal após 15 dias de férias, Bonner determinou a importância de acompanhar minuto a minuto a programação da emissora concorrente enquanto apresenta o *JN*. Motivos não faltam para se preocupar em manter incólume a imagem de um programa que é líder de audiência há 35 anos.

No mesmo dia em que retornou das férias, Bonner recebeu a notícia oficial do Ibope de que *Prova de Amor* havia alcançado um feito até então impensável na redação do jornalístico no Jardim Botânico: superar a audiência do *Jornal Nacional*. No dia 19 de janeiro, a novela da Record ficou em primeiro lugar durante 17 minutos (das 20h15min às 20h31min) nas regiões do Rio de Janeiro e da Baixada Fluminense. Teve média de 22 pontos contra 20 do telejornal da Globo. Na véspera, a Record já havia brindado o empate com o *JN* durante cinco minutos em São Paulo (em Recife, é líder de audiência) – e obrigado Carlos Henrique Schroder, diretor responsável da Central Globo de Jornalismo, a acompanhar as duas programações com um relógio preso ao pulso.

Nele, Schroder passou a cronometrar minuto a minuto a programação e a audiência de Globo e Record, dando ordens para esticar o primeiro bloco de notícias a fim de evitar a fuga dos espectadores para a concorrente durante o intervalo comercial do telejornal. A briga ponto a ponto do Ibope motivou uma avalanche de comunicados das duas emissoras à imprensa.

Na sexta-feira 20 de janeiro já era visível a mudança do jornalístico. O bloco inicial teve 31 minutos sem intervalos quando a média de duração é de 15 minutos. O primeiro comercial (30 segundos de propaganda no *Jornal Nacional* custam R\$ 291 mil) aconteceu justamente três minutos depois do término de *Prova de Amor*. Foi o pior janeiro dos últimos três anos para a Globo. Em 2004, o *JN* teve 36 pontos de média de audiência, em 2005 registrou 37 pontos e este ano amargou 30.

As mudanças efetuadas foram bem-sucedidas e permaneceram após o retorno de Bonner e Fátima ao *JN*. O editor-chefe, recebido das férias com alívio pela equipe, passou a contar também com matérias *stand by* – caso precise delas para espichar a programação e cobrir a novela da Record até seu intervalo comercial. Outra estratégia da Globo é jamais chamar o comercial com *Prova de Amor* no ar.

O sucesso da novela melhorou o desempenho da Record no horário nobre, das 18h à meia-noite. Em janeiro, a emissora empatou com o SBT (8,3 contra 8,4 pontos no Ibope). A Globo registrou média de 34,2 pontos de audiência. O presidente da Record, Alexandre Raposo, comemora os resultados. “Conseguimos atingir o horário nobre e a principal programação da líder”, diz ele. Da porta para fora, a Globo não acusa o golpe. “Cabe à emissora vice-líder (SBT) e à quarta colocada (Band), as únicas efetivamente envolvidas nesta disputa pela audiência, comentar a estratégia da terceira colocada”, limita-se a afirmar o comunicado da Central Globo de Comunicação.

A investida da Record não provocou apenas mudanças na forma, mas também no conteúdo do *Jornal Nacional*. Desde a estréia do novo concorrente, o *Jornal da Record*, no dia 30 de janeiro, a Globo tem dado prioridade a notícias com tom popular – como as reportagens com câmera escondida. Informações sobre política passaram a ficar restritas ao factual. A estratégia do jornalismo da Record é a mesma adotada no campo da teledramaturgia: a emissora quer as estrelas da Globo. “O Pedro Bial, o Zeca Camargo e o Caco Barcellos podiam compor a nossa equipe e participar de uma série de produtos aqui dentro”, diz Raposo. 

Fonte: ISTO É GENTE

http://www.terra.com.br/istoegente/338/reportagens/esp_rg_william.htm

Bibliografia Consultada

ABREU, Alzira Alves de. *A modernização da imprensa (1970-2000)*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor. 2002.

