



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

LUCIANA PINHO MORALES

CENÁRIOS DA VIOLÊNCIA:
ANÁLISE ESTÉTICO-NARRATIVA DO TELEJORNAL POLICIAL BARRA
PESADA

FORTALEZA

2014

LUCIANA PINHO MORALES

CENÁRIOS DA VIOLÊNCIA:
ANÁLISE ESTÉTICO-NARRATIVA DO TELEJORNAL POLICIAL BARRA PESADA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Sociologia. Área de concentração: Sociologia.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Jânia Perla Diógenes de Aquino.

FORTALEZA

2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

M827c Morales, Luciana Pinho.
Cenários da violência : análise estético-narrativa do telejornal policial Barra Pesada / Luciana Pinho Morales. – 2014.
184 f. : il. color., enc. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Fortaleza, 2014.
Área de Concentração: Sociologia.
Orientação: Profa. Dra. Jânia Perla Diógenes de Aquino.

1. Televisão – Programas sobre crimes – Fortaleza(CE). 2. Televisão – Estética. 3. Telejornalismo – Aspectos sociais – Fortaleza(CE). 4. Análise do discurso narrativo. 5. Vida urbana – Aspectos sociais – Fortaleza(CE). 6. Barra Pesada(Programa de televisão). Título.

CDD 791.456556098131

LUCIANA PINHO MORALES

CENÁRIOS DA VIOLÊNCIA:
ANÁLISE ESTÉTICO-NARRATIVA DO TELEJORNAL POLICIAL BARRA PESADA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Sociologia. Área de concentração: Sociologia.

Aprovada em: ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Jânia Perla Diógenes de Aquino (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. César Barreira
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Alexandre Vieira Werneck
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Em memória de minha amada avó,
Eneida Lima Pinho.

AGRADECIMENTOS

Esta dissertação foi possível devido à contribuição de diversas pessoas e instituições. Expresso, aqui, o meu mais sincero e eterno agradecimento a todas as pessoas que, de alguma maneira, cooperaram para a elaboração do presente trabalho.

À minha mãe, Ircineida Lima Pinho, pela paciência, disponibilidade, amor e carinho que sempre me reservou.

Ao meu querido namorado, Thiago Barreto, pelo amor incondicional, incentivo e apoio nessa e em outras caminhadas.

À minha orientadora, Prof^a. Jânia Perla Diógenes, pela amizade, confiança, atenção, cuidado, disponibilidade e, sobretudo, pelos inúmeros ensinamentos ao longo desta rica convivência intelectual.

Aos meus eternos amigos Kátia, Ana Cléia, Elenilda, Rafael Pascoalino, Thiago Ursulino, David Figueiredo, Natália Marques, Daniel Pascoalino pela amizade e pela crença de que tudo daria certo.

Aos membros da banca examinadora Prof. César Barreira, Prof. Alexandre Vieira Werneck e Prof. Geovani Jacó de Freitas pela disponibilidade, participação e orientação realizada na fase de qualificação deste trabalho.

Ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará, pelas oportunidades, experiências e conhecimentos compartilhados nesses dois anos de Mestrado.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da minha bolsa de estudo.

Aos meus interlocutores pela disponibilidade e abertura oferecidas nesta pesquisa.

Aos meus queridos amigos da turma de Mestrado em Sociologia, de 2012, com os quais compartilhei momentos e experiências inesquecíveis.

Ao Prof. Geovani Jacó e à Prof^a. Rosemary Almeida, que me acolheram logo no início da graduação no Laboratório de Conflitualidade e Violência (COVIO), oferecendo apoio intelectual e incentivo.

“Só com grande dificuldade o olhar consegue discernir um ponto fixo.” (Norbert Elias)

RESUMO

Esta dissertação analisa a dimensão estética das narrativas sobre a violência urbana apresentada pelo programa policial cearense Barra Pesada, tendo como objetivo compreender os repertórios simbólicos e sistemas classificatórios veiculados nas imagens, palavras e sons deste noticiário. A investigação de uma amostra de programas gravados, relativa ao período de um ano (Junho de 2012 a Julho de 2013), permitiu constatar a forma como as ocorrências violentas e seus protagonistas são apresentados pela mídia, discutindo o papel da televisão no processo de construção social do fenômeno da violência urbana. Para analisar textos e imagens em movimento foi utilizada uma combinação de técnicas de pesquisa conhecida como “Etnografia de Tela”, apoiada em procedimentos próprios da pesquisa antropológica, tais como a longa imersão em campo, a ferramenta do diário de campo e o recurso da observação sistemática extenuante; na crítica cinematográfica; e na análise do discurso. Essas técnicas possibilitaram a análise de uma coletânea de imagens, palavras e sons, e de suas significações simbólicas veiculadas pelo telejornal estudado, mantendo um diálogo constante entre a análise do verbal e do não verbal. Nessa pesquisa, foi possível verificar que a cobertura jornalística não apenas descreve as ações referentes à violência urbana, mas também é parte integrante dos fenômenos e dramas sociais que se desenvolvem em decorrência da notícia. Observou-se que o programa Barra Pesada busca legitimação para atuar, não apenas como um colaborador das agências formais de controle, mas como um mecanismo alternativo de controle social e de justiça, reafirmando valores morais, oferecendo receitas de coesão social e propondo soluções para conter o avanço da violência urbana e da insegurança pública.

Palavras-chave: Televisão. Jornalismo Policial. Violência Urbana. Estética.

ABSTRACT

This dissertation analyses the aesthetic dimension of narratives about urban violence presented by the police program “Barra Pesada” in the state of Ceará, Brazil, aiming to understand the symbolic repertoires and the classification systems conveyed in the images, words and sounds of this newscast. The investigation of a recorded program sample, related to one-year period (June 2012 to July 2013), allowed to verify how the violent events and their protagonists are presented by the media, discussing the role of television in the social construction process of the urban violence phenomenon. To analyze text and motion pictures was utilized a combination of researching techniques, known as “Ethnography of the Screen”, supported by specific anthropological research procedures, such as the long immersion on the field, the tool of field diary and the resource of extenuating systematic observation; in cinematography critic; and in discourse analysis. These techniques allowed the analysis of a collection of images, words and sounds, and their symbolic meanings conveyed by the TV journal studied, maintaining a constant dialogue between the analysis of the verbal and the nonverbal. In this research, it was possible verify that the media coverage not only describes the actions related to urban violence, but it’s also an integrant part of the phenomenon and the social dramas that are developed as a result of the news. It was observed that the program “Barra Pesada” look for legitimation to act, not only as a collaborator of formal control agencies, but as an alternative mechanism for social control and justice, reaffirming moral values, offering recipes for social cohesion and proposing solutions to contain the advance of urban violence and public insecurity.

Keywords: Television. Police Journalism. Urban Violence. Aesthetic.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Abertura do telejornal policial Barra Pesada	61
Figura 2 – Imagem parcial do atual estúdio de gravação do programa.....	62
Figura 3 – Antigo cenário do estúdio de gravação do Barra Pesada	63
Figura 4 – Repórter trabalhando no local do acontecimento.....	66
Figura 5 – Narração da repórter sobre um caso de homicídio.....	68
Figura 6 – Repórter em uma entrevista “ao vivo”	70
Figura 7 – Anúncio de divulgação do Barra Pesada no site oficial da TV Jangadeiro	73
Figura 8 – Chamada da notícia seguinte.....	75
Figura 9 – Vinheta de abertura do Barra Pesada, quadro a quadro	89
Figura 10 – Vinheta do quadro “Como está o caso?”	92
Figura 11 – Vinheta do quadro “Foi parar no Barra”	99
Figura 12 – Vinheta do Quadro “Na mira do Barra”, quadro a quadro.....	102
Figura 13 – Cena do Quadro “Alô Comunidade”	108
Figura 14 – Vinheta do Quadro “Chame o Barra”, quadro a quadro	111

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1 MÍDIA, VIOLÊNCIA URBANA E TELEJORNALISMO POLICIAL	23
1.1 As teorias da e sobre a mídia	23
1.2 A midiaticização da violência urbana	31
1.3 O que é telejornal policial?	34
1.3.1 <i>Os gêneros do discurso telejornalístico</i>	34
1.3.2 <i>“Mostrando a vida como ela é”</i>	36
1.3.3 <i>A postura do apresentador</i>	39
1.3.4 <i>De quem falam os telejornais policiais?</i>	41
1.4 O acontecimento violento como notícia	42
1.4.1 <i>A influência do rádio</i>	44
1.4.2 <i>Televisão e literatura: a narrativa policial</i>	46
1.4.3 <i>A televisão, a cultura de massa e o grotesco chocante</i>	47
1.5 Telejornalismo policial no Brasil.....	50
2 O TELEJORNAL POLICIAL COMO OBJETO/CAMPO DE PESQUISA	52
2.1 Barra Pesada: um breve histórico	56
2.2 Aspectos gerais do telejornal	60
2.2.1 <i>Cenários narrativos</i>	60
2.2.1.1 <i>O estúdio de gravação</i>	60
2.2.1.2 <i>As reportagens</i>	64
2.2.1.3 <i>Os anúncios publicitários</i>	72
2.2.2 <i>Personagens</i>	76
2.2.2.1 <i>O apresentador</i>	76
2.2.2.2 <i>Os repórteres</i>	79
2.2.2.3 <i>As vítimas e os familiares</i>	80
2.2.2.4 <i>Os acusados</i>	81
2.2.2.5 <i>As autoridades</i>	83
2.2.2.6 <i>As testemunhas e “os populares”</i>	84
3 PALAVRAS, IMAGENS E SONS: LINGUAGENS E FORMATOS ESTÉTICO-NARRATIVOS DO PROGRAMA BARRA PESADA	86
3.1 A vinheta de abertura do Telejornal.....	88
3.2 Os formatos estético-narrativos de apresentação das notícias	90

3.2.1	<i>“Como está o caso?”</i>	91
3.2.2	<i>“Foi parar no Barra”</i>	98
3.2.3	<i>“Na mira do Barra”</i>	101
3.2.4	<i>“Alô Comunidade”</i>	107
3.2.5	<i>“Chame o Barra”</i>	110
3.2.6	<i>“Mão Amiga”</i>	115
4	A NOTÍCIA E A CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS: UMA ANÁLISE DAS NARRATIVAS SOBRE “CRIMES DE MORTE ”	118
4.1	O Telejornalismo Policial e a Polícia: uma relação de proximidade	120
4.2	Notícia e Documentário: realidade ou ficção?	121
4.3	“Mortes violentas”: interpretações e consequências	123
4.3.1	<i>Morte como ritual e ritual como performance</i>	124
4.4	Reportagens sobre “crimes de morte” e suas sequências obrigatórias	127
4.4.1	<i>A padronização da atividade policial</i>	128
4.4.2	<i>O repórter-narrador e o morto protagonista</i>	128
4.4.3	<i>O espetáculo da morte e as manifestações performáticas do luto</i>	130
4.4.3.1	<i>Os efeitos da presença da câmera no modo de vivenciar o luto</i>	136
4.4.3.2	<i>O aspecto público e privado do luto</i>	138
4.5	“Cidadãos” versus “Bandidos”: uma distinção social	141
4.5.1	<i>Segregação social, mídia e relações de poder</i>	143
4.6	O processo civilizador e a violência urbana: o telejornal policial Barra Pesada como “manual audiovisual de civilização”	145
4.6.1	<i>A crueldade e a agressividade na contemporaneidade</i>	147
4.6.2	<i>A mídia e o controle da agressividade</i>	152
4.6.3	<i>A crueldade e a estética do grotesco na televisão: notas sobre a satisfação visual do homem contemporâneo</i>	156
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	160
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	165
	ANEXO A – RANKING DAS 50 CIDADES MAIS VIOLENTAS DO MUNDO	174
	ANEXO B – COMPILAÇÃO DE NOTÍCIAS NACIONAIS E LOCAIS SOBRE A REPERCUSSÃO DA PESQUISA REALIZADA PELA ONG MEXICANA CONSEJO CIUDADANO PARA LA SEGURIDAD PÚBLICA Y JUSTICIA PENAL.	176

ANEXO C – NOTÍCIA DO FANTÁSTICO SOBRE A PESQUISA REALIZADA PELA ONG MEXICANA	180
---	------------

INTRODUÇÃO

“Jovem é espancado e morto com vinte tiros”. “Idosa de 81 anos é violentada por jardineiro”. “Bandido leva mais de 120 mil reais de lotérica”. “Viciados brigam por pedra de crack”. “Adolescente é demitida e esfaqueia o gerente”. “Motociclista morre ao colidir com caminhão”. “Corpo de garota de programa é encontrado em um matagal”. “Cantor de forró morre em tentativa de assalto”¹. Histórias de violência(s)² como essas aparecem diariamente na programação jornalística da televisão brasileira. Elas chocam e têm o poder de atrair a atenção de um número significativo de telespectadores que, de alguma forma, desejam conhecê-las. Por essas e outras razões, tais histórias despertaram em mim o interesse em pesquisar a forma como os telejornais policiais mostram a realidade social e os significados que lhe atribuem, buscando refletir especialmente sobre a maneira como as narrativas sobre acontecimentos violentos são construídas por esse gênero jornalístico.

Foi durante minha participação no projeto “Genealogia e dinâmica da Violência Urbana, Policiais Militares Estaduais e Políticas Públicas de Segurança”, coordenado pelo Laboratório de Conflitualidade e Violência (COVIO/UECE) e pelo Laboratório de Estudos da Violência (LEV/UFC), que tive a oportunidade de entrar em contato com o universo das narrativas midiáticas a respeito da temática da violência urbana.

Como uma das bolsistas de iniciação científica encarregadas da pesquisa, trabalhava diariamente no subprojeto “As violências urbanas e os grupos de vulnerabilidade social”, o qual analisava a influência dos meios de comunicação na construção social da juventude na cidade de Fortaleza e sua Região Metropolitana.

Ao longo do projeto, pesquisamos jornais impressos, programas de rádio e de televisão que trabalhassem diretamente com a temática da violência urbana. Em relação ao último, fiquei responsável por realizar visitas ao arquivo da emissora TV Jangadeiro, no qual coletei os dados necessários para o desenvolvimento da análise explanatória da pesquisa.

O contato com o telejornal policial exibido pela emissora – o Barra Pesada – provocou-me profunda inquietação, pois, antes da minha participação naquela pesquisa, eu mesma evitava assistir programas desse gênero, devido à maneira excruciante como os casos

¹ Essas manchetes foram veiculadas e narradas pelo telejornal policial Barra Pesada nas respectivas datas: 01 de agosto de 2012; 02 de agosto de 2012; 09 de julho de 2012; 10 de julho de 2012; 09 de julho de 2012; 10 de julho de 2012; 13 de julho de 2012; e 10 de julho de 2012.

² “Violência é uma palavra singular. Seu uso recorrente a tornou de tal modo familiar que parece desnecessário defini-la. Ela foi transformada numa espécie de significante vazio, um artefato sempre disponível para acolher novos significados e situações. O seu campo semântico tem uma regra de formação: a constante expansão. A aparente unidade deste termo resulta de uma generalização implícita dos diversos fenômenos que ela designa sempre de modo homogeneizador e negativa.” (RIFIOTIS, 1999, p. 28).

violentos são divulgados, isto é, a violência é apresentada como espetáculo por esses telejornais. No entanto, ao mesmo tempo em que a pesquisa representou um desafio pessoal, ela também consistiu em uma área de interesse, pautada, sobretudo, no anseio de esquadriñar devidamente a combinação simultânea de imagens, sons e discursos verbais presente neste objeto.

Sensibilizada por esse projeto inicial, tal estudo se traduziu no tema do meu trabalho de conclusão do curso de graduação em Ciências Sociais na Universidade Estadual do Ceará (UECE), que voltou a atenção para o estudo de quatro casos emblemáticos, trabalhados de forma sistemática, sobre a relação entre violência urbana e juventude intermediada pela mídia, mais especificamente pelo programa policial Barra Pesada.

Após o término da monografia, permaneceu em mim um forte desejo de aprofundar meus estudos a respeito de uma dimensão importante presente nas narrativas da e sobre a violência urbana contadas pelo Barra Pesada, que eu não havia conseguido dar conta na monografia: a dimensão estética das narrativas da e sobre violência urbana.

Logo, a problemática central proposta por este trabalho de dissertação diz respeito ao aspecto estético das narrativas sobre a violência urbana em Fortaleza e sua Região Metropolitana apresentadas pelo telejornal policial Barra Pesada. Nesse sentido, procuro dar conta de uma série de questionamentos, tais como: que tipos de discursos verbais e não verbais são utilizados pelos jornalistas do Barra Pesada para apresentar narrativas da e sobre a violência urbana em Fortaleza e sua Região Metropolitana? Quais são os recursos técnicos utilizados pela produção do Noticiário na exposição de episódios violentos? De que maneira o apresentador constrói uma interação com os telespectadores? Qual a importância da estética no contexto da narrativa televisiva?

Com o objetivo de responder a estas e outras questões pertinentes, acredito que a escolha da abordagem analítica a ser adotada na pesquisa não poderia deixar de contemplar as imagens e os sons emitidos pelo Programa durante a apresentação das notícias, pois, do contrário, restringiria a análise apenas ao estudo dos discursos verbais, apresentados na forma textual após a devida transcrição dos mesmos, o que, a meu ver, seria insuficiente para uma compreensão densa do objeto pesquisado. Desse modo, optei pelo uso de estratégias metodológicas que possibilitaram a realização de uma análise múltipla da relação entre a forma e o conteúdo relativos à linguagem audiovisual televisiva, com o intuito de captar o universo de palavras, imagens, planos-sequência, músicas e sons que são inerentes ao objeto estudado.

Privilegiando uma análise que enfocasse o aspecto estético das narrativas produzidas pelo Barra Pesada, busquei na concepção de “etnografia de tela”³ subsídios metodológicos para auxiliar a minha inserção no campo empírico, isto é, o próprio programa de televisão. Afinal, quais estratégias metodológicas poderiam me ajudar a adentrar nesse campo?

Como estratégia preliminar, procurei me contaminar um pouco com o campo de estudo aqui delimitado. É preciso ressaltar que este campo apresenta características não-convencionais para a negociação de uma relação de pesquisa, tal como é proposta por diversos pesquisadores, como Pierre Bourdieu em seu texto *Compreender*⁴, por exemplo. Por se tratar de um programa de televisão, a forma como ele foi acessado se traduziu na observação diária do telejornal no atual horário específico de transmissão (meio dia), proporcionando uma maior sensibilização para com o objeto.

Durante o período de um ano⁵, acompanhei as edições semanais do telejornal, procurando estabelecer uma rotina de trabalho de campo⁶. No intuito de viabilizar a análise sistemática do material empírico, já que cada edição possui aproximadamente duas horas de duração, selecionei um número ainda mais limitado de apresentações completas do Barra Pesada, constituindo um total de 60 edições gravadas do Programa, sendo todas estas coletadas durante a primeira semana de cada mês referente ao recorte anual previamente realizado⁷, o que possibilitou a realização de uma investigação mais intensiva⁸ do objeto.

Baseando-me no método de investigação intensiva proposto por Marcel Mauss (1972), procurei respeitar o objeto e dar atenção às pequenas sutilezas e aos detalhes estratégicos desenvolvidos cotidianamente pelos agentes sociais envolvidos nas narrativas

³ “A etnografia de tela [...] é uma metodologia que transporta para o estudo do texto da mídia procedimentos próprios da pesquisa antropológica, como a longa imersão do pesquisador no campo (no caso, em frente à televisão), a observação sistemática e o seu registro metódico em caderno de campo, etc.; outras próprias da crítica cinematográfica (análise de planos, de movimentos de câmera, de opções de montagem, enfim, da linguagem cinematográfica e suas significações) e outras próprias da análise de discurso. As etnografias de tela vão além do texto buscando inseri-lo num contexto mais amplo, importante de ser destacado especialmente em coberturas onde intervenções externas são determinantes do formato do que é transmitido, como é o caso da cobertura onde há censura e que são cada vez mais frequentes.” (RIAL, 2004, p. 30-31).

⁴ Ver: BOURDIEU, Pierre. *Compreender*. In: _____ (et al). **A miséria do mundo**. 4. ed. Petrópolis Editora Vozes, 1997a. p. 693-713.

⁵ Período correspondente ao mês de julho de 2012 a junho de 2013.

⁶ De acordo com Marcel Mauss, “não há boa investigação sociológica que incida em menos de um ano.” (MAUSS, 1972, p. 20).

⁷ No texto “Jeanne Favret-Saada, os afetos e a etnografia”, Marcio Goldman chama a atenção para a importância do tempo no contexto da pesquisa etnográfica, afirmando que “é apenas com o tempo, e com um tempo não mensurável pelos parâmetros quantitativos mais usuais, que os etnógrafos podem ser *afetados* pelas complexas situações com que se deparam...” (GOLDMAN, 2005, p. 150).

⁸ “A etnografia *intensiva* consiste na observação aprofundada de uma tribo, observação o mais completa e minuciosa possível, sem nada omitir.” (MAUSS, 1972, p. 15).

contadas pelo Telejornal, evitando caricaturá-los de alguma forma. Nesse sentido, o uso contínuo da ferramenta do diário de campo⁹ também representou um elemento de fundamental importância para a pesquisa de campo, pois contribuiu para a identificação de categorias centrais, de casos emblemáticos e/ou excepcionais e de contradições que se mostraram recorrentes no campo. Com a ajuda destas ferramentas de pesquisa, tornou-se possível “revisitar” os fatos observados diariamente, recorrendo a eles sempre que necessário.

As primeiras dificuldades que enfrentei no decorrer do trabalho de campo foram de ordem prática¹⁰. Primeiramente, para garantir a gravação das edições do Programa anteriormente mencionada, recorri ao auxílio de uma placa de captura de TV, modelo *Zogis Real Angel 400u*, instalando-a em meu computador. Essa placa me permitiu programar e controlar a gravação das edições do Barra Pesada, viabilizando assim a análise sistemática dos dados coletados. No entanto, tamanho aparato tecnológico não descartou totalmente a possibilidade de ocorrer alguns problemas técnicos na captura das imagens. Houve momentos isolados em que a placa apresentou defeito na sintonização do canal desejado, inviabilizando assim a gravação. Outro problema prático diz respeito às ocasionais mudanças de horário na programação da TV Jangadeiro, que altera sua grade de programas sem avisar com antecedência ao público. Procurei resolver tal situação acompanhando diariamente a página do *Twitter* da emissora¹¹, tentando me manter atualizada em relação a essa questão.

Com relação aos obstáculos analíticos, o desejo de trabalhar um objeto comumente estudado pela Comunicação tornou-se verdadeiro desafio, na medida em que era preciso pensá-lo como um objeto sociológico. Ao longo das últimas décadas, o estudo sobre a temática da mídia não tem sido privilegiado pelas Ciências Sociais de um modo geral, aparecendo, muitas vezes, apenas como “um elemento complementar” (TRAVANCAS, 2008, p. 114). Recentemente, é possível notar que esse contexto vem mudando de maneira significativa com a produção de vários artigos, monografias, dissertações e teses que tratam especificamente desse assunto, o que demonstra a necessidade de ressaltar ainda mais a importância das pesquisas que tratam de temas relacionados aos meios de comunicação de massa para a análise de vários aspectos da realidade social que antes eram simplesmente

⁹ “É uma técnica que tem por base o exercício da observação direta dos comportamentos culturais de um grupo social, método que se caracteriza por uma investigação singular que teve Bronislaw Malinowski como pioneiro e que perdura na obra de Marcel Maquet, caracterizada pela presença de longa duração de um pesquisador-observador convivendo com a sociedade que ele estuda.” (WEBER, 2009, p. 157-158).

¹⁰ Segundo Roy Wagner, “os problemas imediatos que o pesquisador iniciante enfrenta em campo não tendem a ser acadêmicos ou intelectuais: são práticos e têm causas evidentes.” (WAGNER, 2010, p. 31).

¹¹ O *Twitter* é uma rede social *web* de compartilhamento de mensagens. A página referente ao *Twitter* da emissora TV Jangadeiro é @JangaOnline.

negligenciados, abrindo espaço para inúmeros questionamentos e inferências que poderão se mostrar fundamentais para uma compreensão ampla da vida social.

Segundo Isabel Travancas, ao refletir sobre pesquisas atuais cuja temática central é a mídia,

[...] ficam evidentes quatro eixos temáticos: a ideia de construção da notícia pela imprensa, utilizando a noção de representação; o discurso dos jornalistas sobre sua própria carreira e sobre os meios de comunicação de massa; as pesquisas sobre publicidade em geral e sobre publicitários; e os estudos sobre televisão e as etnografias de recepção que refletem sobre as interpretações e as ressignificações dos telespectadores dos programas da mídia televisiva. (TRAVANCAS, 2008, p. 114).

Em concordância com o pensamento acima mencionado, Itania Gomes afirma que, apesar da importância que a televisão assume no contexto brasileiro, o desenvolvimento de métodos de análise adequados para a pesquisa de produtos audiovisuais ainda não é expressivo. Para ela, “o mais frequente é que a televisão seja tomada a partir de abordagens mais gerais, macroeconômicas, históricas ou sociais, e que o programa televisivo, enquanto produto cultural com certas especificidades, seja deixado de lado.” (GOMES, 2011, p. 17).

Algumas experiências de pesquisa demonstram as dificuldades, avanços e retrocessos citados anteriormente. É o caso do pesquisador Igor Monteiro, por exemplo. Segundo ele, a decisão de utilizar um filme¹² como “*start* de um processo analítico” foi um verdadeiro desafio no contexto das Ciências Sociais, pois, neste meio, ainda existem aqueles sujeitos que permanecem fiéis à cristalização de certos princípios metodológicos. (MONTEIRO SILVA, 2011, p. 24-25). Apoiando-se nas palavras de Gianni Vattimo, o autor reitera a importância do estudo de produtos culturalmente produzidos, afirmando que “o ‘sentido do ser’ se anuncia de ‘forma particularmente evidente, e antecipadora na experiência estética’, sendo, pois, ‘necessário olhar para ela com especial atenção se quisermos compreender não só o que pertence à arte, mas, em geral, o que pertence ao ser’...” (VATTIMO, 1992, p. 51 *apud* MONTEIRO SILVA, 2011, p. 25).

O mesmo acontece com o sociólogo Luiz Fábio Paiva, ao refletir em sua tese de Doutorado a respeito das inúmeras possibilidades do uso da *internet* como ferramenta de pesquisa, elaborando uma série de questionamentos em relação ao fato da *internet* ser vista “como um espaço social possível de investimentos qualificados de pesquisa” (PAIVA, 2012, p. 23). Concebendo a *internet* como campo central de seu trabalho, Paiva (2012, p. 16)

¹² No livro *Honra e Sangue: a (po)ética da vingança no sertão de Abril Despedaçado*, o pesquisador Igor Monteiro (2011) analisa as narrativas sobre o sertão a partir do filme *Abril despedaçado*, tomando-o como campo empírico central de sua pesquisa, voltada, sobretudo, para o estudo da instituição da vingança.

assume o compromisso de trabalhar com diversos conteúdos *online* produzidos por múltiplas instâncias de comunicação, demonstrando “aflição e angústia com a ideia de restringir a investigação apenas aos conteúdos *online*.”

Tomar o programa policial televisivo *Barra Pesada* como um campo ou “terreno” (no sentido trabalhado por Massimo Canevacci) a ser pesquisado parece enfrentar um desafio analítico semelhante ao dos pesquisadores acima mencionados. Nesse sentido, procuro compreender o *Barra Pesada* como um produto cultural, buscando entendê-lo não apenas em seu aspecto estrutural, mas como a expressão de um momento social, no qual os personagens envolvidos nas tramas apresentadas pelo telejornal produzem ou reproduzem sentidos às ações sociais desempenhadas em rituais de interação (performances) cotidianas. Pautando-me na noção de “formas simbólicas”¹³ operada por John B. Thompson (2007), trabalho com a ideia de que o Programa, com seus discursos verbais e não verbais, pode ser entendido como texto¹⁴ ou como narrativa audiovisual.

Conforme salienta Canevacci (2001, p. 10), os produtos da comunicação visual se configuram como um bom campo para a pesquisa empírica e teórica, visto que “todo produto visual, como material empírico, descentraliza o processo interpretativo e o triplica numa forte tensão dialógica entre o sujeito focalizado, o sujeito que focaliza e o sujeito espectador.” Sendo assim, é possível pensar o estudo de uma cultura através da televisão?

De certa maneira as novas tecnologias de produção e recepção conduzem a utilização desse conjunto de produtos da comunicação visual como um campo de pesquisa legitimado, o que exige, portanto, a definição de métodos e perspectivas teóricas específicas que orientem o pesquisador no estudo do tema. Um dos principais desafios enfrentados pelos pesquisadores nesse tipo de empreendimento etnográfico é a dificuldade de estranhar um objeto/campo de estudo que faz parte do seu próprio cotidiano. Para que um artefato cultural possa assumir uma condição de objeto ou campo de pesquisa é necessário que o pesquisador consiga estranhá-lo, torná-lo diverso, distinto¹⁵. Portanto, o processo transformacional do

¹³ Segundo John B. Thompson (2007, p. 181-183), o termo “formas simbólicas” se refere “a uma ampla variedade de fenômenos significativos, desde ações, gestos e rituais até manifestações verbais, textos, programas de televisão e obras de arte” que estão relacionados a “contextos e processos historicamente específicos e socialmente estruturados”, por meio dos quais as formas simbólicas “são produzidas, transmitidas e recebidas.”

¹⁴ Martine Joly aponta que, apesar da diversidade de significações da palavra imagem, nós conseguimos compreendê-la como algo que, “embora nem sempre remeta ao visível, toma alguns traços emprestados do visual e, de qualquer modo, depende da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém que a produz ou reconhece” (JOLY, 2008, p. 13).

¹⁵ Segundo Canevacci (2001, p. 11), “[...] é necessário, pois, aprender a observar os produtos individuais da comunicação visual como se fossem exóticos, utilizar um olhar não familiar por parte do observador e

caráter familiar presente na relação entre pesquisador e objeto de pesquisa tem diversas implicações no trabalho de campo, visto que é preciso saber distinguir o posicionamento de pesquisador enquanto telespectador e enquanto analista¹⁶.

Revisando meu diário de campo¹⁷, notei em algumas passagens que, certas vezes, quando estou em campo, acabo por adotar a posição de um telespectador comum, que é tomado pelos “efeitos de encantamento” da televisão. Isso acontece principalmente quando o programa apresenta histórias que contêm violência explícita (como o caso de uma reportagem na qual aparecem cenas de um linchamento) ou imagens de pessoas em situações degradantes (como no caso de uma idosa que fora maltratada pela família). Em algumas das minhas notas de campo, descrevo que, ao assistir cenas desse tipo, afeto-me¹⁸ de tal modo que simplesmente “não consigo olhar diretamente para a tela”, virando o rosto. Logo, é imprescindível a utilização de um dispositivo metodológico que me auxilie na operação de deslocamento, trabalhado por Clifford Geertz no livro *O saber local*¹⁹, da “experiência-próxima” e da “experiência-distante” do pesquisador em relação ao objeto/campo em questão.

Nesse sentido, a construção de um *corpus* de pesquisa, isto é, “uma coleção finita de materiais, determinada de antemão pelo analista, com (inevitável) arbitrariedade, e com a qual ele irá trabalhar”, parece funcionar como um norteador analítico que facilita a minha passagem de telespectadora comum para analista. (BARTHES, 1967, p. 96 *apud* BAUER; GASKELL, 2008, p. 44). De acordo com Roland Barthes, a noção de *corpus* pode ser entendida não apenas como uma coleção de textos, mas de qualquer outro material significante da vida social, tais como a imagem, o som etc. Sobre o processo de seleção do material a ser trabalhado, o autor afirma que apesar de poder parecer menos importante do que a análise em si, tal processo não pode ser deixado de lado. Por conseguinte, o *corpus* selecionado para esta pesquisa constitui-se por 60 edições gravadas do telejornal policial

modificar a própria sensibilidade perceptiva na atitude de ‘fazer-se ver’”, relativizando todos os aspectos possíveis do objeto de estudo.

¹⁶ “Fazer uso da *exotopia* enquanto alavanca compreensiva é, portanto, estabelecer a distinção entre o espectador comum e o analista. Enquanto o pesquisador visa a compreender, interpretar, traduzir, movimenta-se do familiar para o estranho para, só posteriormente, retornar ao familiar, o espectador comum situa-se numa posição endotópica, encantando-se, enraivecendo-se, maravilhando-se, enfim, emocionando-se com o filme.” (MONTEIRO SILVA, 2011, p. 42).

¹⁷ Oriente-me pela concepção metodológica de Florence Weber (2009, p. 158), que distingue três tipos de diário de campo: “um diário de campo específico da etnografia; um diário de pesquisa, tal como poderia desenvolver um historiador ou um filósofo; e um ‘diário íntimo’.”

¹⁸ Ver mais sobre a noção de afeto trabalhada por Jeanne Favret-Saada (2005) em seu texto *Ser afetado*.

¹⁹ “Um conceito de ‘experiência-próxima’ é, mais ou menos, aquele que alguém – um paciente, um sujeito, em nosso caso um informante – usaria naturalmente e sem esforço para definir aquilo que seus semelhantes veem, sentem, pensam, imaginam, etc. e que ele próprio entenderia facilmente, se outros o utilizassem da mesma maneira. Um conceito de ‘experiência-distante’ é aquele que especialistas de qualquer tipo – um analista, um pesquisador, um etnógrafo, ou até um padre ou um ideologista – utilizam para levar a cabo seus objetivos científicos, filosóficos e práticos.” (GEERTZ, 2008, p. 87).

Barra Pesada; vídeos referentes ao Noticiário postados no *site* oficial da emissora TV Jangadeiro e no canal da emissora no *YouTube*²⁰; entrevista realizada com o apresentador do Programa. O *corpus* aparece nesta pesquisa como uma boa proposta analítico-metodológica, visto que é a partir deste conjunto de materiais coletados e selecionados que se tornou possível desenvolver uma análise mais apurada da narrativa televisiva.

A noção de isotopia²¹ também se apresenta como importante ferramenta de pesquisa, na medida em que possibilita encontrar temáticas recorrentes nas narrativas dos episódios violentos construídos pelos sujeitos no Barra Pesada e, assim, ajudar a definir as categorias trabalhadas no decorrer da pesquisa. Para isso, utilizo o programa de anotações *Evernote*²², que permite o armazenamento do material coletado de modo a organizar as categorias centrais da pesquisa com as quais estou trabalhando através do recurso “marcadores” oferecido pelo Programa, tornando possível relacioná-las com as primeiras impressões que foram construídas nos cadernos de campo e em outras anotações e comentários. Ademais, faço uso do recurso fotográfico do *frame* (imagem filmica congelada), como forma de registrar o trabalho etnográfico realizado durante as incursões à campo, ilustrando melhor o cotidiano metodológico da pesquisa.

A respeito da maneira como a relação de pesquisa foi construída, procurei me afastar totalmente da denominação de “antropólogo mesquinho”, explicitada por Bruno Latour²³ (2006) e Eduardo Viveiros de Castro²⁴ (2002) em suas obras, quando se referem ao

²⁰ Fundado em 2005, o *YouTube* é um *website* que oferece aos seus usuários uma plataforma na *internet* que possibilita carregar, assistir e compartilhar vídeos originais ou não em formato digital. O *website* é comumente utilizado por instituições e empresas que intencionam divulgar seus produtos. É o caso da emissora TV Jangadeiro que possui um canal denominado “jangadeiroonline”, disponibilizando profissionais do seu próprio quadro de colaboradores para manter o canal diariamente atualizado.

²¹ De acordo com Fernanda Nogueira (2007, p. 3), “a isotopia é um termo emprestado da Física que semioticamente significa a permanência de um efeito de sentido ao longo da cadeia do discurso. Numa análise semântica, a isotopia permite observar a permanência e a transformação dos elementos de significação”. Ainda sobre o termo, Stefania Sales e Geraldo Martins afirmam que existem “duas formas de isotopia: a temática e a figurativa. A primeira constitui-se pela repetição de elementos semânticos abstratos em um mesmo percurso temático; a segunda, pela redundância de traços figurativos na associação de figuras próximas.” (SALES; MARTINS, 2009, p. 2).

²² *Evernote* é um *software* destinado à organização de informações pessoais mediante o arquivamento de notas. Mais informações no *site*: <<http://www.evernote.com>>.

²³ “P: Vocês, cientistas sociais, sempre me desconcertam. Se você estudasse formigas (*ants*), ao invés de ANT, esperara que elas aprendessem alguma coisa sobre seu estudo? Claro que não. Elas sabem, você não. Elas são professoras, você aprende com elas. Você explica o que elas fazem para você mesmo, para seu próprio benefício ou para o dos outros entomólogos, não para elas, que não dão a mínima. O que o faz pensar que um estudo sempre supõe ensinar coisas às pessoas estudadas? A: Mas esse é o projeto das ciências sociais! [...] de qualquer forma, eu tenho que fornecer às pessoas algum entendimento reflexivo... P: ... que antes de você chegar, claro, não eram reflexivas! [...] P: [...] isso é terrivelmente mesquinho. Muitos do que os cientistas sociais chamam de ‘reflexividade’ se resume em perguntar às pessoas coisas totalmente irrelevantes; estas, Por sua vez, fazem outras perguntas para as quais o analista não possui o mais ínfimo começo de resposta. A Reflexividade não é um direito inato, algo que pode levar com você apenas porque está na LSE! Você e seus informantes têm diferentes interesses – quando eles se intersectam é um milagre, e milagres, caso você não

pesquisador que acredita ter a “missão” de elucidar as questões centrais da cultura do nativo, oferecendo algum tipo de reflexividade às ações e práticas de seus interlocutores. Mesmo compartilhando a mesma cultura com os jornalistas policiais, é evidente que conferimos sentidos diferentes às ações e relações sociais, sejam elas conflituosas ou harmônicas. Partimos de posições ou de pontos de vista distintos para tentar compreender, muitas vezes, as mesmas questões. No entanto, esses fatos não pressupõem que a relação dos meus interlocutores com sua cultura não seja reflexiva, apenas que eles operam tal reflexão de modo diferente da minha. Também não significa que os jornalistas policiais dependem de um antropólogo ou sociólogo para fornecer razão aos seus discursos e suas performances. Segundo os autores supracitados, tal atitude seria terrivelmente mesquinha e sem fundamento.

Em suma, acredito que essas estratégias metodológicas possibilitam a realização de uma análise múltipla da linguagem audiovisual, que visa captar e compreender os discursos verbais e não verbais que são constitutivos das notícias narradas pelos jornalistas policiais no noticiário pesquisado. Dessa maneira, creio no potencial de um estudo complexo sobre a dimensão estética da narrativa midiática da e sobre a violência urbana, através da análise não apenas do discurso verbal, mas também dos efeitos fotográficos, cenográficos e sonoplásticos que ocorrem concomitantemente na cena jornalística, mantendo assim um diálogo constante entre a análise do verbal e do não verbal.

Para fins de exposição, esta dissertação foi dividida em quatro capítulos. O primeiro capítulo, intitulado “Mídia, violência urbana e telejornalismo policial”, aborda a relação entre as instâncias midiáticas de produção, o formato do gênero policial no jornalismo televisivo e o fenômeno social da violência urbana, caracterizando o gênero policial na televisão como um estilo próprio de jornalismo, dotado de elementos narrativos com forte apelo emocional, dramático e grotesco. Primeiramente, procurei realizar uma revisão de literatura das principais teorias sobre a mídia na sociedade moderna, após a qual, iniciei uma discussão acerca de como a violência urbana vem sendo interpretada e midiaticizada pelo telejornalismo policial. Em seguida, busquei compreender o que caracteriza o gênero

saiba, são raros...” (LATOURET, 2006, p. 347).

²⁴ “A relação diferencial do antropólogo e o nativo com suas culturas respectivas, e portanto com suas culturas recíprocas, é de tal ordem que a igualdade de fato não implica uma igualdade de direito – uma igualdade no plano do conhecimento. O antropólogo tem usualmente uma vantagem epistemológica sobre o nativo. O discurso do primeiro não se acha situado no mesmo plano que o discurso do segundo: o sentido que o antropólogo estabelece depende do sentido do nativo, mas é ele quem detém o sentido desse sentido – ele quem explica e interpreta, traduz e introduz, textualiza e contextualiza, justifica e significa esse sentido. A matriz relacional do discurso antropológico é hilemórfica: o sentido do antropólogo é forma; o do nativo, matéria. O discurso do nativo não detém o sentido de seu próprio sentido. De fato, como diria Geertz, somos todos nativos; mas de direito, uns sempre são mais nativos que outros.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 114-115).

jornalístico policial televisivo, enquadrando-o como um estilo próprio. Por fim, realizei um breve panorama do telejornalismo policial no Brasil. Foi abordado também um pouco sobre a influência que os programas radiofônicos tiveram na criação dos noticiários policiais na televisão, levando em consideração as relações entre literatura policial, programas policiais radiofônicos e telejornais policiais.

No segundo capítulo, denominado “O telejornal policial como objeto/campo de pesquisa”, apresento como exemplo uma narração midiática promovida pelo Barra Pesada sobre um acontecimento violento. Além disso, procurei realizar um breve histórico do Telejornal, trazendo informações a respeito de sua criação e das mudanças editoriais sofridas ao longo de sua existência. Ainda neste capítulo, descrevo exhaustivamente as características gerais da estrutura do Programa, analisando a forma como são representados os cenários nas tramas narradas e como atuam os personagens (o apresentador, os repórteres, as “autoridades”, as vítimas, os acusados, os familiares, as testemunhas e os “populares”) envolvidos nas histórias selecionadas pelo noticiário para se transformarem em notícia, no intuito de expor em que contexto as narrativas que analisarei nos capítulos 3 e 4 estão inseridos.

No terceiro capítulo, intitulado “Palavras, imagens e sons: linguagens e formatos estético-narrativos do programa Barra Pesada”, apresento uma visão panorâmica do conteúdo explorado pelo telejornal policial Barra Pesada, destacando as principais temáticas da e sobre a violência urbana exibidas no Noticiário durante o período delimitado, no qual gravei as edições que foram analisadas nesta dissertação. Ao elencar os formatos (quadros fixos e reportagens isoladas) nos quais algumas dessas temáticas são abordadas, demonstro a dinâmica estrutural e simbólica construída diariamente pelo noticiário estudado, que oferece ao telespectador um quadro cosmológico da experiência e do ponto de vista de uma equipe de jornalistas sobre a nossa realidade social.

O quarto capítulo, denominado “A notícia e a construção de sentidos: uma análise das narrativas sobre ‘crimes de morte’”, foi destinado à análise propriamente dita de algumas narrativas apresentadas pelo programa Barra Pesada que tratam de modo emblemático sobre a temática da(s) violência(s) na cidade de Fortaleza e sua Região Metropolitana, mais especificamente sobre os casos de “crimes de morte”, nos quais é possível ressaltar o aspecto estético-performático presente no discurso midiático.

1 MÍDIA, VIOLÊNCIA URBANA E TELEJORNALISMO POLICIAL

Vivemos um momento em que as possibilidades de comunicação, de contemplação e mesmo as de participação são múltiplas. Com o surgimento da televisão na década de 1920, especulava-se que os demais veículos comunicacionais simplesmente desapareceriam, no entanto, isso não aconteceu. Rádio, jornal impresso, telefonia, cinema, televisão e internet coexistem, em profunda relação. Esse entrelaçamento foi motivado, sobretudo, pelos avanços tecnológicos e pela acelerada difusão de informações proporcionada pela *internet*, o que acarretou profundas alterações no modo como os demais meios de comunicação passaram a organizar e a distribuir seus serviços. Entretanto, é preciso ressaltar que, apesar dessas mudanças, muitos dos veículos de comunicação acima mencionados continuam atuando de maneira central na vida das pessoas.

O universo da mídia não cessa de interpelar as pessoas. Estamos nele e não podemos escapar, recuar, fugir para algum lugar sem mediação. Somos, ao mesmo tempo, emissores e receptores, informantes e informados, agentes e agidos, alvos e públicos. Mas ainda precisamos saber quem de fato somos para a mídia: sujeito ou objeto? Precisamos de uma construção sócio-histórica da nossa relação com os jornais, com o rádio, com a televisão e agora com a internet. (HAUSSEN; DORNELLES, 2007, p. 7).

Para compreender melhor esse processo, recorro às teorias midiáticas desenvolvidas por pesquisadores que se preocuparam em interpretar o papel que a mídia desempenha na construção das organizações sociais.

1.1 As teorias da e sobre a mídia

A Teoria Crítica criada por integrantes da Escola de Frankfurt consiste em uma primeira reflexão sobre as causas e os efeitos que o surgimento dos meios de comunicação de massa exerceu nas sociedades industriais do século XX²⁵. Apesar da inegável contribuição que a Escola de Frankfurt oferece aos estudos sobre os *mass media*, sua visão um tanto pessimista a respeito das mudanças sociais ocasionadas pelo advento de novas tecnologias da comunicação abriu espaço para o desenvolvimento de outras perspectivas que possibilitam compreender a comunicação de massa para além da noção de “indústria cultural”, como um campo de produção de sentidos e significados culturais organizados em uma determinada sociedade.

²⁵ Cf. COSTA, 1999.

Sabe-se que a comunicação teve um papel central no desenvolvimento das civilizações do passado e que continua exercendo fundamental influência nas sociedades contemporâneas. Com base nos estudos do pesquisador Harold Innis, as comunicações em geral funcionam como estratégia para a expansão e a perpetuação de impérios que procuram transcender o tempo e o espaço, exercendo uma forte influência sobre a forma de organização das sociedades²⁶.

Apoiando-se na ideia de que os meios de comunicação provocam profundas alterações nos modos de percepção e de sensibilidade humanas, Marshall McLuhan chama a atenção para a existência de técnicas comunicacionais, de suas características e de seu modo interno de funcionamento, fugindo da análise pautada somente no conteúdo das mensagens veiculadas pelos *mass media*. Na concepção de McLuhan (2007, p. 23), “o meio é a mensagem, porque é o meio que configura e controla a proporção e a forma das ações e associações humanas”, isto é, a própria natureza midiática define o ambiente humano de uma determinada sociedade, influenciando sua estrutura em vários aspectos, não apenas o econômico, mas também sua dimensão simbólica.

Nesse sentido, o cotidiano de uma sociedade profundamente afetada pela televisão difere bastante daquele vivenciado por uma sociedade na qual o rádio ou a internet desempenha um papel central na vida das pessoas. Outra questão a ser considerada é a velocidade com que as trocas (visuais, sensoriais, econômicas, simbólicas etc.) acontecem no mundo atual, condicionando um acúmulo de vivências e de experiências bem maior em comparação a outros períodos históricos. A era tecnológica baseada no fluxo contínuo de informações faz com que fatos, imagens e narrativas produzidas pelos *mass media* sejam continuamente presentificados no cotidiano dos indivíduos²⁷.

Sob essa visão positiva do papel da mídia nas sociedades, McLuhan reforça que a televisão, por exemplo, possibilita que um grande número de pessoas tenha acesso a uma diversidade de informações, criando assim uma relação social diferenciada, chamada pelo autor de “aldeia global”, a qual reúne uma série de indivíduos espalhados no mundo inteiro que passam a acompanhar o desenrolar de episódios sociais, participando coletivamente desses acontecimentos.

Sendo assim, o pensamento de McLuhan contribuiu para a formulação de um outro tipo de abordagem crítica sobre a produção da cultura na sociedade contemporânea, pois compreende os meios de comunicação como uma forma cultural, produtora de sentidos e

²⁶ Cf. TREMBLAY, 2003.

²⁷ Cf. MARCONDES FILHO, 1996.

significações, que altera as relações e as percepções dos sujeitos de uma determinada sociedade.

Influenciado pelas teorias de Innis e McLuhan, Jean Baudrillard discute as ideias de simulacro, do possível desaparecimento do real e do surgimento de uma hiper-realidade, considerando que a mídia de massa moderna, em especial a eletrônica, produz efeitos significativos não só na representação de uma determinada realidade social, mas também na definição de como é ou de como deve ser essa realidade. Na era da comunicação de massa, a realidade seria construída por simulacros, isto é, por um conjunto de imagens cujos significados só podem ser atribuídos na relação entre elas mesmas²⁸.