ADORNO, Sérgio. “Violência, ficção e realidade”. In: SOUSA, Mauro Wilton (Org), *Sujeito, o lado oculto do receptor*, São Paulo; editora Brasiliense, 2002.

_____. “Monopólio Estatal da violência na sociedade Brasileira contemporânea” In: MICELI, Sérgio (Org). *O que ler na Ciência Social Brasileira (1970-2002)*, São Paulo: Anpocs: Editora Sumaré; Brasília, DF: Capes, 2002. pp. 267-307.

_____. ADORNO, Sérgio e SALLA, Fernando. Criminalidade organizada nas prisões e os ataques do PCC. *Estud. av.* [online]. 2007, vol. 21, no. 61 [citado 2008-02-13], pp. 7-29. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142007000300002&lng=pt&nrm=iso.

ALBERTO CAEIRO. “Pecado original” In: *Fernando Pessoa: Poemas escolhidos*. São Paulo, Editora Klick. 1997. P 132.

ALMEIDA, Heloisa e HAMBURGER, Esther, “Sociologia, pesquisa de mercado e sexualidade na mídia: Audiência x imagens” In: Piscitelli, Adriana; Gregori, Maria Filomena e Carrara, Sérgio (Orgs). *Sexualidades e saberes: convenções e fronteira*. Rio de Janeiro, Editora Garamond, 2004.

ALMEIDA, Heloisa Buarque de, “Na TV: pressupostos de gênero, classe e raça que estruturam a programação” In: <http://www.lpp-uerj.net/olped/documentos/ppcor/0254.pdf>, 2000.

BARCELLOS, Caco. *Nicarágua: A Revolução das Crianças*, Porto Alegre, Editora Mercado Aberto, 1982.

_____. *Rota 66: A história da polícia que mata*, São Paulo, Editora Globo. 1992.

_____. *Abusado: O dono do morro Santa Marta*, Rio de Janeiro, Editora Record, 2003.

BERGAMO, ALEXANDRE. *ARTÍFICES DA TELEVISÃO: HETERONOMIA E AUTONOMIA NO CAMPO DA TELEVISÃO*. TESE DE DOUTORADO APRESENTADA AO DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA DA FFLCH-USP. 2006

_____. Imitação da ordem: as pesquisas sobre televisão no Brasil In: *Revista Tempo Social*, V 18, N 1, Junho de 2006. pp. 303-328.

BETTI, Maria Silvia. *Oduvaldo Vianna Filho*, São Paulo; Edusp, 1997.

- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Lisboa; editorial Presença, 1996.
- _____. *Meditações Pascalianas*. Rio De Janeiro; Bertrand Brasil editora; 2001.
- _____. *Razões Práticas: Sobre a teoria da ação*. Campinas; Editora Papirus, 1996.
- _____. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro; Zahar editor, 1997.
- _____. *Esboço de auto-análise*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.
- _____. “Vous avez dit ‘populaire?’” In: *Actes de la recherche em Sciences sociales*, n 46; mars 1983. pp.98-105.
- BUCCI, Eugênio. “Da pancadaria explícita à violência invisível”. In: BUCCI, *O peixe morre pela boca: Oito artigos sobre cultura e poder*, Editorial Scritta, 1993.
- _____. “Violência na TV: Um debate mal situado”. In: *Revista do Ilanud* N° 13, 2001, pp. 17-26.
- BUCCI, E. e KEHL, M. R. (orgs). *Videologias*. São Paulo; Editora Boitempo, 2004.
- CALDEIRA, Teresa. *Cidade de muros*. São Paulo, Edusp, 2000.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo; Edusp, 2006.
- COSTA, Maria Tereza Paulino. *A Justiça em ondas médias: O programa Gil Gomes*. Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de filosofia e ciências humanas da Universidade Estadual de Campinas. 1989.
- CHAMPAGNE, Patrick. “A visão Mediática” In: BOURDIEU, Pierre. *A miséria do mundo*. Rio de Janeiro, Editora Vozes, 1997. pp. 63-79.
- DANTAS, Audálio, *Repórteres*, São Paulo, Editora SENAC. 1998.
- DARNTON, Robert. “Toda notícia que couber agente publica”. In: *O beijo de Lamourette*, São Paulo; editora Companhia das letras, 2005.
- DATENA, José luíz. *Meu sonho é cidadania*. São Paulo; Celebris editora, 2003.
- ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro; Jorge Zahar editor, 2001
- _____. & JOHN, Scotson. *Os Estabelecidos e os outsiders*. Rio de janeiro; Jorge Zahar editor, 2000.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1978.
- GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*, Petrópolis, RJ, Editora Vozes, 1985.
- GOLDENSTEIN, Gisela. *Do jornalismo político à indústria cultural*, São Paulo, editora Summus, 1987
- GREGORI, Maria Filomena. *Viração: Experiências de meninos nas ruas*. São Paulo. Companhia das letras. 2000.