Na visão de Thompson, o estudo sobre o papel desempenhado pela mídia na sociedade moderna tem sido pouco desenvolvido pelos teóricos da sociologia, salientando ainda sua importância para a devida compreensão a respeito das organizações sociais. O autor aponta que,

De um modo fundamental, o uso dos meios de comunicação transforma a organização espacial e temporal da vida social, criando novas formas de ação e interação, e novas maneiras de exercer o poder, que não está mais ligado ao compartilhamento local comum. (THOMPSON, 1998, p. 14).

Divergindo da concepção defendida pela Escola de Frankfurt de uma recepção meramente passiva, Thompson afirma que os *mass media* proporcionam uma série de informações aos indivíduos, possibilitando a elaboração de um pensamento crítico, visto que é comum, por exemplo, que as pessoas discutam sobre o que viram na televisão. Logo, é interessante pensar sobre o processo intenso de transformações pelas quais essas mensagens passam conforme vão sendo narradas, comentadas, criticadas, (re)interpretadas e até mesmo (re)modeladas cotidianamente pelos telespectadores²⁹.

Na contemporaneidade, a realidade está cada vez mais entrelaçada ao mundo sensível (visual, virtual e imaginário), intimamente mediado pelos meios de comunicação, proporcionando um fator estético que partilha novas sensações e sentimentos comuns. Nesse contexto, os chamados *mass media* não representam um elemento à parte do social, já que eles não possuem vida própria e, certamente, não criam valores nem significados do zero³⁰. Conforme sinaliza McLuhan (2007, p. 37), os meios de comunicação de massa aparecem como uma espécie de “extensão sensorial” e amplificadora de possibilidades comunicativas,

²⁸ Cf. BAUDRILLARD, 1991.

²⁹ Cf. THOMPSON, 1998.

³⁰ Cf. MAFFESOLI, 2001.

que dialogam com o campo estético comunicacional na condição de mediadores entre o sujeito e o real concreto.

Como pode ser visto, o conhecimento gerado pela imprensa é um fenômeno estudado por vários teóricos, inclusive por Max Weber, que, em 1910, publicou um programa de pesquisa no qual salientava a importância de se construir uma sociologia da imprensa. No referido projeto, Weber questiona como seria a vida moderna sem a existência da imprensa, cujo papel é o de “trazer à luz pública aqueles assuntos que não possam ser submetidos aos tribunais de justiça; sua incumbência”, portanto, “seria a de assumir o antigo papel de censor” (WEBER, 2005, p. 15). O autor também destaca a subjetividade das relações de poder criadas pela mídia na medida em que a mesma determina quais os acontecimentos que serão ou não transformados em notícia.

Criados dentro da lógica capitalista, os *mass media* apresentam um modelo de negócio empresarial, que possui uma extensa rede de clientes que vão desde leitores, ouvintes e telespectadores, até anunciantes de publicidade. Tudo isso coloca em questão a suposta “neutralidade” profissional da missão do jornalismo de ser um mero transmissor das informações públicas. Questionando “o que significa o desenvolvimento capitalista no interior da própria imprensa para a posição sociológica da imprensa em geral, para o papel que desempenha na formação da opinião pública?”, o autor se pergunta até que ponto os profissionais de comunicação têm “a possibilidade de independência em relação ao controle político e financeiro de uma determinada sociedade.” (WEBER, 2005, p. 17). Segundo o sociólogo alemão,

Os contatos dos jornais com os partidos, aqui e em outros países, seus contatos com o mundo dos negócios, com todos os inumeráveis grupos e pessoas que influem na vida pública e são influenciadas por ela, supõem um campo impressionante para a investigação sociológica, explorado até agora somente em alguns de seus elementos. (WEBER, 2005, p. 15).

Propondo um programa de pesquisa diferenciado para o estudo do campo jornalístico, o autor estava claramente fundamentando a importância da pesquisa sociológica sobre a área. Desse modo, o trabalho de Weber traz uma série de questionamentos que podem ser respondidos por cientistas sociais que se propunham a adotar a mídia como objeto central de suas pesquisas. Falando das atividades jornalísticas, o sociólogo indaga em relação às “influências” que “exerce sobre os elementos culturais objetivos supraindividuais” e ao “que se destrói ou é novamente criado no âmbito da fé e das esperanças coletivas, (...) que possíveis atitudes são destruídas para sempre, que novas atitudes são criadas?” (WEBER, 2005, p. 20). Tais questionamentos servem para pensar as instâncias jornalísticas como

construtoras de narrativas que elaboram sentidos acerca dos fatos sociais, significações que são retiradas da própria estrutura cultural na qual estão inseridas.

Por fim, Weber reafirma a relevância de estudar o próprio estilo dos jornais e o modo como os mesmos temas são abordados em diferentes veículos, saindo da discussão no campo jornalístico e ingressando na do âmbito pessoal dos indivíduos. Dessa forma, o autor entende que a inserção da mídia no cotidiano das grandes cidades transformou a forma como as pessoas se comunicam, servindo como “alimento” para o leitor, ouvinte ou telespectador, que, antes de ir ao trabalho, inicia o seu dia informando-se sobre os “principais” acontecimentos da vida cotidiana.

Surge assim uma nova maneira de se relacionar com o real, sob a mediação de instrumentos eletrônicos. Para compreender tal relação, Muniz Sodré (2008, p. 11) sugere pensar na mídia não apenas como uma transmissora de informações, mas como uma nova ambiência, um novo modo de vida, um “*ethos* midiaticizado”. Em suas palavras, “sua especificidade, em face das formas de vida tradicionais, consiste na criação de uma eticidade (costume, conduta, cognição, sensorialismo) estetizante e vicária, uma espécie de terceira natureza.” (SODRÉ, 2008, p. 11).

Compreendendo a televisão como um lugar de disputa simbólica em torno do sistema de classificação da realidade social, Bourdieu faz uma análise sobre o campo jornalístico na obra *Sobre a Televisão*, dando um enfoque especial às influências econômicas e políticas que, segundo ele, ditam as regras do jogo televisivo.

Logo no primeiro capítulo do livro, o sociólogo francês afirma que “a televisão exerce uma forma perniciosa de violência simbólica”³¹, quando “oculta mostrando” os acontecimentos da vida social, isto é, quando seleciona aquilo que será ou não noticiado; ou quando mostra, de maneira insignificante, um assunto importante que deveria ter mais visibilidade no sentido de melhor informar a população; ou mesmo quando atribui ao acontecimento um sentido diferente daquele que condiz com a realidade. (BOURDIEU, 1997c, p. 22).

Segundo Bourdieu (1997c, p. 25), “os jornalistas têm ‘óculos’ especiais a partir dos quais vêem certas coisas e não outras; e vêem de certa maneira as coisas que vêem”, operando uma seleção e uma construção daquilo que fora previamente selecionado. No campo

³¹ “É uma violência que se exerce com a cumplicidade tácita dos que a sofrem e também, com frequência, dos que a exercem, na medida em que uns e outros são inconscientes de exercê-la ou de sofrê-la.” (BOURDIEU, 1997c, p. 22).

da televisão, esse processo de seleção a que Bourdieu se refere denomina-se hipótese do *agenda-setting*, defendendo que

Em consequência da acção dos jornais, da televisão e dos outros meios de informação, o público sabe ou ignora, presta atenção ou descura, realça ou negligencia elementos específicos dos cenários públicos. As pessoas têm tendência para incluir ou excluir dos seus próprios conhecimentos aquilo que os mass media incluem ou excluem de seu próprio conteúdo. Além disso, o público tende a atribuir àquilo que esse conteúdo inclui uma importância que reflecte de perto a ênfase atribuída pelos *mass media* aos acontecimentos, aos problemas, às pessoas. (SHAW, 1979, p. 96 *apud* WOLF, 2003, p. 144).

Destarte, ao seleccionar certos temas, assuntos e problemas, conferindo-lhes uma hierarquia de importância e de prioridade, a mídia negligencia as demais temáticas presentes na vida cotidiana das pessoas que não entram na pauta de informação do dia, mesmo sendo de inegável relevância para a sociedade.

Em relação aos padrões que orientam a chamada “pauta do dia”, Bourdieu afirma que “o sangue e o sexo, o drama e o crime sempre fizeram vender”, portanto, o surgimento dos chamados programas policiais na televisão brasileira, que se especializaram na divulgação de notícias relativas às ações e práticas policiais, além das mais diversas manifestações de violência e de criminalidade, tornou-se algo verdadeiramente lucrativo para as emissoras nacionais e regionais. (BOURDIEU, 1997c, p. 22). É o caso do telejornal policial Barra Pesada, objeto empírico desta pesquisa, que contribui com aproximadamente 19% da arrecadação mensal da TV Jangadeiro³², faturamento este proveniente das cotas publicitárias obtidas pela exposição de produtos durante o telejornal e em seus intervalos comerciais.

Por se tratar de um telejornal, o Barra Pesada conta com uma equipe de jornalismo que seleciona as notícias que serão veiculadas e como estas serão mostradas. De acordo com Bourdieu, o “tratamento” a que as notícias são submetidas é resultado da busca incessante dos jornalistas em encontrar um assunto que seja sensacional ou espetacular. Com efeito, “a televisão convida à *dramatização*, no duplo sentido: põe em cena, em imagens, um acontecimento e exagera-lhe a importância, a gravidade, e o carácter dramático, trágico.” (BOURDIEU, 1997c, p. 25, grifo do autor).

Bourdieu (1997c, p. 26) alerta também para o fato de que “paradoxalmente, o mundo das imagens é dominado pelas palavras”. Desse modo, as imagens televisivas não são nada “sem a legenda que diz o que” e como “é preciso ler” (BOURDIEU, 1997c, p. 26). Tal proposição é bastante pertinente no que diz respeito ao estudo da narrativa jornalística apresentada pelo programa Barra Pesada, visto que este faz uso recorrente de legendas com o

³² Cf. OLIVEIRA, 1998.

intuito de orientar o telespectador em relação às temáticas das diversas matérias exibidas diariamente.

Nesse sentido, referido autor acrescenta que a utilização de palavras extraordinárias também se faz necessária, devido à “eterna” busca jornalística pelo excepcional. Assim, quando o Barra Pesada coloca frases de efeito nas legendas das matérias, tais como “Bandido causa terror em uma confeitaria no bairro X”, “Pânico: quadrilha assalta ônibus e ameaça passageiros”, ou ainda “Casal do crime: Satanás é preso com companheira”, é possível inferir que a intenção da equipe de produção do telejornal é de conferir àquelas histórias uma dimensão exageradamente dramática, trágica, e, portanto, espetacular. Logo, “nomear é fazer ver, é criar, levar à existência” certas histórias que talvez sejam consideradas banais pela maioria das pessoas, mas que ganham uma feição extraordinária, graças ao tratamento que é dado pelos jornalistas. (BOURDIEU, 1997c, p. 26). Na visão de Bourdieu (1997c, p. 26), essas palavras têm força, porque “fazem coisas, criam fantasias, medos, fobias ou, simplesmente, representações falsas” a respeito dos mais variados assuntos concernentes ao mundo social. Destarte, é preciso pensar a linguagem não apenas como um instrumento de comunicação, mas também como um instrumento de poder.

Bourdieu introduz a noção de linguagem ou fala autorizada, dizendo que, ao se comunicar, os indivíduos não procuram apenas ser compreendidos, mas ser respeitados e reconhecidos, mostrando que a competência da fala é construída socialmente. Nesses termos, “o discurso supõe um emissor legítimo, dirigindo-se a um destinatário legítimo, reconhecido e reconhecedor.” (BOURDIEU, 1983, p. 161). Consequentemente, para compreender de forma satisfatória o processo comunicacional, é preciso considerar as relações de força simbólica que fazem com que certas pessoas tenham legitimidade para falar e outros sejam impossibilitados de se expressar. Pensando as relações de força existentes no telejornal Barra Pesada, a fala do apresentador (Nonato Albuquerque), dos repórteres e até mesmo dos policiais parece partir desse lugar: o lugar da fala autorizada, legitimada, enquanto que o sujeito apresentado pelo programa como “criminoso” parece não ter “voz”, permanecendo, muitas vezes, cabisbaixo durante toda a matéria ou mesmo se escondendo das câmeras quando mostrado.

Além disso, a noção de espetacular ganha outra dimensão importante: o “furo jornalístico”. O mesmo exige que a notícia não seja apenas extraordinária, mas também exclusiva. Segundo Bourdieu (1997c, p. 27), a busca incessante pela exclusividade no campo comunicacional adquire proporções extremas, fazendo com que os jornalistas estejam dispostos a praticamente tudo “para ser o primeiro a ver e a fazer ver alguma coisa”. É preciso

pensar também o processo de construção da “notícia exclusiva”, que acontecem não como um evento aleatório, como insinuem os telejornais policiais, mas como o resultado de relações, agenciamentos, pactos e contratos mútuos de interesse entre a instância televisiva e a polícia. Em relação à busca pela exclusividade jornalística, é possível notar certa preocupação da equipe de produção do Barra Pesada quando esta confere, no plano da performance, uma espécie de atestado de autenticidade às notícias, no momento em que um símbolo no formato de um “selo” com a denominação “1º no Barra” aparece no canto superior direito da tela, acompanhado de um artifício sonoro, que lembra o som do ato de carimbar, com o objetivo de reforçar ainda mais a ideia de que o Barra Pesada foi o primeiro a publicizar aquela informação aos telespectadores.

Ainda no livro *Sobre a Televisão*, Bourdieu toma como exemplo o trabalho de Patrick Champagne, que estudou a problemática da “representação que a mídia dá aos fenômenos ditos de ‘subúrbio’”, mostrando como os jornalistas tratam de forma sensacionalista os temas relacionados às periferias das grandes cidades, não se limitando apenas ao registro dos fatos, como poderia se pensar. (BOURDIEU, 1997c, p. 25). Bourdieu (1997b, p. 733) elucida que o verdadeiro interesse do profissional de jornalismo ao adentrar nesses espaços é buscar, de forma apelativa, o sensacional, aquilo que lhe chama a atenção, propondo “descrições e análises apressadas e amiúde imprudentes” sobre os dramas sociais dos moradores de bairros periféricos. Dessa forma, o jornalista acaba (re)produzindo determinadas imagens sobre como é a vida na favela que não retratam a realidade desse universo, criando uma situação favorável para a construção de estigmas sociais, que salientam o preconceito e os mais variados tipos de discriminação. Segundo Champagne (1997, p. 63),

Os mal-estares sociais não tem uma existência visível senão quando se fala deles na mídia, isto é, quando são reconhecidos como tais pelos jornalistas. Ora, eles não se reduzem apenas aos mal-estares sociais midiaticamente construídos, nem, sobretudo, à imagem que os meios de comunicação dão deles quando os percebem. Sem dúvida, os jornalistas não inventam em todas as matérias os problemas de que falam. Eles podem pensar, não sem razão, que contribuem para torná-los conhecidos e fazê-los entrar, como se diz, no “debate público”. Seria ingênuo deter-se nesta constatação. Os mal-estares não são todos igualmente “midiáticos”, e os que o são sofrem inevitavelmente um certo número de deformações a partir do momento em que são tratados pela mídia porque, longe de se limitar a registrá-los, o tratamento jornalístico fá-los experimentar um verdadeiro trabalho de construção, que depende muito amplamente dos interesses próprios deste setor de atividade.

É possível fazer um paralelo entre as críticas de Bourdieu e Champagne e a forma sensacionalista com a qual o Barra Pesada aborda os fatos e dramas sociais de bairros e zonas específicas da cidade de Fortaleza. Apesar do investimento da equipe de produção do

Noticiário em apresentar notícias orientadas por um suposto “jornalismo cidadão”³³, cujos detalhes aprofundarei mais no segundo capítulo, observei que o Programa continua utilizando a abordagem sensacionalista como sua principal modalidade narrativa.

1.2 A midiaticização da violência urbana

A violência não é um fenômeno social recente, nem muito menos restrito à sociedade contemporânea. Desde os tempos imemoriais, a violência faz parte da vida cotidiana do homem, apresentando-se de diferentes formas e circunstâncias em cada período da história da humanidade.

Na perspectiva de Georg Simmel, os conflitos sociais fazem parte do próprio processo de socialização, como toda ação recíproca vivida no cotidiano entre os indivíduos de uma determinada sociedade. Para o autor, “assim como o universo precisa de ‘amor e ódio’, isto é, de forças de atração e repulsão, para que tenha uma forma qualquer”, a sociedade “precisa de quantidades proporcionais de harmonia e desarmonia, de associação e de competição, de tendências favoráveis e desfavoráveis” para existir, sendo, portanto, o resultado de ações recíprocas dotadas de um valor positivo. (SIMMEL; MORAES FILHO, 1983, p. 124). O conflito, deste modo, adquire um caráter unificador, constitutivo de toda sociedade, visto que provavelmente não existe unidade social em que as correntes convergentes não estejam inseparavelmente entrelaçadas nas outras divergentes, sendo absurdo pensar a existência de um grupo absolutamente harmônico, em relação ao qual nenhum processo vital propriamente dito poderia se produzir.

Atualmente, o crescente aumento de episódios de violência nos grandes centros urbanos e também nos meios rurais vem ganhando grande destaque nos meios de comunicação de massa, em especial na televisão, abrindo espaço para a criação de uma extensa programação diária dedicada exclusivamente para a divulgação de notícias relativas às ações e práticas policiais, além das mais diversas manifestações de violência e da criminalidade em geral. Os reflexos dessa constante interferência midiática na vida das pessoas afetam profundamente a forma como os indivíduos se relacionam no mundo moderno. O medo, o pânico, a insegurança e até mesmo o ódio já fazem parte do dia-a-dia dos cidadãos que vivem em grandes cidades, criando uma situação favorável para a construção de

³³ Cf. MARTINS, 1993.

estigmas sociais, que salientam o preconceito e os mais variados tipos de discriminação social.

Nesse sentido, a cobertura televisiva das ações policiais e das mais variadas manifestações de violência urbana propaga certa forma de discurso (verbal e não verbal) que expõe tensões que se referem ao que é ou não é moralmente aceitável, assumindo prontamente aquilo que considera execrável e condenável.

No contexto brasileiro, a situação não é diferente. Diariamente, são cerca de catorze horas de telejornalismo policial somente no Estado do Ceará. É o caso do programa policial Barra Pesada, que se especializou na cobertura jornalística dos chamados “bastidores policiais”, abordando temas relacionados à violência, à justiça, à moral, à segurança pública etc.

Dentre os vários programas policiais veiculados por emissoras cearenses na atualidade, optei por pesquisar o Barra Pesada, devido ao mesmo ser o pioneiro em termos de transmissão de um jornalismo de gênero policial no Estado do Ceará, sendo exibido de segunda à sexta pela TV Jangadeiro, desde meados dos anos 1990, e permanecendo durante todos esses anos com altos índices de audiência, o que demonstra o elevado nível de aceitação e de confiança que o Programa conseguiu conquistar e manter durante toda sua existência com a sociedade cearense.

Elizabeth Rondelli (2000, p. 152) demonstra que as imagens midiáticas, em especial, as televisivas, atuam como “macrotestemunhas privilegiadas dos acontecimentos” da vida cotidiana, visto que possuem poder de visibilidade e de repercussão pública, fornecendo credibilidade aos fatos noticiados.

Por ser parte da própria cena, a mídia tanto cria quanto é produto das representações e imaginários sociais *da e sobre* a violência, apresentando-se como um elemento essencial na construção de identidades sociais da atualidade. Assim considerando, é possível dizer que compreender complexamente as narrativas midiáticas da e sobre a violência seria uma forma de entender a própria violência. Para Elizabeth Rondelli (2000, p. 150),

A mídia é um determinado modo de produção discursiva, com seus modos narrativos e suas rotinas produtivas próprias, que estabelecem alguns sentidos sobre o real no processo de sua apreensão e relato. Deste real ela nos devolve, sobretudo, imagens ou discursos que informam e conformam este mesmo real. Portanto, compreender a mídia não deixa de ser um modo de se estudar a própria violência, pois quando esta se apropria, divulga, espetaculariza, sensacionaliza, ou banaliza os atos da violência está atribuindo-lhes sentidos que, ao circularem socialmente, induzem práticas referidas à violência.

Ocorre que a forma como os meios de comunicação falam da violência faz parte da própria realidade do fenômeno e que os meios de comunicação não só descrevem as ações referentes à violência, mas também fazem parte do drama social produzido pelos fatos narrados por eles. Logo, se entendermos a violência como uma linguagem que comunica algo, veremos que a mídia atua como um amplificador desta linguagem.

Nesse sentido, a violência aparece não só como mero fenômeno de agressão física, mas também como linguagem, como ato de comunicação. Não por qualquer decisão consciente de suas vítimas ou praticantes, mas por ser a expressão limite de conflitos para cuja solução não se pode contar com formas institucionalizadas de negociação política ou jurídica legítimas. (RONDELLI, 2000, p. 147).

O contexto televisual da violência revela múltiplas dimensões da realidade social que permeiam os atos de manifestação deste fenômeno. Ou, como diria Rondelli (2000, p. 151-152),

O poder da violência reside, portanto, não só nas suas intenções práticas ou instrumentais, como nas simbólicas ou expressivas. A intenção instrumental é um meio de transformar o ambiente social. A intenção expressiva e simbólica é uma maneira de dramatizar a importância das ideias sociais, trazendo à tona os conflitos.

Tomando como base as palavras de Elizabeth Rondelli (2000), a dramatização de episódios da violência cotidiana parece funcionar como instrumento de uma espécie de catarse pública e coletiva à medida que ultrapassa o espaço do privado, do particular, e passa a constituir opiniões, valores, julgamentos morais e práticas públicas, referindo-se quase sempre a questões sociais muito além dos limites espaciais da própria ocorrência do fato violento noticiado. Sendo assim, a televisão age como construtora de uma representação do real ou de sua hiper-representação, cujos efeitos podem provocar tanto a indignação e mobilização, quanto a “ira pacificadora” ou o “recolhimento catártico” da sociedade à qual se refere³⁴.

Dessa maneira, compreendo o processo de divulgação televisual da violência urbana e da insegurança pública como um fato social complexo, que envolve inúmeros agentes de produção, de emissão e de recepção (ativa), que se relacionam e conferem múltiplas sensações, intenções, sentimentos e representações acerca do fenômeno social da violência urbana.

Portanto, se entendermos a violência urbana como um fenômeno social plural nas representações e imaginários que seus atores, suas experiências, sua forma de produzir e reproduzir emoções e sentimentos, além do modo como funciona, nas suas causas e nos seus

³⁴ Cf. FREITAS, 2007.

efeitos; também devemos tentar compreender a violência urbana através do tratamento que ela recebe pelos *mass media*, que modelam diversas formas estético-discursivas de apresentá-la.

1.3 O que é telejornal policial?

Mas o que faz do programa policial um estilo discursivo diferenciado? Diariamente me deparo com cenas de violência(s) na televisão brasileira, seja nas novelas, nos programas de auditório, nos jornais televisivos tradicionais e mesmo nos telejornais policiais. É perceptível a existência de diversas formas, modelos, estilos e formatos midiáticos que apresentam a temática da violência em seu conteúdo, imprimindo abordagens discursivas e relações estéticas muito diferentes uma das outras. Portanto, a indagação inicial continua: o que exatamente caracteriza um telejornal policial?

1.3.1 Os gêneros do discurso telejornalístico

Pensando a televisão como o meio material através do qual a mensagem (uma mistura de texto, imagem e som) é transmitida, é possível inferir que o aparelho televisivo funciona como um quadro, que dá suporte físico à mensagem. Logo, é preciso levar em consideração o papel de dispositivo desempenhado pela televisão por ser capaz de influenciar de alguma maneira a mensagem que está sendo transportada. De acordo com Patrick Charaudeau (2006, p. 105), supor que o conteúdo televisivo é constituído de modo independente da forma que lhe suporta seria um grande engano, visto que “não há, como está consagrado na linguística e como o sabem e dizem todos os poetas, forma sem conteúdo, significante sem significado, mensagem sem suporte.”

Assim sendo, a televisão atua como um dispositivo midiático, construindo uma linguagem própria que combina imagem e fala simultaneamente. Essa combinação constitui matéria significante da televisão, fazendo com que seu conteúdo seja pautado nessa relação. No caso específico dos telejornais, os sentidos construídos em seus discursos se orientam objetivamente pela relação de interdependência entre fala e imagem, que é inerente à mensagem televisiva. Tal perspectiva conduz ao raciocínio de que uma imagem isolada, sem o uso do recurso da fala, não formaria um discurso jornalístico, pois, para tal discurso fazer sentido, é necessário que essa imagem seja descrita. O autor ressalta que

Isso explica a relação particular que se instaura, na televisão, entre imagem e fala, a qual pode ser constatado no fato de que o telejornal pode ser ouvido sem ser olhado,

como se se tratasse de informações do rádio, e no fato de que, se fizermos uma comparação entre os canais, as mesmas imagens tomam um sentido diferente conforme o comentário que as acompanha. (CHARAUDEAU, 2006, p. 110).

Segundo Mikhail Bakhtin, os enunciados produzidos dentro de uma esfera comunicacional específica³⁵ constituem a base que dá forma aos chamados gêneros do discurso. Focalizando nas práticas discursivas verbais em geral, Bakhtin toma os gêneros do discurso como dispositivos facilitadores de nossa apreensão da realidade, composto por estruturas básicas às quais recorremos para compreender o mundo a nossa volta. Sendo assim, os gêneros do discurso são desde cedo incorporados pelos indivíduos, que os utilizam como unidades ou matrizes reais da comunicação verbal. Para Bakhtin (2000, p. 293), a ausência de uma base de enunciados simplesmente inviabilizaria a fala, visto que “o discurso se molda sempre à forma do enunciado que pertence a um sujeito falante e não pode existir fora dessa forma”. Portanto,

É de acordo com nosso domínio dos gêneros que usamos com desembaraço, que descobrimos mais depressa e melhor nossa individualidade neles (quando isso nos é possível e útil), que refletimos, com maior agilidade, a situação irreproduzível da comunicação verbal, que realizamos, com o máximo de perfeição, o intuito discursivo que livremente concebemos (BAKHTIN, 2000, p. 304).

A perspectiva adotada por Bakhtin se aproxima, em certa medida, do entendimento que Jesús Martín-Barbero tem em relação aos gêneros televisivos. De acordo com o autor, para consumir os produtos televisivos, é necessário que o telespectador seja capaz de interpretar e reconhecer a lógica dos discursos emitidos. Para isso, o telespectador precisa de uma noção enunciativa anterior que sirva como um mecanismo de reconhecimento daquilo que está sendo mostrado. Nas palavras de Martín-Barbero (1997, p. 314, grifo do autor),

Qualquer telespectador *sabe* quando um texto/relato foi interrompido, conhece as formas possíveis de interceptá-lo, é capaz de resumi-lo, dar-lhe um título, comparar e classificar narrativas. Falantes do “idioma” dos gêneros, os telespectadores, como nativos de uma cultura textualizada, “desconhecem” sua gramática, mas são capazes de falá-lo.

Com base nisso, é possível entender o telejornal como um gênero televisivo mais geral, que abrange uma série de outros subgêneros (como o telejornal policial, por exemplo) e que apresenta uma série de características estruturais básicas. Uma dessas características é a capacidade que os telejornais têm de articular múltiplas imagens, falas e sons, transformando-

³⁵ “Um enunciado isolado e concreto sempre é dado num contexto cultural e semântico-axiológico (científico, artístico, político, etc.) ou no contexto de uma situação isolada da vida privada; apenas nesses contextos o enunciado isolado é vivo e compreensível: ele é verdadeiro ou falso, belo ou disforme, sincero ou malicioso, franco, cínico, autoritário e assim por diante.” (BAKHTIN, 2000, p. 43).

as em narrativas audiovisuais (reportagens, opiniões do apresentador, músicas, fotografias etc.). Ademais, o telejornal também “consiste de tomadas em primeiro plano enfocando pessoas que falam diretamente para a câmera” (MACHADO, 2000, p. 104). Montagens de atos de falas, músicas, imagens; cenário moderno; uso de uma linguagem coloquial, e, muitas vezes, chocante; apelo emocional; busca pelo espetacular; longa duração das reportagens; repetição de cenas; presença de um apresentador-animador; uso da teledramaturgia; enunciações baseadas em múltiplos depoimentos e discursos emitidos por diferentes sujeitos³⁶ envolvidos nas histórias; tudo isso constitui a arquitetura primária de um telejornal.

Na visão de Martín-Barbero (1997), o mecanismo de reconhecimento cultural do público está ancorado nos formatos orientados pelos gêneros. Entendendo os diversos telejornais policiais como esses formatos possíveis sob a orientação de um gênero mais amplo – o telejornal –, verifiquei que eles aparecem como um subgênero dentro do gênero dos programas jornalísticos na televisão, trazendo-lhe uma infinidade de novos elementos estilísticos.

Apesar de compor o conjunto de produtos jornalísticos que acredita oferecer ao telespectador a “realidade tal como ela é”, os telejornais policiais se distinguem dos demais noticiários à medida que mostram um tipo de realidade diferente daquela exibida diariamente pelos telejornais clássicos³⁷.

1.3.2 “Mostrando a vida como ela é”

Vários telejornais policiais afirmam mostrar a “vida como ela é”, dizendo oferecer uma espécie de “telenovela do real” (BENTES, 1994, p. 44). Sendo assim, eles representam uma suposta realidade que se configura como uma realidade possível, alicerçada na cobertura de um conjunto de fatos (notícias) reais do cotidiano das grandes cidades. Mas que tipo de realidade é essa representada pelos programas policiais? O que ela tem a dizer sobre a vida, as relações e os conflitos sociais?

Buscando analisar o que e como os noticiários nos apresentam essas supostas realidades da vida cotidiana, esbarrei com a metáfora do jornalismo como “espelho da

³⁶ Para Mikhail Bakhtin (2000), o discurso funciona como fala social, uma vez que contém elementos constitutivos de visões de mundo específicas dos mais diversos grupos sociais. Logo, os discursos possuem um posicionamento social, que revela relações, táticas, estratégias e ideologias de um determinado grupo ou classe social.

³⁷ Fazendo referência aos telejornais tradicionais (como o Jornal Nacional, transmitido pela emissora Rede Globo), faço uso da denominação “clássico” para estabelecer uma relação de distinção entre os telejornais tradicionais e o modelo de jornalismo popular empreendido no Brasil.

realidade”. Esta metáfora tem origem no século XIX, quando a linha divisória entre o jornalismo e a literatura policial era bastante tênue. Nesse período, havia intensas discussões a respeito de como diferenciar sistematicamente a literatura ficcional do jornalismo.

Voltando-se para a questão da distinção entre a literatura policial e o jornalismo, Cristina Ponte (2005) acredita que a referência ao mundo real atua como um dispositivo que regula a separação entre os dois discursos, à medida que compreendemos a forma e o estilo utilizado por cada discurso para apresentar tal referência. Por certo, tanto o discurso literário, quanto o jornalístico fazem uso dessa referência, tornando-a parte estruturante de seu conteúdo. Com o intuito de diferenciar os dois estilos discursivos, Ponte (2005) discorre que, no caso do registro literário, o autor tende a revelar, ao longo do texto, o contexto no qual aquela história se deu, oferecendo ao leitor elementos suficientes para solucionar o problema tratado no texto. Já no caso da narrativa jornalística, essa contextualização simplesmente não existe, sendo mostradas informações fragmentadas. Tal discurso pressupõe um leitor minimamente informado e capaz de estabelecer conexões de sentido entre os poucos fragmentos informados na notícia.

De acordo com a autora, a corrente realista³⁸ surge no meio literário ocidental em meados do século XIX até as primeiras décadas do século XX, revolucionando sua maneira de pensar e de apresentar o mundo social. Em suas palavras,

É do realismo a proposta de descrever a vida tal como ela é, estimulando a percepção do mundo real, das crises privadas escondidas nos segredos dos confortáveis lares burgueses às crises públicas que abalavam as cidades e os pobres, com reivindicações sociais contra duríssimas condições de sobrevivência. Ergue-se contra o classicismo e o romantismo enquanto expressões de vidas idealizadas. Recusa essa distorção deliberada por via de uma percepção que reivindica ser o mais possível objectiva e despojada. (PONTE, 2005, p. 43-44).

Por ser contemporâneo desta corrente literária, o jornalismo acaba se dedicando ao relato dos fatos da atualidade, ao elaborar narrativas que mais se parecem com o que

³⁸ No final do século XIX, a corrente realista-naturalista impõe-se na cena literária brasileira, como resposta ao quadro de estagnação social característico do Segundo Reinado do Império brasileiro, denunciando as injustiças e desigualdades sociais, através da descrição do cotidiano das periferias, de seus personagens e de suas mazelas sociais. Destacam-se, neste período, os seguintes escritores: Machado de Assis, considerado o introdutor do Realismo no Brasil, com a publicação da obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*; Aluísio de Azevedo, que escreveu diversos romances de estética naturalista, tais como o *O Mulato*, *Casa de Pensão*, *O Cortiço*, entre outros; Raul Pompéia, com o livro *O Ateneu*. Na mesma época, surge uma prosa de ficção que, ligada à tradição realista-naturalista, revela os problemas da sociedade brasileira. É o caso do escritor de transição Lima Barreto, com as obras *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* e *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, e de Euclides da Cunha, que escreveu a obra *Os Sertões*, como correspondente jornalístico da Guerra de Canudos. (CEREJA; MAGALHÃES, 2005). É interessante notar que alguns dos grandes escritores deste período, como Machado de Assis, Euclides da Cunha e Lima Barreto, também exerciam a profissão de jornalista.

Roland Barthes (2008) costumava chamar de “efeito de real”³⁹. Considerada por Barthes como um todo significativo que confere à descrição um lugar central em seu conteúdo, a narrativa jornalística pode ser vista como um processo de construção de verossimilhanças com a realidade social, e, é nesse contexto, que os “efeito(s) de real” são produzidos.

O papel desempenhado pela descrição no jornalismo assume um caráter providencial e constitutivo da própria informação, criando uma “ilusão de real”, que confere certa autenticidade e credibilidade àquele que esteve no local para cobrir os casos e reportar com fidedignidade a “realidade dos fatos”, atribuindo assim ao repórter o *status* daquele que testemunhou o acontecimento.

Outro aspecto interessante em relação ao jornalismo como “espelho da realidade”, é a capacidade que os telejornais policiais têm, mesmo diante das profundas mudanças causadas pelo surgimento de novas tecnologias na vida social, tais como a *internet* – capaz de produzir informações em “tempo real” –, de incorporar técnicas e métodos dessas novas tecnologias, como, por exemplo, o uso da transmissão “ao vivo”, que reforça o pressuposto de um “relato fiel” da realidade oferecido por esses programas.

Conforme sugere François Jost, os diversos gêneros (televisuais, cinematográficos e musicais), inclusive o do telejornal policial, têm como objetivo mostrar sua visão sobre o mundo, cada um deles à sua maneira e cada um se pautando em sua “especialidade”. Para Jost (2006, p. 285), “tudo se passa como se os mídias se tivessem progressivamente arrogado uma soberania particular para cada um desses mundos: ao cinema a ficção, à televisão a realidade e ao *music-hall* o lúdico.” Esse pensamento reforça ainda mais a crença de que a televisão transmite a realidade, tal como ela é, e que esse atributo é inerente ao gênero do qual faz ela parte. Yvana Fechine (2006) acrescenta que a sensação do espectador de estar diante de algo mais “verdadeiro” pode estar relacionada à ideia de imprevisibilidade que a transmissão “ao vivo” possui, pois acaba passando a impressão de que o telejornalismo pode mostrar uma realidade sem “filtros”, isto é, a verdade “nua e crua”, sem nenhum tipo de edição daquilo que é mostrado.

Entretanto, que verdades são essas (re)produzidas pelos telejornais? Elizabeth Bastos Duarte afirma que os telejornais policiais apresentam uma “verdade discursiva” ao telespectador, que não fornecem a verdade dos fatos como eles afirmam oferecer. Nas palavras da autora, essa verdade apresentada pela televisão “trata-se de operações discursivas

³⁹ “(...) o efeito de real é a principal estratégia textual usada pelo narrador jornalístico, com o objetivo de instaurar os fatos narrados como verdades, como se eles próprios falassem objetivamente sobre si. Nesse sentido, o efeito de real no jornalismo seria obtido principalmente através dos recursos de linguagem, que possibilitam a construção central do relato no momento presente...”. (GUEDES, 2007, p. 81).

que produzem, isso sim, efeitos de sentido.” (DUARTE, 2007, p. 9). Duarte adverte sobre as limitações da televisão, que, em virtude de seu próprio formato, é incapaz de transmitir com total autenticidade qualquer situação ou evento social, muito menos a realidade “como ela é”.

Afinal, o mundo se nos apresenta por todos os sentidos; no texto televisivo, somente algumas propriedades são transpostas para a superfície artificial do vídeo. Além disso, as parcelas de real, tornadas visíveis, não correspondem a seleções arbitrárias: é o que fica enquadrado, é o movimento das câmeras, é o trabalho de edição e sonoplastia que determinam *o que e como* os acontecimentos vão ser mostrados. Nessa perspectiva, está-se frente a uma construção de linguagens: não mais o *real*, mas uma *realidade discursiva*. (DUARTE, 2007, p. 9-10, grifo da autora).

Ao afirmar que a televisão não é e nem pode vir a ser o “espelho da realidade”, Duarte (2007) evoca o conceito de “tonalização” (tom) do discurso atentando para o fato de que, na tentativa de conferir credibilidade às histórias contadas, a televisão utiliza um “tom” específico que funciona como um tipo de estratégia discursiva para dar sentido à narrativa, tornando-a reconhecível, relacionável.

A autora ressalta ainda que a decisão de utilizar um tom constitui um processo de fundamental importância para a produção de qualquer produto televisivo, sendo necessário “acertar o tom”, pois, no caso do programa não conseguir estabelecer esse nível de troca com o telespectador, toda a relação de interação e de entendimento do que está sendo exibido se perde, ocasionando uma verdadeira “desconexão dos sentidos” (DUARTE, 2007, p. 5).

No caso dos telejornais policiais, o “tom” mais comumente utilizado é o da seriedade, pois reitera o compromisso assumido pelo noticiário de oferecer um relato fiel da realidade. No entanto, é possível verificar uma decisão estratégica um tanto diferenciada adotada por alguns noticiários de cunho policial, que se pautam em outros tipos de “tons” para estabelecer uma relação mais estável com seu público. Um desses “tons” diferenciados é o humor, largamente empregado em programas policiais de emissoras locais no Brasil. É importante destacar que esse tipo de abordagem teve e continua garantindo bastante sucesso às emissoras, alcançando igualmente níveis elevados de audiência.

1.3.3 A postura do apresentador

Assim como nos telejornais clássicos, o apresentador dos programas policiais também assume uma posição central na dinâmica do noticiário. Entretanto, enquanto os âncoras dos telejornais tradicionais permanecem sentados detrás de uma bancada de onde,

seguindo um *script*⁴⁰ previamente editado pela equipe de produção do Programa, anunciam as notícias; os apresentadores dos programas policiais podem ficar sentados ou em pé, tendo atrás de si um cenário “moderno”, composto por monitores de televisão, pelos quais ele acompanha a exibição das matérias, podendo se comunicar diretamente com a direção técnica do programa através de um ponto eletrônico.

Além disso, o apresentador de telejornais policiais pode pedir a repetição de certas cenas mostradas nas notícias, dar ordens, movimentar-se livremente pelo estúdio, aproximar-se das câmaras quando é enquadrado em *close-up*⁴¹, fazer gestos e expressões faciais, falar diretamente para a câmera, emitindo suas opiniões e julgamentos. Por conseguinte, a grande liberdade de autonomia e de improvisação que tal apresentar goza aparece na análise como um elemento de distinção.

Um aspecto interessante na figura do apresentador de telejornais policiais é que ele busca constantemente estabelecer uma relação próxima com seu público, criando uma atmosfera de intimidade e de confiança no programa. Conforme aponta Martín-Barbero (1997, p. 294), na tentativa de atrair a audiência dos setores populares da sociedade brasileira, a televisão necessitava de intermediários que facilitassem “o trânsito entre a realidade” do cotidiano e da rotina, e “o mundo da ficção e do espetáculo”. Para isso, “a televisão recorre a dois intermediários fundamentais: um *personagem* retirado do espetáculo popular, o animador ou apresentador, e um certo *tom* que fornece o clima exigido, coloquial.” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 294, grifo do autor). Assim, o “apresentador-animador” aparece nos jornais e em programas de entretenimento na televisão como “um *interlocutor*”, que “mais do que um transmissor de informações”, é “aquele que interpela a família convertendo-a em seu interlocutor.” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 294, grifo do autor).

Percebemos, pois, o uso de algumas técnicas discursivas (verbais e não-verbais) para atingir tal propósito: o uso de uma linguagem coloquial; a simulação de um diálogo direto com o público; uma fala carregada de entonações, de expressões e vocabulários populares; o investimento em uma comunicação não-verbal, que se caracteriza por gestos, movimentos das mãos, expressão facial, entreolhares; etc. Essas atitudes parecem envolver o telespectador em um clima de informalidade, de “estar junto”, que valoriza a

⁴⁰ O termo *script* é comumente utilizado pelos jornalistas para identificar a “lauda, eletrônica ou de papel, utilizada na produção audiovisual, em especial no telejornalismo.” (PATERNOSTRO, 2006, p. 117). Seu formato “é uma reprodução da lauda especial para o telejornalismo com espaços próprios para todas as informações necessárias que vão ser usadas na exibição de programas: marcações técnicas e o texto jornalístico.” (*Ibid.*, p. 117).

⁴¹ O enquadramento em primeiro plano ou *close-up* é empregado no telejornalismo para destacar alguma emoção ou sentimento expressado pelo sujeito enquadrado. Denota, sobretudo, um momento de intimidade e de pessoalidade, evocando um aspecto mais emocional.

interpessoalidade e a interatividade. É bastante comum o apresentador utilizar o pronome “nós” para enfatizar ainda mais a sua relação de proximidade com o público.

1.3.4 De quem falam os telejornais policiais?

Uma característica importante dos programas policiais é a presença do homem comum, que traz consigo suas histórias, dramas e sofrimentos. Historicamente, o lugar da visibilidade midiática sempre fora destinado às pessoas famosas, políticos, celebridades e astros da televisão e do cinema⁴². Em contramão, os telejornais policiais apresentam outros protagonistas em suas notícias. São eles seres humanos simples, anônimos, que figuram uma posição diferente das celebridades na sociedade brasileira.

A presença desse “homem ordinário”⁴³, de quem nos fala Michel de Certeau (1998), nos noticiários policiais contribui para promover uma mudança significativa no modelo adotado pelas emissoras a partir dos anos 1960, que empreendia certa “higienização”⁴⁴ do que era mostrado na televisão brasileira. Assim, à medida que esses jornais vão conferindo visibilidade ao cotidiano do cidadão comum das grandes cidades e do meio rural, a feição da televisão brasileira vai se reconfigurando, cedendo-lhes espaço privilegiado em sua programação diária.

Mas que visibilidade é essa? Por se tratar de um programa de cunho popular que visa oferecer ao público informações sobre os “casos de polícia”, os telejornais policiais apresentam vários personagens dessa vida comum, desde o morador que exige do Estado melhorias para o seu bairro, até personagens como o miserável, o “estropiado”, o criminoso, o animalesco, o viciado em drogas, isto é, sujeitos até então desconhecidos do grande público que atuam como protagonistas de histórias e situações violentas e/ou conflituosas, sendo apresentados como espetáculo. Falarei mais sobre esses personagens no próximo tópico, no qual será discutido a relação entre a televisão, a cultura de massa e o advento da estética do grotesco chocante nos programas televisivos, entre outros assuntos.

⁴² Analisando a cultura de massa do século XX, Edgar Morin descreve o surgimento de novos atores sociais que ocupam uma posição central na mídia: os “olimpianos modernos”. Conhecidos como as grandes “vedetes da grande imprensa”, os novos “olimpianos não são apenas os astros do cinema, mas também os campeões, príncipes, reis, *playboys*, exploradores, artistas célebres”, todos transformados em espetáculos da atualidade. (MORIN, 1997, p. 105).

⁴³ “Os projetores abandonaram os atores donos de nomes próprios e de brasões sociais para voltar-se para o coro dos figurantes amontoados dos lados, e depois fixar-se enfim na multidão do público.” (CERTEAU, 1998, p. 57).

⁴⁴ Ver mais em: BENTES, Ivana. Aqui Agora: o cinema do submundo ou o tele-show da realidade. **Revista Imagens**, São Paulo, Editora Unicamp, s/v, n. 2, p., 1994.

Outra característica que diferencia o telejornal policial do modelo tradicional de telejornalismo é o enfoque dado à cobertura de episódios de violência(s) e de conflito(s) e da atuação da polícia, utilizando-se sempre de um linguajar informal, popular. De acordo com Ana Lucia S. Enne (2007), a matéria-prima desses noticiários é o registro de forma sensacionalista de cenas de violência, da morte e do chamado *fait divers*⁴⁵. Mapeando as pesquisas realizadas por alguns dos mais referenciados estudiosos da comunicação que se ocuparam com a análise de jornais impressos considerados sensacionalistas, a autora elenca as características sobre a cobertura de “casos de polícia” nesses jornais que se mostraram mais recorrentes nos trabalhos dos pesquisadores. São elas:

- a) a ênfase em temas criminais ou extraordinários, enfocando preferencialmente o corpo em suas dimensões escatológica e sexual;
- b) a presença de marcas da oralidade na construção do texto, implicando em uma relação de cotidianidade com o leitor;
- c) a percepção de uma série de marcas sensoriais espalhadas pelo texto, como a utilização de verbos e expressões corporais (arma “fumegante”, voz “gélida”, “treme” de terror etc.), bem como a utilização da prosopopeia como figura de linguagem fundamental para dar vida aos objetos em cena;
- d) a utilização de estratégias editoriais para evidenciar o apelo sensacional: manchetes “garrafais”, muitas vezes seguidas por subtítulos jocosos ou impactantes; presença constante de ilustrações, como fotos com detalhes do crime ou tragédia, imagens lacrimosas, histórias em quadrinhos reconstruindo a história do acontecimento etc.;
- e) na construção narrativa, a recorrência de uma estrutura simplificadora e maniqueísta;
- f) relação entre o jornal sensacionalista e seu consumo por camadas de menor poder aquisitivo, que, por diversas razões, seriam manipuladas e acreditariam estar consumindo uma imprensa “popular” (conceito ao qual voltaremos no fim deste artigo) quando, no fundo, estariam consumindo um jornalismo comercial feito para vender e alienar. (ENNE, 2007, p. 71).

Apesar das diferenças estruturais entre jornais impressos e programas policiais de televisão, é possível identificar algumas semelhanças entre os dois na forma como apresentam notícias que tratam de temáticas relativas à violência, à criminalidade e à insegurança pública. Mas afinal como os telejornais policiais constroem essas notícias? Como esses eventos violentos da vida cotidiana viram notícia?

1.4 O acontecimento violento como notícia

Com ênfase na premissa de que o discurso informativo comunicacional constrói e comunica narrativamente as transformações e passagens do fluxo cotidiano, procurando

⁴⁵ O termo *fait-divers* é normalmente empregado na Comunicação para designar notícias que tratam de escândalos, crimes, curiosidades e aberrações, relatando-as de maneira extraordinária e espetacular, o que acaba causando impacto no espectador.

oferecer ao seu público consumidor uma coletânea dos principais acontecimentos⁴⁶ da vida social, é possível notar que, desde o surgimento dos primeiros programas policiais na televisão brasileira, evidencia-se uma mudança radical na maneira como os fatos da vida cotidiana – em especial, os acontecimentos violentos – passam a ser narrados e publicizados pela mídia.

As notícias são o resultado de um processo de produção, definido como a percepção, selecção e transformação de uma matéria-prima (os acontecimentos) num produto (as notícias). Os acontecimentos constituem um imenso universo de matéria-prima; a estratificação deste recurso consiste na selecção do que irá ser tratado, ou seja, na escolha do que se julga ser matéria-prima digna de adquirir a existência pública de notícia, numa palavra – noticiável. (TRAQUINA, 1999, p. 169).

Nascia assim, nos primeiros anos da década de 1990, uma nova modalidade de jornalismo que aos poucos foi sendo incorporada à grade de programação das principais emissoras da televisão aberta no Brasil, assumindo uma posição de prestígio relativamente duradoura na televisão brasileira.