- HAMBURGER, Esther. *O Brasil antenado: A sociedade da novela*. Rio de Janeiro; Jorge Zahar editor, 2005.
- _____. “Diluindo Fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano”. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.), *História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*, vol. 4, São Paulo; Companhia das Letras, pp. 439-487. 1998
- _____. “Políticas da representação: Ficção e documentário em Ônibus 174”. In: MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (Orgs), *O Cinema do Real*, São Paulo, Cosac Naify, 2005. pp. 196-215.
- _____. “Indústria Cultural Brasileira (Vista Daqui e de fora)” In: MICELI, Sérgio (Org). *O que ler na Ciência Social Brasileira (1970-2002)*, São Paulo: Anpocs: Editora Sumaré; Brasília, DF: Capes, 2002. pp. 53-84.
- KAPLAN, Sheila e REZENDE, Sidney. *Jornalismo eletrônico ao vivo*. Petrópolis, Editora Vozes, 1994.
- KAHN, Túlio. “Um primeiro confronto com a realidade” In: *Revista do Ilanud* Nº 13, 2001, pp. 27-33.
- LOPES, Conte. *Matar ou Morrer*. São Paulo. R. C. Conte Lopes, 1994.
- MARCONDES FILHO, Ciro. *Televisão*. São Paulo, Editora Scipione, 1994.
- MAYER, Vicki, “A vida como ela é/pode ser/Deve ser? O programa Aqui Agora e a cidadania no Brasil.” In: Intercom – *Revista brasileira de Ciências da comunicação*, São Paulo, V 29, n 1, Jan/Jun. 2006, pp. 15-37.
- MEMÓRIA GLOBO. *Jornal Nacional: a notícia faz história*, Rio de Janeiro: Zahar. 2005.
- MICELI, Sérgio. *A Noite da Madrinha*, São Paulo: Perspectiva. 1972.
- _____. “O dia seguinte” In: NOVAES, Adauto (Org); *Rede Imaginária: Televisão e democracia*, São Paulo; Editora Companhia das letras, 1996.
- MICHAUD, Yves. *A Violência*. São Paulo, Editora Ática, 1989.
- MIRA, Maria Celeste. *Circo Eletrônico: Sílvio Santos e o SBT*, São Paulo, Editora Loyola/Olho D’água, 1995.
- MORETZSOHN, Sylvia. “Imprensa e criminologia: O papel do jornalismo nas políticas de exclusão social” In: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/moretzsohn-sylvia-imprensa-criminologia.pdf>, pp. 1-39.
- NEPOMUCENO, Eric. “A construção da notícia”. In: *Rede Imaginária: Televisão e democracia*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996. pp. 205-212.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo; Editora Brasiliense, 2006.
- _____. *Cultura Brasileira e identidade nacional*. São Paulo; Editora Brasiliense; 1994.