Aos poucos, a televisão permitiu que o universo policial se incorporasse ao seu dia-a-dia. Não tinha escolha. No negócio do entretenimento, ao menos no Brasil, a espetacularização do mundo-cão⁴⁷ deixou de ser um item opcional para ser obrigatório. Assim, o tabu do mundo-cão dentro do vídeo – que já havia sido subvertido com tentativas isoladas – foi quebrado no final da década de 80. (BUCCI, 1993, p. 101-102).

Nesse cenário, os telejornais policiais ficam conhecidos como legítimos perpetuadores do popularmente chamado “mundo-cão”, dedicando sua cobertura diária à divulgação de “casos de polícia”, misérias humanas, aberrações biológicas e eventos sobrenaturais, além das mais diversas manifestações de violência(s) e da criminalidade em geral.

Apesar de provocar sentimentos e reações divergentes em boa parte da população (uns os criticam e outros os consomem continuamente), os telejornais policiais surgem em um momento bastante delicado para o jornalismo televisivo brasileiro, que ainda se pautava em um modelo estabelecido pelas emissoras de televisão durante o período do regime militar, o

⁴⁶ “Embora sendo índice do real, as notícias registram as formas literárias e as narrativas (*news frames*) utilizadas pelos jornalistas para organizar o acontecimento. A pirâmide invertida, a ênfase dada à resposta às perguntas aparentemente simples: quem? o quê? onde? quando?, a necessidade de seleccionar, excluir, acentuar diferentes aspectos do acontecimento – processo aliás orientado pela narrativa escolhida – são alguns exemplos de como a notícia, criando o acontecimento, constrói a realidade.” (TRAQUINA, 1999, p. 168).

⁴⁷ A expressão “mundo-cão” foi primeiramente utilizada na televisão brasileira pelo jornalista Jacinto Figueira Júnior, conhecido como o apresentador do programa de televisão *O Homem do Sapato Branco*. O apresentador reunia no palco do programa casais em conflito conjugal, que chegavam a se agredir fisicamente diante das câmeras. Logo depois, a expressão passou a ser usada para designar um tipo específico de programas, herdeiros da cultura de massa, que mostram de modo sensacionalista a vida e os problemas das classes populares. (BUCCI, 1993).

qual as desencorajava a mencionarem em seu conteúdo qualquer detalhe sobre a pobreza e a miséria do País.

Essa tentativa de “esconder” esse “lado” da sociedade brasileira é denunciada pela pesquisadora Ivana Bentes (1994), que chama a atenção para o processo de “higienização” empreendido pela televisão brasileira nos anos 1960 e 1970 e que, segundo ela, pode ter culminado na ampla aceitabilidade que os programas policiais televisivos tiveram no Brasil na década de 1990.

1.4.1 A influência do rádio

Profundamente influenciados pelo jornalismo policial radiofônico, os primeiros telejornais policiais brasileiros surgiram como uma espécie de adaptação televisual dos programas de rádio do mesmo gênero, considerados grandes sucessos de audiência. A adequação ao modelo da televisão rendeu inúmeras críticas⁴⁸ e também um aumento significativo da audiência – “violência e crime garantem audiência” –, ultrapassando a mera questão conceitual e do conteúdo abordado, ao imprimir a predominância do discurso verbal característico do rádio no meio televisivo. Nessa época, a televisão se assemelhava mais com um “rádio com imagens” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 294). Atualmente, apesar de todo o aparato técnico e expressivo que a televisão brasileira conquistou, percebemos que o verbal ainda ocupa um lugar central nas narrativas televisivas, que orientam como as imagens devem ser mostradas e interpretadas.

Nesse sentido, o locutor que antes detinha o discurso verbal no programa de rádio, aparece agora como aquele que detém o poder do discurso verbal e visual no programa televisivo, dando vazão ao processo de transformação pelo qual a audiência radiofônica passou neste momento histórico. Os ouvintes, que após um curto período de tempo se transformam em telespectadores, estavam acostumados com a desenvoltura oral dos locutores, que não apenas informavam sobre um episódio violento, mas construía estórias que mais se pareciam com os antigos folhetins e com as novelas de rádio. Apenas com a voz, o locutor “monta a trama, tece a rede de relações, e o delito, em si, acaba sendo transferido para um segundo plano dentro da narrativa”, criando “um ambiente onde o crime passa a ser quase uma consequência natural da vida diária.” (COSTA, 1992, p. 32).

⁴⁸ Para saber mais sobre as críticas destinadas ao modelo de televisão citado, ler: MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

Inspirando-se nas estratégias utilizadas pelos locutores para contar aos ouvintes sobre um acontecimento violento, os apresentadores de telejornais policiais se baseiam “numa redundância de adjetivos, ditos em tom exaustivamente dramático, tendo como pano de fundo músicas clássicas ou, então, aquelas típicas de filmes de suspense.” (COSTA, 1992, p. 32). As músicas de fundo ainda são muito frequentes nas reportagens apresentadas pelos programas policiais de televisão, reforçando o clima de mistério e suspense que os jornalistas costumam conferir às narrativas.

Logo, para transformar os fatos da vida cotidiana em “estórias fantásticas”, os radialistas costumeiramente recorrem à técnica de entonação, conferindo uma voz e um estilo dramático ao relatar situações conflituosas. Tais profissionais se preocupam em estabelecer uma relação próxima e de confiança com o público, ganhando sua simpatia. Aos poucos, esse locutor vai cedendo espaço a um tipo diferente de interlocutor – o apresentador-animador –, que também tem por objetivo atrair ampla audiência pautada na consolidação de um vínculo de confiança e credibilidade. O ato de simular uma espécie de diálogo com o público, que lembra mais uma conversa entre familiares, vizinhos e amigos revela isso.

Por se tratar de um meio de comunicação com características diferentes do rádio, a televisão oferece elementos próprios da linguagem audiovisual aos apresentadores de programas de televisão, que têm a possibilidade de utilizar diversos recursos discursivos combinados (verbal, visual, sonoro etc.). Assim, além de recorrer ao discurso verbal, através de uma linguagem coloquial, o apresentador-animador é capaz de submeter seus interlocutores ao apelo visual das imagens mostradas, dos cenários e de sua própria pessoa. Isso se reflete na preocupação da produção do noticiário com aparência do apresentador, planejando os mínimos detalhes, desde sua vestimenta (roupa formal, passando uma ideia de seriedade), até o modo como o mesmo gesticula, aponta diretamente para a câmera, emite um olhar direcionado ao telespectador ou faz uso de expressões faciais para exprimir sua opinião sobre algum assunto.

Inclusive, é importante ressaltar que alguns dos mais conhecidos apresentadores de telejornais policiais foram ou ainda são radialistas, tais como Gil Gomes (apresentador do programa *Aqui Agora*) e o próprio Nonato Albuquerque, apresentador do programa *Barra Pesada*, substrato empírico desta pesquisa.

É diante desta pequena contextualização sobre a influência dos programas policiais radiofônicos que podemos compreender de maneira mais clara como o conteúdo dos telejornais policiais foi quase previamente aceito pelo público, que já estava familiarizado

com a dinâmica de programas semelhantes que circulavam no rádio e detinha certa identificação com o locutor/apresentador-animador do programa.

1.4.2 Televisão e literatura: a narrativa policial

“Os relatos de acontecimentos noticiosos são “estórias” – nem mais nem menos. (...) a notícia de jornal é uma forma de literatura popular, uma reencarnação das ainda populares novelas apresentadas de uma outra forma.”

(TUCHMAN, 1999, p. 258)

Um fato curioso é que a literatura de ficção policial foi fortemente influenciada pelo texto jornalístico do editorial policial dos jornais impressos, utilizando a mesma estrutura do texto de folhetim. No entanto, a narrativa jornalística de investigação se difere da literatura policial, pois se pauta nos “conteúdos fabulativos” dos fatos numa tentativa de atualizar as “modulações míticas da oposição entre o Bem e o Mal” (SODRÉ, 2009, p. 233).

Segundo Antonio Olinto (1968, p. 86 *apud* SODRÉ, 2009, p. 249), em termos de estrutura textual, a literatura de gênero policial se vale da mesma funcionalidade do conteúdo policial jornalístico, quando se propõe a organizar um conjunto de episódios cotidianos dos chamados “bastidores policiais” em função de “um acontecimento a ser narrado, uma tragédia a ser contada, um crime a ser explicado, uma situação a ser examinada, uma solução a ser apresentada.” Sendo assim, o autor aponta que “o romance policial, criado sob o aspecto em que o temos, no século passado, se tornou um prolongamento do jornal.” (OLINTO, 1968, p. 86 *apud* SODRÉ, 2009, p. 248).

Em resumo, a narrativa policial passa a desempenhar a mesma funcionalidade estrutural de texto do jornalismo, quando se encarrega de apresentar aos leitores uma realidade possível⁴⁹, na qual histórias sobre casos de crimes que resultam em mortes ou tiroteios ganham destaque no dia-a-dia das grandes cidades. No entanto, é preciso acrescentar que a temática do crime, do mistério e da violência não são apenas privilegiados pela chamada “literatura de massa” ou “narrativa industrial”, resultado de uma literatura que, muitas vezes, visa o mero entretenimento, mas também como tema central de uma literatura

⁴⁹ Segundo Nelson Traquina (1999, p. 168), “os jornalistas não são simplesmente observadores passivos mas participantes activos no processo de construção da realidade. E as notícias não podem ser vistas como emergindo naturalmente dos acontecimentos do mundo real; as notícias acontecem na conjunção de acontecimentos e de textos. Enquanto o acontecimento cria a notícia, a notícia também cria o acontecimento.”.

crítica e engajada, como é o caso da obra literária 1984, de George Orwell, que se inspira em textos publicados por ele mesmo em colunas no semanário *Tribune*⁵⁰.

A centralidade do fato criminoso é, portanto, vista principalmente em obras da primeira fase da produção de ficções policiais, a qual buscava descrever o desenrolar de uma investigação criminal. De acordo com Sodré (2009), a instigante trama ou novela policial, que mostra o agente social, o detetive, cuja tarefa principal é desvendar aos poucos a identidade da pessoa que cometeu o crime, já não assume a principal aposta da literatura policial atual. No entanto, o que parece estar continuamente presente na literatura de massa é o chamado *fait-divers*, que se caracteriza como uma forma noticiosa que insiste em divulgar os fatos mais vexatórios da vida privada⁵¹.

Mas será que essa forma de noticiar os aspectos e as situações mais sórdidas da vida cotidiana se configura no relato concreto da realidade como ela é? Ou será que essa busca por mostrar os *fait-divers* do nosso dia-a-dia não revela um lado obscuro da própria sociedade que se deleita ao encontrar nas cenas e imagens dos *fait-divers* uma maneira de destinar seus desejos mais desviantes e monstruosos, projetando no espaço do público⁵² e do coletivo seus sentimentos mais íntimos?

1.4.3 A televisão, a cultura de massa e o grotesco chocante

No final dos anos 1960, a televisão brasileira procurava estabelecer-se definitivamente no cenário nacional atraindo seu público com programas que exploravam cenas de miséria e de aberrações da condição humana. Era o caso de programas como o de Sílvio Santos, de Dercy Gonçalves, de Chacrinha, dentre outros, que “tinham como matéria-prima televisiva a infelicidade alheia, a mendicância, as deformidades físicas, etc.” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 12). Em contraponto, Ivana Bentes (1994, p. 44) destaca a dimensão sócio-histórico-política que precedia esse período, revelando que existia certo tipo de

⁵⁰ Essas colunas tratavam de questões sobre a “mistificação da propaganda, a manipulação das massas, o crescimento das grandes potências, os absurdos” e abusos “da burocracia, etc.”. (SODRÉ, 2009, p. 249).

⁵¹ “É um relato que começa quase sempre pelo fim cronológico (que enuncia o título) da ocorrência a se narrar – em geral, um cadáver que é preciso ‘explicar’; donde, a organização da quase-totalidade das narrativas de *fait-divers*, que consiste no arranjo ‘de frente para trás’ de diferentes ordens (psicológica, biográfica, principalmente), efetuadas de modo a dar conta, se possível, do que aconteceu. Há enigma quando falha a tentativa de elucidação, e a própria natureza do ato, o papel dos ‘personagens’ ou seus motivos permanecem indeterminados”. (AUCLAIR, 1970, p. 62 *apud* SODRÉ, 2009, p. 250).

⁵² “A crônica do *fait-divers* é como o lugar da satisfação simbólica das frustrações mais elementares, em que se busca dar-se o equivalente ilusório de uma experiência total do homem através do excepcional, do atípico e do desviante, viver ficticiamente a impossível transgressão da ordem social, roubar, matar em sonho”. (AUCLAIR, 1970, p. 55 *apud* SODRÉ, 2009, p. 250).

“higienização” promovida pela televisão e pela mídia brasileira que procurava encobrir os casos de “sequestros, guerrilhas, atentados, repressão, tortura”, miséria e pobreza que faziam parte da realidade social do País na época. Para Bentes (1994), é impossível negar as contribuições provocadas por esses programas que, de alguma forma, chamaram a atenção para a situação social na qual o País se encontrava.

Na visão de Sodré e Rachel Paiva (2002, p. 106), apesar da tentativa de criar uma programação dita “de qualidade” para aqueles que assinassem um pacote de TV a cabo, “a televisão massiva continua capitalizando a maioria da audiência em circuito aberto.”. Nesse momento, a televisão massiva assemelha-se à noção de “praça pública” trabalhada por Mikhail Bakhtin (2010) em seu livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, como um lugar caracterizado por um “*ethos* de feira livre das expressões diversificadas da cultura popular” ou como um espaço que manifesta a ideia que se faz dos bairros de uma cidade, “com suas pequenas alegrias e violências, grosserias e ditos sarcásticos, onde a exibição dos altos ícones da cultura nacional confronta-se com o que diz respeito ao vulgar ou ‘baixo’: os costumes e gostos, às vezes exasperados, do populacho.” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 106). Vale ressaltar que Bakhtin (2010) percebe o advento do realismo grotesco como uma estratégia elaborada pelas classes subalternas com o objetivo de flexibilizar a tão séria e engessada cultura francesa da era medieval.

Quando a televisão começa realmente a se dedicar à “cooptação de faixas mais amplas de audiência e, assim tentar consolidar-se como veículo massivo”, deixando de lado suas “ilusões culturalistas” de uma programação “de qualidade” e buscando se popularizar, ela “acaba caindo por inteiro nas malhas do comércio e da publicidade” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 110).

Segundo Sodré e Paiva (2002, p. 109-110), ao invés de valorizar um elevado sentido das informações da cultura popular, era mais seguro para a televisão apostar no “fascínio estético das aparências e as possibilidades de participação do povo enquanto sujeito do espetáculo”, pois “a massa busca um espetáculo que a divirta e ao mesmo tempo a integre, ainda que imaginariamente, no espaço público.”

Em programas de televisão que mais se assemelham às feiras da Idade Média, exibiam-se as chamadas “curiosidades”⁵³, as quais se traduziam em espetáculo das anomalias humanas, ou seja, aberrações biológicas, deformidades congênitas, deficientes físicos etc.

⁵³ Termo utilizado por Mikhail Bakhtin para descrever uma das atrações exibidas nas feiras medievais. Ver mais em: BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. 7. ed. São Paulo: Editora Hucitex, 2010.

Com algumas pequenas peculiaridades na forma de “organização dos textos” e na “composição de personagens”, todos esses programas se orientavam por recursos de “rebaixamento de padrões”, para “reduzir a complexidade de mensagens”, facilitando assim a sua assimilação por um público maior. (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 116).

Nesse cenário, o recurso da estética do grotesco era comumente utilizado, inclusive por emissoras como a TV Cultura, na qual era transmitido o programa “campeão de audiência” *O Homem do Sapato Branco*, comandado por Jacinto Figueira Júnior. O *show* exibia “flagrantes da miséria humana”, também conhecida como “mundo-cão”, tendo sempre como protagonistas indivíduos provenientes das camadas mais humildes da população. (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 116). Apresenta-se assim uma espécie de fórmula para o alcance do tão sonhado “sucesso de audiência”, que passa a ser imitada por outros programas, tais como o Ratinho (Sistema Brasileiro de Televisão - SBT) e o Leão Livre (Rede Record). De acordo com tal fórmula, era necessário ao programa de televisão, que desejasse alcançar altos índices de audiência, apresentar um “desfile de conflitos familiares, brigas de vizinhos, confissões de pequenos criminosos e viciados, geralmente alvos de duras diatribes morais do apresentador, aberrações diversas” em seu conteúdo programático. (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 116).

A partir disso, é possível inferir que a estética grotesca do chocante se utiliza da cultura do povo, garantindo assim elevados índices de audiência, e “mantendo o povo no seu lugar”. Conforme enfatiza Sodré e Paiva (2002, p. 133), “dão-se voz e imagem a energúmenos, ignorantes, ridículos, patéticos, violentados, disformes, aberrantes, para mostrar a crua realidade popular, sem que o choque daí advindo chegue às causas sociais, mas permaneça na superfície irrisória dos efeitos.”

A representação do povo mostrada na televisão aberta é quase sempre relacionada ao monstruoso. Nas palavras de Sodré e Paiva (2002, p. 141), “os feios, os disformes, os miseráveis, os discriminados – seres tendencialmente colocados na lata de lixo do esteticamente correto – são exibidos como conformações ‘dissipativas’ da imagem humana.” Em suma, para os autores, a televisão massiva se configura como o local onde a periferia pode se reconhecer e da qual a elite dominante pode se distinguir.

Com isso, Sodré (2006) acrescenta que os meios de comunicação de massa têm empregado múltiplas imagens da violência em sua cobertura midiática de fatos e dramas sociais cotidianos, sendo recorrente a exibição de imagens associadas principalmente à anomia social do crime. A própria ideia de que o Brasil é um país extremamente violento e perigoso foi bastante difundida no mundo inteiro, contribuindo para que os acontecimentos

ligados à temática do crime violento ganhassem grande destaque nos meios de comunicação de massa.

No caso de Fortaleza e sua Região Metropolitana, fato semelhante acontece com o programa policial *Barra Pesada* (recorte empírico desta pesquisa), que, apesar de se propor a realizar um jornalismo mais engajado e social, continua se utilizando do estilo estético do grotesco chocante na apresentação de cenas da miséria humana que, por muito tempo, tem tido sucesso na televisão brasileira, conforme explicitarei anteriormente, dando visibilidade principalmente ao aspecto anômico da violência e da criminalidade do cotidiano da Cidade.

1.5 Telejornalismo policial no Brasil

Nos primeiros anos da década de 1990, os telejornais policiais ganham espaço na grade de programação das principais emissoras de sinal aberto da televisão brasileira, a qual passava por um momento de intensas transformações no que diz respeito à “fase da globalização e da TV paga (1990-2000), quando o País busca modernidade a qualquer custo, e a televisão se adapta aos novos rumos da redemocratização” (MATTOS, 2002, p. 79). É nesse momento histórico (advento do Plano Real etc.) que as camadas menos favorecidas da população brasileira ganham mais poder aquisitivo e passam a adquirir novos aparelhos de televisão, tornando-se assim o mais novo polo de captação de audiência. Acompanhando tais transformações, as emissoras nacionais apostam com toda força na inclusão de programas de caráter popular na programação diária dos principais canais de televisão do Brasil, atraindo a audiência das classes C, D e E.

Apesar dos casos de crimes violentos que acontecem no cotidiano das grandes cidades sempre terem feito parte da variedade de notícias veiculadas pelo jornalismo brasileiro, a cobertura sensacionalista dos “bastidores policiais” até então constituía um verdadeiro tabu na televisão. Aos poucos, os telejornais que se dedicam exclusivamente à divulgação de notícias desse tipo vão sendo incorporados pelas principais emissoras da televisão brasileira, garantindo um espaço na programação diária dos principais canais.

São várias as experiências de programas na história da televisão aberta em rede nacional que ensaiaram o estilo de cobertura “mundo cão” que podemos reconhecer até hoje nos telejornais policiais. Entre os inúmeros exemplos, podemos citar o programa *O Homem do Sapato Branco*, criado em 1966, sendo primeiramente veiculado pela emissora TV Cultura e em seguida pela Rede Bandeirantes, Rede Globo de Televisão e pelo SBT. O apresentador do programa, Jacinto Figueira Júnior, sempre aparecia vestindo roupas claras e seus sapatos

brancos, uma clara referência à profissão de médico. Ao “cuidar” do povo brasileiro, o “médico” discutia o “problema” da violência urbana e as suas consequências na sociedade.

Outro programa que vale ser destacado é o *Documento Especial*, exibido pela extinta Rede Manchete em 1989. Era apresentado por Roberto Maya, conhecido por tratar de uma maneira simples e direta sobre casos de “suicídio, homossexualismo, prostituição masculina, o cinema pornográfico, além de bastante sangue, como espancamentos entre evangélicos, e toda a sorte de crimes.” (BUCCI, 1993, p. 102). Como resposta, a Rede Globo cria a primeira versão do programa *Linha Direta* em março de 1990. Comandado pelo jornalista e então deputado federal Hélio Costa, o *Linha Direta* apresentava estrutura narrativa peculiar, com reconstituições (realizadas por atores) de crimes que ainda não haviam sido solucionados pela justiça (herança das rádio-novelas?), com o objetivo de, segundo o apresentador, “despertar no telespectador o senso de justiça” (TEIXEIRA, 2002, p. 57).

Mas é com o programa *Aqui Agora* que o gênero policial do jornalismo popular conquista um espaço permanente na televisão brasileira, ganhando mais visibilidade e aceitação das classes populares. O *Aqui Agora* vai ao ar pela primeira vez em 20 de maio de 1991 no SBT, sendo baseado em um programa homônimo exibido pela TV Tupi em 1979. Fica conhecido pelos *slogans* “Arma do povo”, “Um jornal vibrante, que mostra, na TV, a vida como ela é”. Comandado por Gil Gomes, ganha duas apresentações diárias de segunda a sábado, em 1993. Apesar de ser considerado um verdadeiro sucesso de audiência, o programa é cancelado pelo SBT no início de 1997, pois não rendia bons resultados de cotas publicitárias para a emissora. Retorna ao SBT no mesmo ano, desta vez sob o comando do jornalista Ney Gonçalves Dias, porém não consegue superar as expectativas e é retirado definitivamente da programação da emissora⁵⁴.

Decerto, o sucesso nacional do programa *Aqui Agora* inspirou as emissoras locais, bem como as cearenses, a investirem em programas de cunho popular que tratassem de uma maneira cada vez mais inovadora e espetacular da cobertura midiática sobre casos e episódios relacionados à criminalidade e à violência. O telejornal policial Barra Pesada, objeto e campo empírico desta pesquisa, é fruto desse investimento realizado por uma emissora local, que visava conquistar o “olhar” do telespectador, garantindo mais audiência.

⁵⁴ Cf. COSTA, 1992.

2 O TELEJORNAL POLICIAL COMO OBJETO/CAMPO DE PESQUISA

O Barra começando e eu já vou contando logo sobre essa tragédia lá da Praia do Futuro. Uma adolescente de 16 anos trabalhava a cerca de quatro meses em uma barraca lá da praia, mas, insatisfeito com o trabalho dela, o dono do estabelecimento decidiu demiti-la. Revoltada, a jovem discutiu com o gerente e decidiu se vingar. Ela pegou uma faca de cozinha e deu quatro golpes em João⁵⁵, que não resistiu aos ferimentos. Em entrevista a nossa equipe de reportagem, a jovem disse não se arrepender do crime cometido e confessa que faria tudo novamente. Que coisa! Acompanhe a matéria. (Trecho da fala do apresentador retirado da transcrição completa da edição do Programa gravada em 09 de julho de 2012).

Logo no início da edição do programa policial Barra Pesada do dia 09 de julho de 2012, o apresentador do noticiário, Nonato Albuquerque, conta a história de um crime cometido por uma jovem, funcionária de um estabelecimento comercial, contra seu chefe. Esse acontecimento envolve uma série de elementos constitutivos de uma narrativa que se evidencia como tal pela forma descritiva com a qual o apresentador apresenta resumidamente a notícia, como se fosse “mais uma tragédia do cotidiano de Fortaleza”. O cenário⁵⁶ do estúdio do programa é simples, composto por um telão ao fundo, formado por quatro telas de LCD⁵⁷, onde são exibidas as reportagens.

Quando a reportagem propriamente dita começa, é possível perceber elementos estéticos visuais e sonoros que tomam conta da forma como o episódio violento é narrado pela repórter Emanuella Braga. Uma fotografia da vítima e uma sequência de imagens da jovem acusada dentro do bagageiro da viatura policial do Batalhão de Policiamento Turístico (BPTUR) são mostradas junto com efeitos especiais imagéticos acompanhados por uma trilha sonora de mistério e tensão. Tais elementos estéticos parecem funcionar como uma estratégia da instância de produção do programa na tentativa de preparar os telespectadores para o tom dramático do caso exibido na matéria.

A imagem da fachada do estabelecimento comercial, uma barraca de praia localizada na Praia do Futuro, é mostrada por um ângulo que permite aos telespectadores reconhecerem o local onde o crime aconteceu. Concomitantemente à exibição dessas imagens, a repórter responsável pela matéria começa a contar a história, acrescentando detalhes à narrativa.

⁵⁵ Por motivações éticas da pesquisa, optei por utilizar nomes fictícios para preservar a identidade de alguns personagens que aparecem nas narrativas televisuais sem serem questionados se desejam ou não fornecer o consentimento de suas imagens.

⁵⁶ Tal estrutura de cenário corresponde à estética comumente utilizada em telejornais.

⁵⁷ Monitor de cristal líquido. Em inglês: *Liquid Cristal Display*.

Off⁵⁸ (Emanuella Braga) – A barraca em que o gerente foi morto é essa aqui na Praia do Futuro. O movimento aparentemente tá normal, mas o que a gente pode observar é que o chão foi lavado há pouco tempo, mas ainda existem marcas de sangue no calçadão aqui, olha! No calçadão da Praia do Futuro ainda existem marcas de sangue! A vítima, ela foi socorrida e no trajeto ficaram os pingos de sangue. É o que a gente tá podendo mostrar agora. A informação é que uma garçonete (essa é a informação que foi chegada a nossa equipe de reportagem), insatisfeita por ter sido demitida no começo da manhã, teria retornado com uma faca de mesa e acabou golpeando o gerente, João, que tinha 44 anos. (Trecho da fala da repórter retirado da transcrição completa da edição do Programa gravada em 09 de julho de 2012).

Acompanhando a narração da repórter, a câmera (operada por um cinegrafista) percorre o trajeto realizado pela vítima, utilizando-se do recurso técnico do *zoom* para mostrar os detalhes das marcas de sangue deixadas no chão do calçadão da Praia do Futuro. Paralelo a isso, cenas curtas da circulação de clientes e funcionários da referida Barraca de Praia são apresentadas.

No intuito de “contextualizar melhor” os fatos, a repórter entrevista uma cliente que estava no local quando o crime ocorreu. No entanto, no decorrer da entrevista, é possível perceber que a mesma não se trata de uma testemunha ocular, nem, muito menos, tinha conhecimento do que realmente havia ocorrido no local, apresentando informações um tanto questionáveis.

Off (Emanuella Braga) – Esta moça tava aqui na barraca na hora em que tudo aconteceu. Maria⁵⁹, você tava aqui. O que você soube?

Maria – No momento, eu não vi nada. Eu tava na barraca de frente pra praia e só veio a notícia. É porque o garçom que atendia a gente, ele foi junto com o supervisor pro hospital. (Trecho da entrevista da repórter do Barra Pesada com uma cliente do estabelecimento comercial retirado da transcrição completa da edição do Programa gravada em 09 de julho de 2012).

Logo após a entrevista com a cliente, são mostradas imagens da fachada da emergência do Hospital Geral de Fortaleza (HGF) e uma fotografia da vítima. Enquanto isso, a repórter continua narrando a história, afirmando que a vítima havia sido socorrida e levada para tal hospital e que, inclusive, fora encaminhada para a sala de reanimação, contudo não havia suportado os ferimentos e acabara falecendo no hospital. É importante ressaltar que a música, que mais lembra uma trilha sonora de filmes de suspense, estava presente durante toda a reportagem, permeando todo o evento e demonstrando que o clima de tragédia e mistério pairava constantemente no ambiente da narrativa.

Em sequência, a câmera focaliza na figura de um policial segurando um objeto envolvido por um plástico, que se assemelha a uma faca de cozinha. Uma coisa é certa, a

⁵⁸ Na linguagem jornalística, o termo *off* significa a gravação do texto (voz) da matéria pelo repórter no estúdio.

⁵⁹ Novamente, substituí o nome verdadeiro da personagem por um nome fictício.

narrativa foi transportada para um novo cenário. Segundo a repórter, o Barra Pesada conduz o telespectador nesse momento à Delegacia da Criança e do Adolescente (DCA) para encontrar o indivíduo que cometeu o homicídio relatado. A repórter chama a atenção para o detalhe de que as mãos (algemadas) e os pés da jovem estavam “sujos” de sangue, fazendo com que o cinegrafista enquadrasse a imagem nos mesmos.

A partir disso, começa um jogo de perguntas e respostas (estilo interrogatório) entre repórter, policial e acusada a respeito do que haveria, de fato, ocorrido na barraca de praia. Questionamentos sobre a motivação do crime, o nível de envolvimento entre a moça e o chefe, se havia ou não atrito entre eles, além de algumas indagações chocantes ou de impacto, tornam-se o principal assunto do diálogo:

Off (Emanuella Braga) – Você tá com as mãos todas ensanguentadas. Quantas facadas você deu nele?

Jovem acusada – Sei não.

Off (Policial) – Isso a gente já tem informação que foram quatro facadas. Inclusive uma na boca, duas no pescoço. Você colocou pra matar mesmo?

Jovem acusada – Claro! Já levei facada, vou deixar o pessoal vir me matar?

Off (Emanuella Braga) – Você já levou facada? De quem?

Jovem acusada – De uma piranguieira lá do Edson Queiroz.

Off (Emanuella Braga) – Como era o teu relacionamento de trabalho com ele?

Jovem acusada – Era eu no meu canto e ele no dele. Só que aí ele...

Off (Policial) – Nunca discutiu contigo?

Jovem acusada – Não, não.

Off (Emanuella Braga) – O que você diria pra família dele?

Jovem acusada – Já foi.

Off (Policial) – Já foi?

Jovem acusada – Já foi. Foi tarde ainda.

Off (Emanuella Braga) – Você não demonstra arrependimento de jeito nenhum?

Jovem acusada – Se pudesse fazer de novo...

Off (Emanuella Braga) – Faria de novo?

Jovem acusada – Faria!

Off (Emanuella Braga) – É verdade que você só não deu mais facadas, por causa das pessoas que te tiraram de cima?

Jovem acusada – Foi, porque a faca quebrou.

Off (Emanuella Braga) – Como foi a discussão?

Jovem acusada – Eu pedi a ele o dinheiro da passagem pra mim voltar amanhã, que o dono de lá disse que podia voltar amanhã. Eu fui pedir o dinheiro da passagem. Ele não deu, não. Eu fui lá no dono da barraca de novo. Ele: "Quero conversa, não. Pode falar com o João. Quem resolve é o João." Aí, eu fui falar com o João. O João disse que não me queria mais não.

Off (Policial) – Demitiu você.

Jovem acusada – Foi. Eu fui lá pra praia. Fiquei um pouquinho lá na cozinha. Fiquei observando ele. Quando deu fé, já era. (Trecho da entrevista da repórter com a jovem acusada do crime retirado da transcrição completa da edição do Programa gravada em 09 de julho de 2012).

Imagens da jovem algemada dentro do bagageiro da viatura policial são mostradas repetidamente, preservando o rosto da mesma. E a música de mistério e tensão continua pautando o tom da reportagem. Em seguida, a repórter passa a entrevistar um dos policiais

militares responsáveis pela prisão da acusada. Enquanto isso, a câmera mostra o momento em que os policiais conduzem a jovem até o interior da DCA.

De volta ao estúdio do Barra Pesada, Nonato Albuquerque se encarrega de refletir sobre o caso, elaborando um discurso moralista sobre o crime de vingança mostrado na matéria, enquanto é embalado pelo fundo musical de mistério que pautou toda a reportagem:

Na verdade, esquecem aqueles que agem com vingança, que a lei, a pena de Talião, tem lá na lei mosaica: “O sangue do teu irmão recairá sobre vós até a 5ª geração.” Uma cobrança que, além da lei humana, é uma punição ligada à ordem maior. Agora, dá pra entender alguém ser demitido do trabalho e reagir dessa maneira? De jeito nenhum! É a completa inversão de valores que se estabelecem nessa geração de jovens que não tem o menor senso de responsabilidade sobre a vida dos outros e de si mesmo, que ela não tá nem ligando. (Trecho do discurso de encerramento da matéria realizado pelo apresentador sobre o caso retirado da transcrição completa da edição do Programa gravada em 09 de julho de 2012).

Além disso, o apresentador expõe sua opinião em relação à juventude, pois, segundo ele:

Há uma geração completamente... A gente nem tem adjetivo pra dizer, porque realmente eles agem de modo instintivo. Deu na cabeça que é pra se vingar. Não pensam duas vezes. Jovens intempestivos que diante de uma situação dessas não relevam nada não. (Trecho do discurso de encerramento da matéria realizado pelo apresentador sobre o caso retirado da transcrição completa da edição do Programa gravada em 09 de julho de 2012).

Para dar suporte às suas conclusões a respeito da juventude, Nonato comenta sobre outro caso de um jovem que havia confessado o crime na frente das câmeras a um repórter do Barra Pesada, afirmando que o cometeria novamente caso fosse necessário. Demonstrando profunda indignação, o apresentador solicita ao diretor do Programa, através de um ponto eletrônico, que fosse exibido um trecho dessa reportagem. Logo depois, Nonato compara os dois casos, afirmando que

Tem raiva enraizada no coração dessa gente. Tem ódio que provavelmente não é por conta de ter ido pedir uma passagem pra voltar pra casa. Não! É algo que transcende a esse momento. É algo que já vem talvez de antes. Ela citou que já foi vítima de violência, de uma facada, como se quisesse também vingar nos outros aquilo que lhe fizeram. (Trecho do discurso “final” do apresentador sobre o caso retirado da transcrição completa da edição do Programa gravada em 09 de julho de 2012).

As imagens dos dois jovens acusados confessando seus crimes são mostradas repetidas vezes, com ênfase nas frases impactantes proferidas pelos mesmos. O apresentador encerra a narração desta história com gestos e expressões faciais que demonstram profunda indignação e perplexidade diante de “tamanha barbaridade” ocorrida.

A partir desse caso exemplar da narrativa do telejornalismo policial cearense é possível identificar que o objeto sociológico estudado possui diversas peculiaridades que se

evidenciam na abordagem estética das narrativas proferidas pelo programa policial. Com isso, nota-se o quanto é providencial a análise detalhada dos vários elementos (visuais, textuais e sonoros) que compõem a narrativa da e sobre a violência urbana no Barra Pesada, no intuito de compreender de que forma se dá a construção de sentidos que formulam as notícias veiculadas pelo telejornal pesquisado.

2.1 Barra Pesada: um breve histórico

Em 16 de julho de 1990, o telespectador cearense se depara com o primeiro programa televisivo local a utilizar o gênero policial em sua linha editorial – o Barra Pesada. Desde sua criação até os dias atuais, o noticiário policial é veiculado pela TV Jangadeiro, que, ao longo de sua existência, prioriza uma programação de cunho popular que ofereça ao público uma série de temáticas e questões relacionada ao cotidiano das grandes cidades cearenses, fazendo com que seus espectadores se identifiquem com a abordagem de tais programas⁶⁰. O telejornal Barra Pesada aparece exatamente nessas condições, sendo definido como o responsável por cobrir as notícias relacionadas à segurança pública e aos bastidores policiais no Estado do Ceará.

Logo em sua fundação, a TV Jangadeiro afilia-se à Rede Bandeirantes de Televisão (BAND) e, em 1999, passa a associar-se ao Sistema Brasileiro de Televisão (SBT). Recentemente, após aproximadamente doze anos sendo a emissora filiada do SBT no Ceará, a TV Jangadeiro passa a transmitir novamente o sinal da BAND, realizando alterações significativas em sua programação diária, inclusive no telejornal Barra Pesada. (A BANDEIRA..., 2012).

Após o seu surgimento, outros noticiários policiais foram criados pelas demais emissoras cearenses como uma estratégia para concorrer com os altos índices de audiência alcançados pelo Barra Pesada, inspirados por sua abordagem jornalística e por seus elementos estéticos. É possível destacar alguns deles: o Mão Branca, transmitido pela TV Cidade (canal 08, filiada à Rede Record), atualmente cancelado; o Cidade 190, veiculado pela TV Cidade; o Comando 22, o Rota 22 e Os Malas e a Lei, todos exibidos pela TV Diário (canal 22, filiada à Rede Globo); constituindo um total de aproximadamente catorze horas diárias de jornalismo policial somente no Estado do Ceará.

⁶⁰ Cf. OLIVEIRA, 1998.

Em quase vinte e dois anos de existência, o Barra Pesada já passou por várias mudanças estruturais tanto em sua forma estética, quanto em relação ao conteúdo apresentado. Estas modificações foram motivadas por diversos fatores, como, por exemplo, reclamações dos próprios telespectadores, medidas jurídicas impostas às produções dos programas policiais de toda a região cearense, posicionamentos administrativos da Secretaria de Segurança Pública, avanços tecnológicos midiáticos, dentre outras motivações; demonstrando que a relação entre o público e o Programa vem passando por um processo de construção social constante e gradual, como qualquer outro tipo de relação que poderíamos observar na sociedade.

Para exemplificar as alterações que o Barra Pesada tem passado ao longo dos anos, deter-me-ei, em primeiro lugar, a refletir sobre aquele que comanda o Programa diariamente: o apresentador. Inicialmente, o telejornal foi apresentado pelo jornalista Tadeu Nascimento, pouco tempo depois eleito vereador da cidade de Fortaleza, graças ao sucesso do Programa e da ideologia (a serviço e em defesa dos interesses das comunidades) que o mesmo veicula diariamente. Apesar do mesmo ter sofrido diversos comentários racistas por possuir cor de pele negra, o ex-apresentador demonstrou ter cativado o público cearense ao ultrapassar inúmeras vezes os índices de audiência da TV Verdes Mares, emissora concorrente responsável pela transmissão da programação da Rede Globo no Ceará. Desligase do programa para investir em sua “carreira” política⁶¹.

Desde então, o programa Barra Pesada vem sendo liderado por Raimundo Nonato Bezerra de Albuquerque, ou, como ficou conhecido, Nonato Albuquerque. A postura moralista deste apresentador pode ser evidenciada nos diversos discursos que empreende ao longo das edições do Programa, “mostrando a vida exatamente como ela é e como não deve ser”⁶². Sua trajetória profissional passa tanto por experiências no rádio, quanto na televisão, o que demonstra a influência de programas radiofônicos em seu estilo de apresentação. Conforme afirma Costa (1992), essa influência pode ser percebida nos demais programas policiais locais e nacionais, inclusive quando é possível observar que muitos dos apresentadores de noticiários televisivos policiais foram ou ainda são renomados locutores radiofônicos.

Ademais, o noticiário sofre a influência de outros telejornais do gênero policial transmitidos nacionalmente, tais como o programa Aqui Agora, baseado em um telejornal homônimo, veiculado pela extinta TV Tupi em 1979. O Aqui Agora ressurgiu no início da

⁶¹ Cf. SIQUEIRA, 2004.

⁶² Trecho da transcrição relativa à edição do Programa gravada em 20 de julho de 2009.

década de 1990, sendo transmitido pelo SBT e comandado pelo radialista Gil Gomes. O telejornal policial foi um grande sucesso de audiência nacional, trazendo consigo um diferencial para a televisão brasileira: o jornalismo popular⁶³. Seguindo seus passos, o programa Barra Pesada conseguiu obter um sucesso de audiência similar em nível local, contribuindo com aproximadamente 19% da arrecadação mensal da TV Jangadeiro, faturamento este proveniente das cotas publicitárias obtidas pela exposição de produtos durante o telejornal e em seus intervalos comerciais⁶⁴.

Desse modo, o programa Barra Pesada foi o pioneiro no sentido de garantir a transmissão dos bastidores policiais no Estado do Ceará e de se manter com altos índices de audiência durante praticamente toda sua história. No início, o telejornal era transmitido de segunda à sexta a partir de uma hora da tarde, com reprises aos sábados pela manhã. Com cerca de uma hora de duração, os quadros do Programa eram distribuídos em quatro blocos, sendo cada bloco intercalado por propagandas comerciais. Alguns desses quadros ganharam grande repercussão social, tais como os quadros “Fora de circulação” e “Mão Amiga”. O primeiro, que ficou mais conhecido como “Os Santinhos do Dia”, acabou sendo permanentemente retirado da programação do noticiário, devido aos problemas jurídicos ocasionados por denúncias contra a forma polêmica como era apresentado. Enquanto o segundo, criado em 1996 e ainda veiculado pelo Barra Pesada, oferecia um espaço para pessoas que precisavam de ajuda, tais como: remédios, alimentos, cadeira de rodas, etc.

Atualmente, o Barra Pesada é transmitido no horário de meio dia, no qual a pauta do dia vai sendo trabalhada, isto é, os acontecimentos da vida social cearense, que foram escolhidos como importantes para entrar na lista de notícias apresentadas pelo Barra Pesada, serão coletados e editados pela equipe de produção jornalística do programa. Tais informações são adquiridas com o apoio de inúmeros informantes (Policiais civis e militares, Corpo de Bombeiros, Polícia Rodoviária, a própria população cearense etc.), que se comunicam através de diversas formas de comunicação, (linhas telefônicas, *e-mail*, *fax*, *site* e até mesmo pessoalmente)⁶⁵. Essa experiência de interação e de participação que a produção do Barra Pesada proporciona aos seus interlocutores possibilita uma sensação de proximidade entre o programa e o público.

Outro aspecto interessante na história do Barra Pesada é que, muitas vezes, sua pauta jornalística ultrapassava a cobertura dos bastidores policiais, cobrindo também rituais

⁶³ Cf. COSTA, 1992.

⁶⁴ Cf. OLIVEIRA, 1998.

⁶⁵ Cf. OLIVEIRA, 1998.

místicos e apostando na exposição de elementos estéticos do grotesco e do bizarro, tais como aberrações biológicas, usuários de drogas entorpecidos, corpos sem vida e o desespero das famílias dos sujeitos envolvidos nos casos violentos.

O apresentador do programa chegava a alertar aos telespectadores que retirassem os mais jovens, os idosos e as pessoas com problemas cardíacos do recinto, pois as cenas que seriam divulgadas em seguida eram por demais chocantes⁶⁶. Com isso, verifiquei que a produção do programa Barra Pesada afirma oferecer uma nova proposta de cobertura dos fatos e dramas sociais cearenses que seja menos sensacionalista e mais engajada, isto é, que seja orientada por um suposto “jornalismo cidadão”. Vejamos alguns elementos desta proposta sendo lançada no antigo *site* do programa, atualmente desativado:

Um programa de jornalismo policial, com amplo espaço dedicado à prestação de serviços e às ações da comunidade. O Barra Pesada vem se pautando, ao longo do tempo, pela ética e pelo respeito, evitando os excessos e o sensacionalismo. Quadros como o ‘Tribuna do Povo’, em que o cidadão participa ao vivo com seu apelo ou reclamação, ‘Desaparecidos’, que ajuda as famílias a reencontrarem parentes perdidos, e ainda um dos quadros de maior sucesso da televisão cearense, o "Barra Móvel", onde o cidadão tem voz e vez. O quadro tem como objetivo expressar sentimentos e opiniões de moradores de diversos pontos do Estado, deixando as autoridades mais próximas da realidade do cidadão. O Barra Pesada mostra como um espaço de televisão pode ser utilizado a serviço da população. Barra Pesada, um programa de verdade. Um programa de cidadania. (MARTINS, 1993, p. 55).

Mas como realmente tem se dado essas mudanças? De fato, o noticiário alterou seu conteúdo programático e sua forma de exposição, reduzindo timidamente o excesso de exposição das vítimas nas reportagens e optando pelo corte na pauta do programa de aberrações biológicas, enfatizando, em especial, um jornalismo que oferece um espaço de apoio social às necessidades da população cearense. Entretanto, ainda é possível identificar a exploração sensacionalista de cenas da violência urbana, como assassinatos, linchamentos, entre outros casos.

De acordo com Silvia Ramos e Anabela Paiva (2007, p. 7), estão ocorrendo mudanças significativas na cobertura jornalística da imprensa brasileira de um modo geral, demonstrando que existem avanços no sentido de uma reformulação editorial dos jornais, com “o fim das editorias específicas de polícia e a integração de seu conteúdo com outras áreas de cobertura”. No entanto, ainda podemos perceber vários pontos importantes que precisam ser superados.

É preciso ressaltar que essas mudanças constituem decisões estratégicas tomadas pelos jornalistas responsáveis pelo programa Barra Pesada, cuja análise é fundamental para a

⁶⁶ Cf. MARTINS, 1993.

elaboração de uma pesquisa que se propunha a compreender os elementos estéticos que envolvem a construção de notícias/narrativas sobre determinadas temáticas, tais como as que envolvem o conceito de violência urbana.

2.2 Aspectos gerais do telejornal

No intuito de oferecer uma visão panorâmica acerca dos principais elementos constitutivos do programa Barra Pesada, descrevi exaustivamente algumas dessas características gerais, procurando dar conta dos recursos formais e informais utilizados pela equipe de produção jornalística do telejornal policial Barra Pesada e dos personagens que aparecem em suas narrativas.

2.2.1 Cenários narrativos

Como nos demais programas exibidos na televisão, os telejornais policiais também possuem cenários narrativos, isto é, espaços dentro dos quais as ações acontecem. É nos cenários narrativos que os programas vão ganhando forma (estilo ou formato), construindo um modelo estético de telejornal que possa ser reconhecível e interpretável pelo público. No caso do programa Barra Pesada, o mesmo se desenvolve basicamente em três cenários narrativos. São eles: o estúdio de gravação; as reportagens; e os anúncios publicitários.

2.2.1.1 O estúdio de gravação

O estúdio de gravação é o local onde o Programa começa e no qual ele termina. Ele é a base do telejornal como um todo, conectando as reportagens, os comentários e opiniões do apresentador, os anúncios publicitários etc. É a partir dele que o apresentador, Nonato Albuquerque, o único personagem que ocupa tal espaço (além do diretor do Noticiário que participa eventualmente através de um ponto eletrônico utilizado pelo apresentador), conduz as histórias (notícias), oferecendo dados e informações complementares às matérias jornalísticas que visam situar melhor os telespectadores daquilo que será exibido na edição do programa, além de poder interferir nas reportagens sempre que desejar.

Na abertura do telejornal, notei que existem elementos de distinção em relação ao modelo padrão do gênero telejornalístico tradicional. No formato do Barra Pesada, Nonato

Albuquerque aparece quase de costas para o público e virado para um telão, através do qual estabelece um curto diálogo “ao vivo” com o apresentador do *Jornal Jangadeiro*, o jornalista Nilton Júnior, que, após tratar resumidamente de alguns casos referentes ao editorial policial do telejornal por ele comandado, finaliza o Noticiário fazendo referência ao apresentador do Barra Pesada, que, de acordo com Nilton Júnior, apresentará as notícias “com mais detalhes” no programa Barra Pesada, conforme é possível verificar na Figura 1.

Figura 1 – Abertura do telejornal policial Barra Pesada



Fonte: Telejornal Policial Barra Pesada, TV Jangadeiro, 03 de Agosto de 2012.

Logo após o diálogo ser finalizado, o apresentador se vira para a câmera e cumprimenta os telespectadores, dando-lhes “Bom dia!”, e, somente depois desse “ritual”, ele dá início a um processo comumente utilizado por telejornais de referência, conhecido pelos jornalistas como “escalada”, isto é, uma apresentação resumida dos principais assuntos que serão tratados na edição do Noticiário. Nesse sentido, Nonato (e a equipe de produção) seleciona de duas a quatro matérias, que se tornam manchetes da edição do Programa, e discorre rapidamente sobre elas, apresentando também trechos de tais reportagens no telão presente no ambiente narrativo do estúdio de gravação. No mais, tratarei sobre a abertura do programa com mais profundidade no terceiro capítulo.