- PEIXOTO, Fernanda. “Os anos 80, o novo jornalista e a imprensa no Brasil”. In: *revista Estudos de Sociologia*. Araraquara, Nº 4, 1998, pp. 31-42.
- PEREIRA Jr. *Decidindo o que é notícia: Os bastidores do telejornalismo*. Porto Alegre, Edipucrs, 2005.
- PORTO, Maria Stela Grossi. “A violência entre a inclusão e a exclusão social” In: *Revista Tempo social*, V 12, Nº 1, Maio de 2000. pp. 187-200.
- RAMOS, Sílvia. *Mídia e violência: Tendências na cobertura de criminalidade e segurança no Brasil*. Rio de Janeiro, IUPERJ, 2007.
- SOARES, Luiz Eduardo. *Meu Casaco de General: Quinhentos dias no front da segurança pública no Rio de Janeiro*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.
- _____. “Uma interpretação do Brasil para contextualizar a violência” In: PEREIRA, C. A.; RONDELLI, E; SCHOLLHAMMER, K. e HERSCHMANN, M. (Orgs), *Linguagens da violência*, Rio de Janeiro, Editora Rocco, 2000. pp.23-74.
- SOBRINHO, J. B. De Oliveira. (Org). *50 Anos de TV no Brasil*. São Paulo; Editora Globo, 2000.
- SODRÉ, Muniz. *A Comunicação do Grotresco: introdução à cultura de massa brasileira*, Petrópolis, Editora Vozes. 1972
- SOUZA, Percival De. *Narcoditadura: O caso TIM Lopes, Crime Organizado e Jornalismo Investigativo no Brasil*, São Paulo, Labortexto Editorial, 2002.
- STRAUSS, Anselm. *Espelhos e Máscaras*. São Paulo, Edusp, 1999.
- STRELOW, Aline do Amaral Garcia. “Jornalismo alternativo no Rio Grande do Sul”. *Revista Pj Br Jornalismo Brasileiro*, São Paulo, 2005.
- TRAQUINA, Nelson. *Teorias do jornalismo*. Florianópolis, Editora Insular, 2005.
- TEIXEIRA, Alex N. *A espetacularização do crime violento pela televisão: O caso do programa linha direta*. Dissertação de mestrado apresentada ao departamento de sociologia da UFRGS. 2002
- TELLES, Vera da Silva. “Mutações do trabalho e experiência urbana” In: *Revista Tempo Social*, V 18, N 1, Junho de 2006. pp. 173-195
- TRAVANCAS, Isabel Siqueira. *O Mundo dos Jornalistas*, São Paulo: Summus. 1993

- SAMPAIO, Lílian. *O riso e a náusea: A disputa simbólica encenada em um programa de televisão*. Dissertação de mestrado entregue ao departamento de sociologia da FFLCH-USP. 2003
- VELHO, Gilberto. “Prestígio e ascensão Social: Dos Limites do Individualismo na sociedade Brasileira” In: *Individualismo e cultura: Notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2004. pp. 39-54
- WEBER, Max. Le système social hindou . In: _____. *Hindouisme et bouddhisme*. Trad. Isabelle Kalinowski. Paris: Flammarion, 2003. p. 75-245.
- WEBER, Max. Les doctrines du salut orthodoxes et hétérodoxes des intellectuels indiens. In: - _____. *Hindouisme et bouddhisme*. Trad. Isabelle Kalinowski. Paris: Flammarion, 2003. p. 247-386.
- WOLF, Mauro. *Teoria das comunicações de massa*, São Paulo, Editora Martins Fontes, 2005.
- ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta: As organizações populares e o significado da pobreza*. Rio de Janeiro; Editora brasiliense, 2000.
- _____. “Violência e crime”. In: MICELI, Sérgio (Org), *O que ler nas ciências sociais brasileira (1970-1995)*. Antropologia. São Paulo, Editora Sumaré. pp. 13 à 107. 1999
- _____. “A globalização do crime e os limites da explicação local”. In: SANTOS, José Vicente Tavares (Org), *Violência em tempos de globalização*, São Paulo; Editora Hucitec, 1999.
- _____. “Democratização inacabada: fracasso da segurança pública”. **Estud. av.** , São Paulo, v. 21, n. 61, 2007 . Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142007000300003&lng=pt&nrm=iso.

DEPOIMENTOS, ENTREVISTAS E OUTROS DOCUMENTOS

- BARCELOS, Caco. “Repórter: profissão perigo.” In KAPLAN, Sheila e REZENDE, Sidney (Orgs.). *Jornalismo eletrônico ao vivo*. Petrópolis, Editora Vozes, 1994 pp. 17-31.
- DANTAS, Audálio. “A guerra no meio do caminho.” In DANTAS, Audálio (Org.). *Repórteres*. São Paulo, Editora Senac. 1998. pp. 17-33.
- AGUADO, Douglas. *Memórias*. Mimeografado, 2007.

DURST, Walter Jorge. *Televisão não é eletrodoméstico*, In:

<http://www.memorial.sp.gov.br/revistanossaamerica/20/port/tv.htm> 2003.

CICOUREL, Aron V. Entrevista In: **Tempo social**. São Paulo, v. 19, N° 1, 2007 .
Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702007000100008&lng=pt&nrm=iso.

FAERMAN, Marcos. “A longa aventura da reportagem.” In DANTAS, Audálio (Org.). *Repórteres*. São Paulo, Editora Senac, 1998. pp. 145-163.

FERNANDO BARBOSA LIMA. “Meu caro Pedro”. Depoimento In: J.B DE OLIVEIRA SOBRINHO (Org). *50 anos de tv no Brasil*. São Paulo. Editora Globo, 2000. pp. 88-90.

GHIVELDER, Zevi. “Telejornal em rede.” In KAPLAN, Sheila e REZENDE, Sidney (Orgs.). *Jornalismo eletrônico ao vivo*. Petrópolis, Editora Vozes, 1994. pp. 149-160.

HOMERO ICAZA SANCHES. “Em busca da alma do número”. In: J.B DE OLIVEIRA SOBRINHO (Org). *50 anos de TV no Brasil*. São Paulo, Editora Globo, pp. 112-115.

J.B. DE OLIVEIRA SOBRINHO. “Tudo a ver”. Depoimento In: J.B DE OLIVEIRA SOBRINHO (Org). *50 anos de tv no Brasil*. São Paulo. Editora Globo, 2000. pp. 310-325.

JOSÉ ITAMAR DE FREITAS. “20 anos de Fantástico, 16 deles como diretor geral”. Depoimento In: J.B DE OLIVEIRA SOBRINHO (Org). *50 anos de tv no Brasil*. São Paulo. Editora Globo, 2000. pp. 133-142.

LIMA DUARTE. “A maluquice que deu certo”. Depoimento In: J.B DE OLIVEIRA SOBRINHO (Org). *50 anos de tv no Brasil*. São Paulo. Editora Globo, 2000. pp. 143-145.

MEMÓRIA GLOBO. *Jornal Nacional: A notícia faz história*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor. 2005.

NOGUEIRA, Armando (2000). “Primeiros passos.” In. J.B DE OLIVEIRA SOBRINHO (Org) *50 anos de TV no Brasil*. São Paulo, Editora Globo, pp. 33-37.

PASSARINHO, Sandra. “A paixão pela reportagem.” In KAPLAN, Sheila e REZENDE, Sidney (Orgs.). *Jornalismo eletrônico ao vivo*. Petrópolis, Editora Vozes, 1994. pp. 83-94.

PONTUAL, Jorge Faure (1994). “Reportagem e documentário em ‘Globo Repórter’.” In KAPLAN, Sheila e REZENDE, Sidney (Orgs.). *Jornalismo eletrônico ao vivo*. Petrópolis, Vozes, pp. 95-105.