O atual estúdio de gravação do Barra Pesada é constituído por um cenário simples e moderno, no qual observei a existência de apenas um telão ao fundo, composto por quatro televisores de LCD agrupados (FIGURA 2), como já havia sido mencionado no início deste capítulo.

Figura 2 – Imagem parcial do atual estúdio de gravação do programa



Fonte: Telejornal Policial Barra Pesada, TV Jangadeiro, 06 de Agosto de 2012.

Como verifica-se na Figura 2, o telão situado atrás de Nonato Albuquerque apresenta o logotipo do Programa. No entanto, o estúdio de gravação do Telejornal nem sempre foi o mesmo, passando por modificações estruturais ao longo dos anos. Em 2009, por exemplo, a versão do cenário do estúdio de gravação do Barra Pesada apresentava elementos um tanto diferentes da versão atual. Na versão anterior, o antigo logotipo do telejornal se localizava no canto esquerdo da parede do próprio cenário (FIGURA 3), permanecendo visível durante toda a edição do Noticiário⁶⁷. É interessante perceber o quanto o cenário mudou ao longo de três anos. Se antes era possível observar alguns objetos físicos e elementos imagéticos que compunham o cenário do Programa; tais como a bancada transparente (1), o logotipo do Noticiário (2), a imagem que simula a cidade de Fortaleza (3) e

⁶⁷ Cf. MORALES, 2010.

o telão digital (4); agora, presencia-se um cenário mais *clean*⁶⁸ ou limpo, que contém apenas um telão, formado por quatro monitores de TV. Um ponto curioso é que os anúncios publicitários são muitas vezes exibidos no telão do novo ambiente visual do Barra Pesada e não em um cenário montado exclusivamente para expô-los.

Figura 3 – Antigo cenário do estúdio de gravação do Barra Pesada



Fonte: Telejornal Policial Barra Pesada, Arquivo, 20 de julho de 2009.

Ademais, tanto na versão antiga do Programa, quanto na mais recente, as reportagens são exibidas no telão com o intermédio do apresentador. Nesse sentido, após apresentar resumidamente a notícia que será exibida, o apresentador se volta para o telão e nos conecta a outro personagem central do Telejornal, o repórter, que é responsável por cobrir a notícia *in loco*. O apresentador, nesse momento, assume a posição de um espectador “comum” que assiste pela tela da televisão os desdobramentos dos acontecimentos que serão narrados pela figura do repórter.

Ao final de cada reportagem, retornamos ao ambiente narrativo do estúdio de gravação, no qual Nonato Albuquerque tece uma série de comentários e opiniões sobre os casos apresentados. Esse aspecto mais opinativo do que informativo da atuação do apresentador configura outro elemento característico do formato estético-discursivo do Barra Pesada: a tentativa de estabelecer uma relação de proximidade entre o Programa e seu

⁶⁸ Ambiente inspirado em um estilo de decoração moderno, que valoriza a simplicidade e a inovação.

público. Em uma espécie de simulação de diálogo, que mais parece uma conversa entre vizinhos, o apresentador do Telejornal fala diretamente para o telespectador, interpelando-o acerca do “problema” da violência, da insegurança pública, do descaso das instituições governamentais para com os mais necessitados, entre outros, além de oferecer possíveis soluções para “sanar” tais questões. Ao concluir sua fala reflexiva e opinativa em relação ao evento mostrado, Nonato Albuquerque apresenta informações sobre outra reportagem, estabelecendo um ciclo pautado na apresentação(estúdio)-reportagem(externo)-opinião(estúdio) das notícias que se estende durante todo o Noticiário.

Nos minutos finais do Programa, voltamos ao estúdio de gravação do Barra, no qual o apresentador fala resumidamente sobre as principais notícias apresentadas naquela determinada edição do Noticiário, em um diálogo próximo com o telespectador. Seu discurso apresenta um tom dramático que aciona o campo da moral e pode ser observado a partir de alguns elementos característicos do modelo de telejornalismo praticado pelo Barra Pesada, como é o caso da fala carregada por palavras e frases de efeito, dos gestos enérgicos e da expressão facial do apresentador, das trilhas sonoras e musicais, entre outros.

2.2.1.2 *As reportagens*

Mosaico de histórias a respeito dos mais variados assuntos do cotidiano da cidade de Fortaleza e sua Região Metropolitana, tais como “casos de polícia”, violência, defesa do consumidor e serviços, incêndios, acidentes, situação de abandono de aparelhos públicos etc.; as reportagens⁶⁹ possuem temas diversos e assumem diferentes modelos, formatos e estruturas. No entanto, acredito ser possível traçar uma visão panorâmica sobre a configuração das reportagens apresentadas pelo Barra Pesada. De modo geral, as manchetes das notícias ocupam um espaço privilegiado nas reportagens, aparecendo continuamente na parte inferior do vídeo, sob o formato de legendas. Tais legendas definem resumidamente o conteúdo das reportagens, orientando o público na leitura das imagens que estão sendo mostradas⁷⁰. É recorrente o uso de palavras e frases de efeito, na tentativa de criar uma narrativa ainda mais emocional e dramática, cujo objetivo principal é despertar o interesse do telespectador, capturando sua atenção.

Apesar do ritmo frenético característico das reportagens apresentadas pelo Barra Pesada, percebi que a média de tempo que essas reportagens dispõem é relativamente maior

⁶⁹ Também conhecidas pelos profissionais de comunicação como *videotapes* ou simplesmente VTs.

⁷⁰ Cf. BOURDIEU, 1997c.

do que o tempo destinado às reportagens pelos telejornais tradicionais. Ressaltando que o Noticiário conta em média com duas horas de duração, identifiquei reportagens com cerca de vinte e dois minutos, outras com 9, 4 ou 3 minutos. Isso revela outra forma de relação que os telejornais policiais estabelecem com o tempo na televisão, que normalmente é bastante limitado, fazendo com que seja viável para equipe de produção do Barra explorar bem as imagens, entrevistar várias testemunhas, mostrar diversos lugares diferentes, além de repetir inúmeras vezes a mesma cena; tudo isso em uma única notícia.

É preciso levar em consideração também uma prática comum no Barra Pesada que é a divisão das principais reportagens do dia em partes distribuídas em mais de um bloco do telejornal, como estratégia para despertar a curiosidade do telespectador, prendendo sua atenção até o final do Programa. Conhecida pelos profissionais de comunicação como “serialização”, essa forma de apresentar as reportagens constitui um mecanismo parecido com a técnica do “gancho” utilizada nas telenovelas para preservar o interesse da audiência pela trama. Ao “deixar em aberto” o que acontecerá no próximo capítulo, o autor da novela “garante” que o espectador se manterá curioso o suficiente para continuar assistindo a história. O mesmo acontece com as reportagens serializadas do Barra Pesada, que, ao suspender por um curto espaço de tempo aquilo que irá acontecer a seguir no programa, conseguem estimular continuamente o interesse da audiência.

Como já fora mencionado anteriormente, as reportagens são apresentadas por um personagem comum a todo telejornal: o repórter. Atualmente, no Barra Pesada, cinco repórteres se revezam para cobrir os diversos acontecimentos que ocorrem em Fortaleza e sua Região Metropolitana. Além deles, o Programa conta com o auxílio de outras emissoras afiliadas à TV Jangadeiro no interior do Ceará que disponibilizam profissionais de comunicação para dar conta da cobertura das notícias nos demais municípios cearenses.

Geralmente, as reportagens são produzidas no local onde o acontecimento noticiado ocorreu, com imagens de perseguições policiais, manifestações, fatos trágicos, tais como crimes, incêndios, acidentes etc.; associadas à narração dinâmica e intrigante dos repórteres. A filmagem normalmente é feita em um plano sequencial que cobre o local do evento no dia em que ele aconteceu praticamente sem cortes de edição, o que confere um grau de imprevisibilidade natural ao acontecimento, dando a sensação que a captura do fato foi realizada sem uma roteirização ou produção prévia. Nesse modelo de reportagem, o repórter aparece normalmente em primeiro plano⁷¹, falando diretamente para o telespectador, enquanto

⁷¹ “Quando o repórter faz uma gravação no local do acontecimento para transmitir informações do fato. Normalmente, ele está de pé, em primeiro plano, e permanece no vídeo durante todo o boletim ou *flash*. É

percorre os caminhos que levam até o acontecimento, mostra o local do fato, entrevista as testemunhas e os membros dos órgãos responsáveis pela investigação dos casos (Figura 4).

Figura 4 – Repórter trabalhando no local do acontecimento



Fonte: Telejornal Policial Barra Pesada, TV Jangadeiro, 03 de Agosto de 2012

Ao incorporar a técnica de plano-sequência⁷² à narração das notícias, o telejornal estabelece uma nova relação entre tempo e imagem, como se o uso dessa técnica descartasse qualquer hipótese de que tal narrativa estivesse sob a utilização de algum tipo de manipulação, seja através de montagens ou de seleções aleatórias de cenas operacionalizadas pelos produtores do Programa, mostrando que a cena jornalística, na qual tudo vai “simplesmente” acontecendo, revela informações mais próximas de uma suposta realidade. Logo, a técnica do plano-sequência funciona no telejornal policial como instrumento de linguagem que intensifica a ideia de jornalismo como “espelho da realidade”, metáfora do jornalismo comentada no primeiro capítulo.

Além dos repórteres, outro personagem importante na realização das reportagens é o cinegrafista. O Barra conta atualmente com um total de sete *camera-men* para cobrir os casos ocorridos em Fortaleza e Região Metropolitana, contando também com profissionais de

usado na TV, quando a notícia que o repórter tem para informar é tão importante, que mesmo sem imagem, vale a pena.” (PATTERNOSTRO, 2006, p. 221).

⁷² Constitui a gravação ininterrupta de uma sequência de imagens, sem que haja produção prévia e com nenhum ou poucos cortes de edição, conferindo mais dinamismos e agilidade às reportagens.

outras emissoras filiadas à TV Jangadeiro, que são encarregados de cobrir as notícias provenientes do interior do Estado. É através do olhar desse profissional que somos capazes de visualizar as imagens referentes às histórias narradas pelo noticiário, que somente são capturadas dada a sua presença nos lugares onde as notícias acontecem.

No caso das visitas aos locais reais de crimes, existem vários exemplos que comprovam a dificuldade que os repórteres, cinegrafistas e apoio técnico têm para acessar certos locais, além de outro obstáculo comum aos cinegrafistas de programas policiais que precisam cobrir episódios violentos que acontecem à noite ou em locais sem luz natural, devido à falta de uma iluminação adequada para a gravação de tais imagens. Nesse sentido, a fotografia das reportagens é muitas vezes comprometida em razão de não haver uma iluminação favorável para a captura da mesma.

Quando a cena é externa e diurna, não há necessidade de utilizar uma iluminação artificial. No entanto, quando a gravação das imagens é realizada dentro de um local com pouca iluminação natural ou quando o ambiente é noturno, torna-se necessário o uso de luzes artificiais que, às vezes, não são suficientes para iluminar satisfatoriamente o local, deixando a fotografia escura e desfocada. Não obstante, as cenas internas e noturnas que precisam de iluminação artificial ainda conseguem passar para o telespectador uma sensação de naturalidade e objetividade nas imagens, mesmo tendo que fazer uso de alguns recursos formais próprios do cinema e da teledramaturgia brasileira.

Para Bucci (1993, p. 104), esse modo de produção das imagens revela certa falta de recursos técnicos utilizados pelos programas policiais, cujas “reportagens se fazem sem muitos cuidados. A luz estoura, o foco se perde, o *zoom* parece bêbado, o objeto foge do enquadramento”. Contudo, referido autor também destaca que as imagens gravadas em plano-sequência ganham em impressão de autenticidade, conferindo certa naturalidade à cena, o que a distingue do modelo padrão de reportagens produzido pelos telejornais de referência. Portanto, esse elemento traz um aspecto distintivo característico do formato de narrativa audiovisual adotado pelos telejornais policiais em geral, e mais especificamente do programa Barra Pesada.

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* enfatiza assuntos ligados a pequenos conflitos e crimes localizados. A mudança é estética e de assunto. (HAMBURGER, 2005, p. 199).

No entanto, observei, em alguns casos noticiados, uma quebra nesse modelo plano sequencial, à medida que outros locais também são contemplados, como, por exemplo, delegacias de onde os profissionais de segurança pública falam sobre seus trabalhos de investigação exitosos ou para as quais os acusados são encaminhados pelos policiais; hospitais para onde as vítimas são conduzidas etc. Nesse caso, a técnica de plano-sequência é deixada de lado por um instante, dando lugar a outra lógica dos fatos. É possível evidenciar tal lógica diferenciada de produção da imagem no caso exemplar descrito no início deste capítulo, no qual um caso de homicídio é relatado por uma repórter que não se encontra no local do crime, da qual apenas é possível ouvir sua voz narrando passo a passo o que supostamente havia ocorrido (Figura 5). E, em seguida, a notícia é levada para outros ambientes cênicos (o hospital e a DCA), no intuito de informar ao espectador mais detalhes sobre o que havia acontecido tanto com a vítima, quanto com a acusada, já que a equipe de filmagem do Programa chegou ao local do crime muito tempo depois que a própria perícia forense já havia finalizado seu trabalho.

Figura 5 – Narração da repórter sobre um caso de homicídio



Fonte: Telejornal Policial Barra Pesada, TV Jangadeiro, 09 de Julho de 2012.

A ausência da figura da repórter no momento da filmagem nos três locais filmados constitui um prejuízo para o Programa no que diz respeito ao enfraquecimento do efeito de vivacidade adquirida pela cena jornalística com a presença do repórter *in loco*, que

fica incumbido de acompanhar os desdobramentos dos acontecimentos no tempo e no espaço à medida que vão acontecendo. Em contrapartida, o Noticiário produz uma modalidade discursiva diferente daquela mais comumente utilizada pelos telejornais policiais, acrescentando uma carga emocional à narrativa, ao passo que adquire mais liberdade para construir uma espécie de roteirização e de produção da história a ser contada.

É preciso ressaltar ainda a presença de um personagem essencial para a composição das matérias: o apoio técnico do cinegrafista. Apesar de nunca aparecerem na tela da televisão, esses profissionais também participam diariamente do processo de produção e construção das notícias, contribuindo efetivamente para a representação de uma possível realidade social apresentada nas narrativas. Diferentemente dos cinegrafistas, cujos nomes são divulgados em cada matéria, tais profissionais nem sempre ganham visibilidade por sua participação nas reportagens ou mesmo têm sua autoria reconhecida, sendo vistos apenas nos bastidores do telejornal e permanecendo desconhecidos do grande público.

Outro elemento estrutural importante que podemos encontrar nas reportagens é o uso de transmissões “ao vivo”⁷³. Apesar de ser empregado com pouca frequência pela equipe de produção do Barra Pesada, esse recurso é por vezes visto como o principal modo de transmissão utilizado pelo referido programa. Acredito que o motivo dessa confusão analítica se deve ao fato do Noticiário explorar demasiadamente a técnica do plano-sequência, passando a falsa impressão de que os fatos narrados estariam sendo gravados “ao vivo”. Por conseguinte, percebi que tal procedimento é pouco empregado pela produção do material jornalístico do Barra, sendo utilizado principalmente nas reportagens que têm a necessidade de retratar a visão de especialistas ou de representantes governamentais acerca dos acontecimentos noticiados, através de entrevistas, as quais podem ser realizadas de modo face a face ou por telefone (FIGURA 6).

⁷³Compreender a expressão “ao vivo” como a “transmissão de um acontecimento no exato momento em que ele ocorre. Pode ser externa ou do próprio estúdio da emissora.” (PATERNOSTRO, 2006, p. 193).

Figura 6 – Repórter em uma entrevista “ao vivo”



Fonte: Telejornal Policial Barra Pesada, TV Jangadeiro, 09 de Julho de 2012.

Como é possível verificar na Figura 6, a produção do Barra Pesada utiliza um símbolo, que lembra a vela de uma jangada (inspirado no logotipo da emissora TV Jangadeiro), acompanhado do texto “AO VIVO” para marcar a especificidade da entrevista que estava acontecendo naquele exato momento. Tal símbolo funciona, assim, como uma marca de temporalidade, que ajuda o público a se orientar melhor sobre a notícia, indicando que a entrevista está sendo realizada em “tempo real”. Por se tratar de um tipo diferenciado de transmissão, esse recurso é comumente acionado para atrair a atenção dos telespectadores, evitando que os mesmos mudem de canal.

Outra característica comum aos telejornais policiais é o uso de trilhas musicais e de sonoplastia no decorrer da reportagem. Tal estratégia é corriqueiramente utilizada pelo cinema e pela teledramaturgia no intuito de atribuir valores aos temas representados. O caráter sedutor dos efeitos sonoros envolve o telespectador em uma trama complexa que revela uma realidade possível, já que a televisão, assim como o cinema, não possui compromisso algum com a verdade, mas com a verossimilhança. De acordo com Tomlinson Holman (2010), o diálogo e a narração certamente são elementos discursivos imprescindíveis para o relato de uma história. No entanto, devemos levar em consideração também a capacidade que a música e os efeitos sonoros possuem para contar uma história.

Inegavelmente, o papel narrativo desempenhado pelos recursos musicais e sonoros é de grande importância para a produção jornalística das notícias sobre o cotidiano das grandes cidades, uma vez que os sons podem influenciar, direta ou indiretamente, a forma como as narrativas são apresentadas. Quando uma trilha sonora é deliberadamente posicionada pelos produtores do programa televisivo em um determinado momento da narrativa, ela confere um sentido diferenciado à cena, mostrando como a mesma deve ser interpretada ou codificada. Holman (2010, p. 7) denomina essa composição de “*emotional sound equation*”⁷⁴, cuja função é a de atribuir sentimentos e emoção à narrativa, como no exemplo de uma música com notas agitadas, que remete a ideia de movimento, de ação.

Holman (2010) chama a atenção também para o papel gramatical dos efeitos sonoros, isto é, a capacidade que eles têm de conectar os diversos pontos de vista mostrados na reportagem, funcionando como um fio condutor das histórias que reúne as imagens fragmentadas a uma unidade narrativa complexa e dramática. Assim, se uma música permanece sendo reproduzida mesmo depois do corte de uma cena, isso significa que existe uma continuidade nessas cenas, mesmo que visualmente o ponto de vista da narrativa tenha mudado.

No caso do telejornal Barra Pesada, as trilhas musicais e os efeitos de som são amplamente utilizados tanto nas reportagens, quanto nos demais cenários narrativos (estúdio e anúncios publicitários). São raros os momentos em que esses recursos sonoplásticos não estão presentes nas narrativas. Tal fato nos leva a pensar inclusive em relação aos momentos de silêncio que permeiam o programa, sendo necessário analisá-los também.

Lançando o olhar novamente para o caso exemplar descrito no início deste capítulo, identifiquei a função narrativa e gramatical exercida pela música de mistério e tensão propositalmente inserida durante toda a história, compondo o clima da cena. No que se refere ao papel narrativo desempenhado pela música que evoca a ideia de mistério, notei que ela se apresenta de modo subliminar como fundo musical que acompanha a fala da repórter, o depoimento da testemunha e a entrevista com a acusada, pautando o tom dramático da narrativa.

Em relação ao papel gramatical operado pelo fundo musical de mistério, percebi que o mesmo continua mesmo depois que a narrativa retorna ao estúdio de gravação, onde o apresentador profere comentários e opiniões sobre o caso. Essa ligação entre as cenas da reportagem e o momento do discurso opinativo de Nonato Albuquerque parece acontecer de

⁷⁴ Em português, pode ser entendido como “equação emocional do som”.

maneira natural, graças à força gramatical do efeito musical, sem que haja uma sensação de ruptura ou de quebra na narrativa, passando a ideia de que se trata da mesma cena, ainda que o apresentador não esteja no mesmo local em que a reportagem foi produzida.

Além da música de fundo comentada no caso citado anteriormente, podemos verificar a existência de um vasto repertório de músicas que abrange desde o estilo musical *heavy metal*⁷⁵ até o *gospel*⁷⁶, suscitando uma diversidade de temas relativos à melancolia, à ação, ao suspense, ao sacro, ao mistério, entre outros assuntos. Ademais, é possível identificar também a presença de efeitos sonoros dos mais variados, como, por exemplo, o som de sirene de uma ambulância ou de uma viatura policial, de tiros ou de um tiroteio etc. É interessante perceber, portanto, a existência de uma variação sistemática em relação aos tipos de música e de efeitos sonoros utilizados pelo programa, que são adequados de acordo com o contexto narrativo de cada caso apresentado.

2.2.1.3 Os anúncios publicitários

Para compreender a complexidade da lógica discursiva apresentada pelo programa Barra Pesada, é preciso levar em consideração o campo jornalístico no qual ele está situado, percebendo que esse campo está inserido em um “universo de relações objetivas entre as diferentes emissoras de televisão”, pautado, sobretudo, na concorrência contínua por maiores “fatias de mercado” (BOURDIEU, 1997c, p. 56). Com efeito, a divulgação comercial de produtos em geral aparece como uma prática comum na programação diária da televisão, sendo possível identificá-la inclusive em novelas, programas de auditório, filmes e jornais.

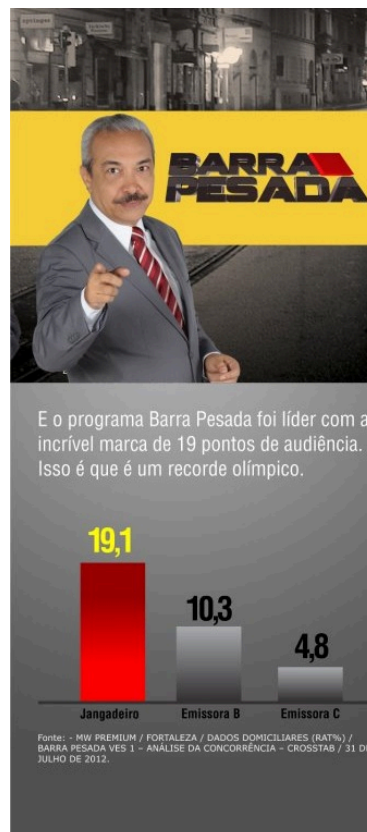
Por se tratar de uma emissora de sinal aberto que conta com recursos provenientes da iniciativa privada, a TV Jangadeiro se encontra dentro dessa lógica, estabelecendo uma

⁷⁵ *Heavy metal* ou, em português, “metal pesado”, é um estilo musical conhecido como um subgênero do *rock and roll*, cuja melodia de modo geral é alta, intensa, rápida e agressiva. Um de seus elementos sonoros básicos é a guitarra elétrica, que possibilita a criação de um som frenético, marcado por ritmos enfáticos e com vocais vigorosos. Entretanto, é possível verificar a existência de diversos tipos de *heavy metal* que tanto podem assumir uma forma melódica, como um formato mais alto e agressivo. Verifiquei a presença desse formato mais alto e agressivo no programa Barra Pesada, quando referido programa trata de histórias que envolvem uma investigação ou uma perseguição policial, conferindo um sentido de movimento e de ação à cena.

⁷⁶ O estilo musical *gospel* surge com a música cristã negra nos Estados Unidos da América, significando em português “boas novas”, o que revela uma clara alusão à Bíblia. No Brasil, ganha outra denominação: música evangélica. Tal gênero musical é bastante abrangente, no que se refere à influência que sofre de outros estilos musicais, tais como o rock, o forró, o samba etc., mas que, em geral, possui o mesmo intuito de expressar a crença cristã. No caso do telejornal Barra Pesada, identifiquei em algumas notícias o uso de músicas religiosas instrumentais (evangélica e católica), que apresentam um estilo lento, sereno, com fundo melancólico, que beira o angelical. Essas canções são inseridas em narrativas que comportam um forte conteúdo religioso, como a história de um grave acidente de trânsito no qual a vítima sobreviveu, sendo considerado um milagre divino (notícia exibida na edição de 09 de julho de 2012 do programa Barra Pesada).

relação íntima com o mercado, já que ela depende essencialmente da audiência e da venda de publicidade para assegurar sua existência. Nesse contexto, referida emissora passa a investir em um tipo de programação que privilegia os programas de cunho popular, no intuito de atrair e aumentar sua audiência. Como estratégia para atingir tal objetivo, são criados programas como o Barra Pesada, que prontamente se encarrega de garantir a manutenção da audiência durante a faixa de horário entre meio dia e duas horas da tarde, de segunda a sexta, como é possível perceber no anúncio divulgado no *site* oficial da TV Jangadeiro (FIGURA 7), que tece comentários sobre a elevada pontuação alcançada pelo programa em uma pesquisa de audiência.