REVISTA CAROS AMIGOS. Entrevista com Caco Barcellos, 1997:
http://carosamigos.terra.com.br/outras_edicoes/grandes_entrev/caco_barcellos.asp

REVISTA CULT. “Retrato da (In) justiça social” Entrevista com Caco Barcellos, N° 115, 2007. pp. 8-13.

_____. “Por dentro da TV”, N° 115, 2007, pp. 40-63.

REVISTA DO FANTÁSTICO. Nº 1, Dezembro de 2006.

REVISTA IMPRENSA. “O estilingue contra o raio laser”, Abril de 1988. pp. 22-30.

_____. “Em busca dos limites: A violência na TV revolta o público”. Agosto de 1993. pp. 20-25.

_____. “Fé em Boris e Olho no Ibope”, Agosto de 1997. pp. 16-20.

_____. “Das duzentas doze”, Dezembro de 1997, pp. 18-38.

_____. Entrevista Marcelo Rezende, Dezembro de 1997. pp. 25-32.

_____. “Um rastro de vítimas”, Maio de 1998. pp. 20-30.

_____. Entrevista Paulo Henrique Amorim, Maio de 1998. pp. 31-36.

_____. “O Ratinho que rói a Rede Globo” Abril de 1998. pp. 66-70.

_____. “Ele dá o melhor Ibope da Record e já se fala num ‘Datena Show’”, Abril de 1999, pp. 12-13.

_____. “O seqüestro de Wellington e a Imprensa”, Abril de 1999, pp. 26-29.

_____. “Evandro Carlos de Andrade explica o que mudou no jornalismo da Globo”, Setembro de 2000. pp. 14-20.

_____. “TV 50 anos: A história do jornalismo na televisão”, Setembro de 2000. pp.21-66.

_____. “A emissora do Jornal Nacional popular”, Julho de 2001, pp. 22-26

_____. “Um jornal contra o crime”, Dezembro de 2002, pp. 20-24.

_____. “Roberto Cabrini: A investigação em tons berrantes”, Outubro de 2002. pp. 14-21.

_____. “Opinião não!”, Entrevista Paulo Henrique Amorim, Maio de 2002. pp. 20-27.

_____. Entrevista Ana Paula Padrão, Setembro de 2002, pp. 18-21.

_____. “O dia em que Sílvio Santos sequestrou a mídia”, Março de 2003, pp.18-23.

_____. “Repórter Alerta”, Julho de 2004, pp. 20-23.

_____. Entrevista Ricardo Boechat, Novembro de 2004, pp.10-14.

_____. “Por causa do neném”, Junho de 2005, pp. 66-67.

_____. “Correspondentes de uma guerra urbana”, Outubro de 2005, pp.38-41.

_____. “Nada se cria tudo se copia”, Março de 2006, pp. 23-31.

_____. Entrevista Mônica Waldvogel, Abril de 2006, pp. 18-22.

_____. “Fogo Cruzado”, Abril de 2006, pp. 26-34.

_____. “Medo, mentiras e vídeo-tape”, Junho de 2006, pp. 24-29.

_____. Entrevista Carlos Nascimento, Junho de 2006, pp. 30-31.

_____. “Do expediente à capa”, Junho de 2006, pp. 32-34.

_____. “O mestre e seus Discípulos”, pp. 88-90.

REVISTA PLAYBOY. Entrevista com RATINHO. Junho de 2001.

SANTAYANA, Mauro. “Momentos guardados na alma.” In DANTAS, Audálio (Org.). *Repórteres*. São Paulo, Editora Senac, 1998. pp. 165-181.

SILVEIRA, Joel. “Conversa de dromedário.” In Dantas, Audálio (Org.) (1998). *Repórteres*. São Paulo, Editora Senac, 1998. pp.87-103.