Figura 7 – Anúncio de divulgação do Barra Pesada no site oficial da TV Jangadeiro



Fonte: *Site* oficial da TV Jangadeiro.

O processo de construção do formato estético-discursivo adotado pelo programa Barra Pesada é marcado por diversas mensagens televisivas que compõem as estratégias discursivas elaboradas pela equipe de produção do noticiário, possibilitando o reconhecimento e a aprovação desse formato de narrativa televisual pelo público. Uma dessas mensagens é o anúncio publicitário, que se configura como um ambiente narrativo continuamente utilizado no Noticiário, e que, embora pareça destoar do restante do conteúdo mostrado no telejornal

policial, após uma análise mais meticulosa, é possível afirmar que tais anúncios fazem parte da linguagem televisiva em geral, inclusive da mensagem jornalística, tornando-se necessário analisá-los com mais atenção.

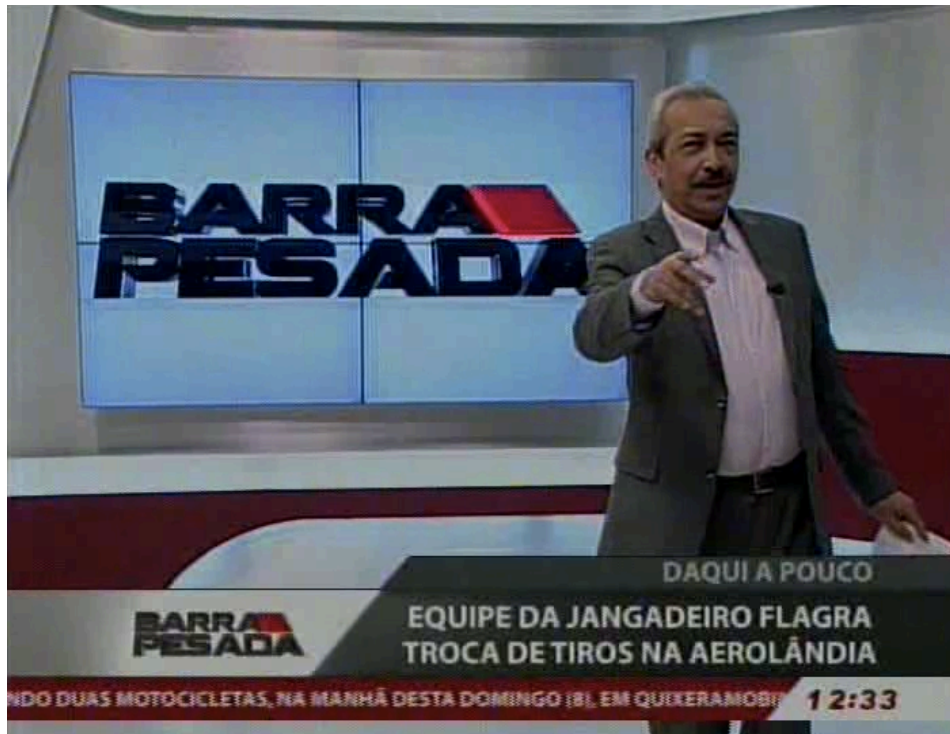
Nesse sentido, o Barra Pesada segue o formato dos tradicionais telejornais policiais nacionais, ao veicular reportagens e comentários do apresentador do Programa a cada início e término das matérias, intercalando a publicidade, através das propagandas comerciais convencionais, que ocorrem no intervalo entre um bloco e outro, e do *merchandising*⁷⁷ de produtos à venda dentro do próprio programa.

Normalmente, esse tipo de divulgação comercial de produtos ocorre no interior do estúdio de gravação, cujo arranjo cênico é ligeiramente alterado para dar lugar ao cenário narrativo da mensagem publicitária. Como exemplo ilustrativo, analiso o caso da edição do dia 09 de julho de 2012. A partir de uma breve análise dessa edição específica, consegui identificar três produtos anunciados pelo apresentador do Telejornal, contudo, verifiquei que essa quantidade de *merchandising* varia de uma edição para a outra.

Antes da análise propriamente dita, é preciso chamar a atenção para uma medida estratégica adotada pelo produtores do Noticiário, no intuito de auxiliar o apresentador na introdução da mensagem publicitária. Após o encerramento de uma reportagem, Nonato Albuquerque discorre de forma resumida a respeito de outra notícia que será exibida logo a seguir. Ao mesmo tempo, aparece na tela acima da manchete uma legenda com a frase “Daqui a pouco”, atestando o caráter lacônico daquelas informações (FIGURA 8). Em seguida, ele afirma que possui um “recado” para oferecer ao telespectador, dizendo: “mas agora deixa eu dar uma recado...”, ou, “agora eu tenho um recado” (trechos retirados do discurso promovido pelo apresentador durante a edição do dia 09 de julho de 2012). Logo depois, o apresentador começa a exposição do produto, como se estivesse em uma conversa informal com o público, explicitando seus benefícios e atestando sua qualidade. Vale ressaltar ainda que tal estratégia é utilizada nos três anúncios publicitários analisados.

⁷⁷ O termo *merchandising* tem sido utilizado pelos profissionais da comunicação de maneira muito abrangente para enquadrar todo tipo de publicidade que não contemple o comercial tradicional que passa no intervalo dos programas, tornando-se uma forma corriqueira para denominar as ações promocionais dentro de programas, além dos testemunhos endossados pelos apresentadores dos programas.

Figura 8 – Chamada da notícia seguinte



Fonte: Telejornal Policial Barra Pesada, TV Jangadeiro, 09 de Julho de 2012.

No primeiro anúncio, verificamos que a exposição de Nonato sobre produto (um loteamento residencial localizado na Região Metropolitana de Fortaleza) acontece de modo “natural”, como em uma conversa entre vizinhos. Ele começa oferecendo ao espectador um “conselho”, dizendo: “Se você está procurando um investimento rentável e seguro, em um lugar incrível pra morar com a família, conheça o...”, enquanto isso cenas da propaganda do produto (estilo comercial tradicional) são exibidas no telão situado ao fundo do estúdio de gravação e aparece uma legenda na parte inferior da tela, informando o contato telefônico e o *e-mail* para adquirir tal produto. O apresentador ainda profere as seguintes palavras no fim da publicidade: “Você vai ligar agora, hein? E adquirir o seu!”.

Já no segundo anúncio publicitário, Nonato Albuquerque afirma que tem uma novidade para o telespectador, mostrando o produto (cartão de crédito de um banco) com as próprias mãos, que são focalizadas pela câmera através do *zoom*, dando maior visibilidade ao produto. Ao mesmo tempo uma imagem do produto aparece no telão localizado ao fundo do estúdio de gravação, e, simultaneamente, surge uma legenda com informações sobre as formas de adquirir o produto. Como estratégia para seduzir o consumidor, Nonato apela para os possíveis desejos do homem ou mulher comum, como é possível perceber na citação a seguir:

Com ele (cartão de crédito) ficou muito mais fácil realizar seus sonhos. Sabe aquele computador que seu filho tanto quer? Ou a geladeira nova que sua cozinha está precisando? Aquela reforma da casa que não dá mais pra ser adiada? Ou aquela viagem tão esperada, aproveitando aí as férias com toda a família? Isso tudo se tornou possível com este cartão... (Trecho do discurso publicitário emitido por Nonato Albuquerque na edição 09 de julho de 2012).

Por fim, o terceiro anúncio revela um arranjo cênico diferente dos demais ao fazer o apresentador se deslocar para outro cenário montado no próprio estúdio de gravação. O produto (botijão de gás) é apresentado no formato de um painel, exposto em grandes dimensões, que simula um estande de vendas do referido objeto. Novamente, percebi em alguns momentos o uso do recurso *zoom* da câmera, que foca apenas na imagem do botijão de gás. Concomitantemente, aparece uma legenda na parte inferior da tela que informa o contato da empresa responsável pela venda do produto.

Com base nesses dados empíricos, é interessante perceber que a equipe de produção do Barra Pesada faz uso da relação de confiança estabelecida entre o apresentador e o telespectador no decorrer do Programa, o que possibilita Nonato Albuquerque fazer propostas e oferecer conselhos ao público. Sendo assim, entendo que essa relação de intimidade construída de modo processual durante os anos em que o apresentador comanda o programa, é o que dá suporte a esse tipo de ambiente narrativo publicitário. Afinal, a figura confiável e conhecida do apresentador que aconselha o telespectador a comprar tais produtos é a mesma que escuta as queixas do cidadão, que fala sobre o problema da violência urbana e da insegurança pública com uma linguagem coloquial, e que propõe soluções para os problemas e melhorias para a cidade de Fortaleza e sua Região Metropolitana.

2.2.2 Personagens

Com o objetivo de discorrer a respeito dos personagens envolvidos nas narrativas de acontecimentos violentos veiculadas pelo Barra Pesada, busco descrever brevemente a atuação não apenas das vítimas, familiares, policiais e acusados, como também o papel desempenhado pelos repórteres e pelo apresentador do Telejornal no enredo das histórias noticiadas.

2.2.2.1 O apresentador

Sem dúvida, os apresentadores e os âncoras ocupam uma posição de destaque no telejornalismo em geral. No caso do telejornal policial Barra Pesada, o apresentador Nonato

Albuquerque é o personagem central das tramas narradas, atraindo a atenção dos telespectadores para os acontecimentos violentos que acontecem no Estado do Ceará, sem chocá-los a ponto de mudarem de canal; conduzindo e emitindo opiniões a respeito das histórias; oferecendo um canal de comunicação entre a população cearense e o governo; solicitando providências dos órgãos governamentais responsáveis; entre outros comportamentos.

Esse trabalho exige certo equilíbrio e habilidade do jornalista, que precisa mostrar cenas de violência explícita, sem invadir a intimidades dos telespectadores com cenas por demais chocantes. Para isso, a equipe de produção do Programa aposta no apelo dramático do discurso opinativo emitido por Nonato Albuquerque no encerramento de cada reportagem e no final do Noticiário, quando o mesmo promove um resumo das notícias apresentadas no dia, visando o envolvimento emocional do público com as histórias. Nesse sentido, vários recursos técnicos formais são mobilizados para reforçar esse apelo emocional, desde a iluminação, a fotografia, até as músicas e efeitos sonoros utilizados pela produção do programa para salientar ainda mais o aspecto trágico e dramática das narrativas.

O discurso do apresentador também demonstra forte caráter moralizante, que, de certa forma, legitima o programa enquanto uma instância de combate a essa “realidade caótica” que é apresentada ao público. Ao reforçar a importância de certas instituições como a família, a escola e a prisão, Nonato Albuquerque aciona um conjunto de sentimentos e valores morais preexistentes na sociedade cearense, reproduzindo assim uma série de estereótipos sociais, que fazem parte do repertório simbólico do senso comum, o que facilita uma interação de proximidade com os telespectadores.

Em entrevista com o apresentador do Programa⁷⁸, conheci um pouco mais a respeito do que ele pensa sobre seu trabalho e sobre o fenômeno da(s) violência(s). Na perspectiva dele,

Há uma crise que está sendo tratada como se fosse um fato comum, como se alguém cometesse uma falha, um erro, um crime qualquer e isso fosse comum. [...] Existe uma crise profunda na segurança: a sociedade, nos últimos dez anos, não mudou; o sistema de trabalho da polícia continua o mesmo dos anos 1960, 1970; a criminalidade evoluiu; os mecanismos de acesso às drogas são muito mais facilitados; e o trato que se dá no processo investigativo policial ainda são arcaicos. Falta uma estrutura, falta uma inteligência policial e falta, acima de tudo, vocação para ir atrás de saber quem roubou a roupa do varal da casa de Dona Francisca, de Dona Maria das Dores. Enquanto houver essa falha, nós iremos ter estímulos da violência, que é inerente ao homem (persona). Eu costumo dizer que nós somos herdeiros da Síndrome de Caim. Ninguém herdou o lado bom do Abel. Nós

⁷⁸ Entrevista com o âncora do telejornal policial Barra Pesada realizada em na sede da TV Jangadeiro no dia 09 de setembro de 2013.

herdamos muito mais a malignidade do Caim e, cada vez mais, acentua-se esse perfil doentio da alma humana. (Trecho da entrevista realizada com Nonato Albuquerque em 09 de setembro de 2013).

Nonato afirma que tal “perfil doentio da alma humana” é o verdadeiro motivo do sucesso de audiência alcançado pelos telejornais policiais e pelos cadernos policiais dos jornais impressos. Para ele, a curiosidade das pessoas em saber detalhes sobre uma tragédia é mais forte do que o ato de solidariedade para com o outro. Em um acidente de carro, por exemplo, a multidão é atraída pela curiosidade de ver, de tomar conhecimento do ocorrido e não para ajudar a(s) vítima(s).

Somos curiosos por natureza e futricamos a vida dos outros com a maior facilidade. E o jornalismo policial segue um pouco essa índole humana. Eu acho que segue esse princípio do curioso que quer ver tudo e falar sobre tudo. Infelizmente, alguns ultrapassam as medidas do que é correto e passam a fazer sensacionalismo. O dever seria realmente mostrar o fato e não ir além dele. (Trecho da entrevista realizada com Nonato Albuquerque em 09 de setembro de 2013).

Ao descrever sua trajetória profissional até se tornar o âncora do Barra Pesada, Nonato confessa que não gostava da editoria policial, tendo várias restrições ao trabalho nessa área. De acordo com ele, a decisão de trabalhar em um telejornal policial “foi algo pessoal, não foi algo monetário.” Sua narrativa começa com a ligação de uma pessoa, cujo nome não foi revelado pelo entrevistado, que previu que ele seria convidado para se tornar apresentador de um programa policial na televisão. Mesmo após afirmar que não tinha interesse, ela o aconselhou a se preparar para o emprego e garantiu que o convite seria feito em breve. E foi assim que aconteceu, conforme o relato do entrevistado. Apesar de ter recusado durante cinco meses o convite realizado pelo jornalista Tancredo Tavares, secretário do Jornal O Povo na época, Nonato acabou aceitando o “desafio de fazer jornalismo policial.”

Segundo ele, a verdadeira razão que o fez mudar de ideia foi a “profecia” da pessoa misteriosa comentada acima que lhe advertiu que “o mundo ia passar por uma grande crise de insegurança. A violência vai aumentar. Isso há 19, 20 anos atrás. [...] E vai precisar de alguém seja comedido no seu linguajar jornalístico. Você tem o perfil.” (Trecho da entrevista realizada com Nonato Albuquerque em 09 de setembro de 2013). Num embate existencial e espiritual, Nonato revela a angústia sofrida por não entender a razão de ter sido escolhido para aquela “missão”. Ele conta a respeito do sofrimento que passou durante os primeiros meses de trabalho no Barra Pesada e, demonstra que, atualmente, considera sua atuação no Programa como sendo um compromisso pessoal. Ele acredita que contribui efetivamente para o combate à violência, ao passo que dissemina todo o seu “conhecimento humanístico” no decorrer das reportagens exibidas pelo Noticiário.

Quando questionado a respeito do que ele propõe para melhorar a segurança pública cearense, Nonato responde:

Eu já fui vítima de assalto uma única vez. É sufocante a gente passar por experiências dessas. Imagine a cidade convivendo com isso. Eu acho que nesse momento precisa de um redisciplinamento da própria família; uma tentativa de reeducarmos para o não consumismo exagerado, que faz com que aqueles que não tem a possibilidade de ter, esqueçam de ser e achem que podem ter o que não os pertencem; uma orientação sobre a convivência de jovens dos perigos que causam os efeitos nocivos de todas as drogas deletérias que existem por aí, inclusive do álcool, [...], que tem deixado um rastro de sangue por todas as rodovias e por todas ruas e avenidas. Então, nesse momento, eu acho que o temor nosso é a gente alcançar a próxima esquina, será que estaremos alcançando? Eu tenho esperança que sim. Mas, se não alcançarmos, outros virão para melhorar a paisagem. (Trecho da entrevista realizada com Nonato Albuquerque em 09 de setembro de 2013).

Por fim, Nonato elucida que o problema da segurança pública é um problema social e, portanto, não pode ser resolvido apenas com a atuação ostensiva da polícia. Segundo ele, uma ação articulada das áreas de educação, trabalho e segurança do governo poderia evitar o agravamento do problema da violência e da criminalidade com mais eficiência.

2.2.2.2 Os repórteres

O personagem repórter aparece nas narrativas dos telejornais como um mediador entre os acontecimentos da vida cotidiana e a audiência. Em cada reportagem, observei esse profissional de jornalismo procurando estabelecer tal mediação. No entanto, a posição ocupada pelo repórter policial difere daquela ocupada pelo repórter do telejornal tradicional, no que diz respeito ao modo de atuação de ambos profissionais em campo. O primeiro não precisa seguir os princípios canônicos do jornalismo (imparcialidade, objetividade etc.), que norteiam a atuação do segundo. Nesse sentido, o repórter policial tem mais liberdade para relatar os fatos, podendo criar o seu próprio estilo.

É o que faz, por exemplo, Nilson Bezerra na reportagem exibida na edição do telejornal do dia 11 de julho de 2012 sobre uma ação policial ostensiva dentro de uma comunidade, localizada em um dos bairros de Fortaleza fortemente estigmatizado pela mídia e pela opinião pública, conhecido como “Território de paz”. O repórter apresenta ao espectador os policiais da Força Tática de Apoio (FTA) responsáveis pela operação policial, acompanhando-os durante todo o percurso. Inesperadamente, inicia-se uma perseguição policial no momento em que os profissionais da segurança pública “faziam sinal” para dois jovens encostarem suas bicicletas para a realização de uma abordagem policial e eles não obedecem, fugindo do local. Ao invés de permanecer virado para a câmera tecendo

comentários sobre o acontecimento para informar ao telespectador, a reação do repórter foi a de alertar o cinegrafista Raniére Sales para seguir os policiais. Daí em diante, o repórter é visto em uma perseguição a pé para alcançar os policiais e registrar, em primeira mão, a apreensão dos “elementos”. Por conta disso e do fato da reportagem ter sido filmada à noite, as imagens captadas pela lente da câmera operada pelo cinegrafista são tremidas e completamente escuras. É possível ouvir apenas a voz ofegante do repórter que, mesmo sem conseguir pronunciar muito bem as palavras por causa do cansaço físico, continua narrando o acontecimento.

Outro exemplo é a forma como o repórter policial, Abraão Ramos, aborda o caso de uma senhora de 81 anos que sofreu abuso sexual veiculado na edição do Barra Pesada do dia 02 de agosto de 2012. O repórter policial descreve passo a passo todos os detalhes mais sórdidos do crime sexual, mostrando as marcas de sangue deixadas na casa pela vítima. Em entrevista com a idosa e seu filho, o repórter faz um apelo emocionado para incentivar a participação da sociedade na luta contra a impunidade, pedindo para que o telespectador denunciasse, caso tivesse alguma informação sobre o paradeiro do acusado.

2.2.2.3 *As vítimas e os familiares*

A partir da análise das narrativas selecionadas na amostra da pesquisa, verifiquei a existência de vários tipos de vítimas, cada um com suas particularidades, impossibilitando assim uma caracterização mais generalizante desse personagem. Para exemplificar, tomarei os casos de homicídio exibidos pelo Barra Pesada. É possível inferir que a maioria das vítimas acometidas por esse tipo de crime é jovem, entre 12 a 29 anos, do sexo masculino, de cor negra e morador de bairros periféricos. A vitimização letal dessa juventude é normalmente justificada pelos repórteres e pelo apresentador do Barra Pesada devido ao passado “desregrado” desses jovens, que, segundo os membros do Programa, só têm dois destinos: a morte ou a prisão⁷⁹.

É comum os familiares de tais vítimas reproduzirem o mesmo discurso, relatando que aquelas mortes já eram esperadas. Contudo, grande parte da família das vítimas é mostrada pelo Barra no momento em que recebe a notícia do falecimento do filho, do irmão, do marido etc., em uma demonstração de completo desespero, embalado por uma música de fundo melancólico. Aqui o recurso do *zoom* é novamente acionado, focando em primeiro

⁷⁹ Cf. MORALES, 2010.

plano ou em *close-up* as expressões faciais dos familiares que lamentam a perda de seus entes queridos. A figura da mãe ocupa uma posição central nessas narrativas, que reforçam o apelo emocional daquela circunstância.

Lembro ainda que o corpo desses personagens é muitas vezes parcialmente exibido, sendo focalizado apenas partes desses cadáveres, isto é, seus pés e suas mãos. Quando a lente da câmera capta uma imagem mais ampla em plano geral⁸⁰ ou aberto, no intuito de oferecer ao telespectador a noção de todo o ambiente que cerca aquela cena, o corpo da vítima é completamente exposto, sendo censurado de modo parcial por um tecido branco utilizado pelos profissionais da Perícia Forense ou desfocado pelos editores de imagem do programa Barra Pesada. Entretanto, tal medida nem sempre foi adotada pela equipe de profissionais do jornalismo responsável pelo programa. Nas primeiras edições do telejornal, o corpo era mostrado sem nenhum tipo de censura, sendo esquadrihado tanto em primeiro plano, quanto em plano geral ou aberto.

É preciso ressaltar também que existem casos em que a vítima é uma criança ou uma jovem do sexo feminino. Nesses casos, é comum o Programa associar as fotografias da vítima a características positivas da mesma, supervalorizando-as, levando a crer que tais vítimas viviam “felizes” e “tranquilas” até o momento da tragédia.

2.2.2.4 Os acusados

Assim como no caso das vítimas, os acusados também não assumem um único perfil, podendo apresentar diversas características peculiares. Mas, de uma maneira geral, notei certas semelhanças entre acusados e vítimas, no que diz respeito ao sexo, cor e condição socioeconômica de ambos os agentes sociais. Nos casos de crime contra o patrimônio ou de tráfico de drogas veiculados pelo Barra Pesada, é possível identificar que os acusados geralmente são negros, do sexo masculino e moradores da periferia. Em relação à faixa etária, constatei grande recorrência de casos em que o acusado é jovem, mas a maioria é cometida por homens adultos.

Normalmente, o programa Barra Pesada exhibe o momento da apreensão desses acusados pelos policiais, que os encaminham às delegacias. Por isso, é frequente reportagens em que o acusado é basicamente entrevistado de dentro do bagageiro da viatura policial. Verifico que ocorreu uma diminuição considerável das reportagens realizadas no interior das

⁸⁰ “Enquadramento feito com a câmera distante, mostrando a pessoa por inteiro ou um local por completo” (BARBEIRO; LIMA, 2005, p. 167).

delegacias em comparação com as reportagens realizadas em 2009. Acredito que tal mudança seja consequência, ainda, de uma medida adotada pelo antigo Secretário de Segurança Pública e Defesa Social do Estado do Ceará, Roberto Monteiro, que, em 2009, proibiu a participação de delegados em telejornais policiais⁸¹. Quando o acusado é jovem, seu rosto é preservado através da desfocagem da imagem ou simplesmente apenas não é mostrado, relevando apenas o restante do corpo. Já no caso do acusado ser um adulto, sua face é mostrada sem nenhuma censura, bem como o resto de seu corpo. Contudo, a maior parte dos acusados tende a virar de costas para a câmera ou a permanecer cabisbaixo, escondendo o rosto com as mãos ou com uma camiseta que envolve toda a cabeça.

Nessas entrevistas, verifiquei que, na maioria das vezes, os acusados dialogam com os repórteres do Barra Pesada, seja para dizer que são inocentes, ou que não têm o que falar, ou mesmo para confessar o crime e oferecer detalhes sobre o mesmo. Poucos são aqueles que evocam seu direito de imagem e pedem para não aparecerem no vídeo. O caso de um acidente de trânsito exibido pelo Barra Pesada, em 13 de setembro de 2012, parece um bom exemplo. A colisão entre um veículo de grande porte e uma motocicleta resulta no falecimento de um homem no próprio local do acidente. O culpado não foge da cena do crime, afastando-se apenas para evitar possíveis retaliações da população, que rapidamente se aglomera ao redor do corpo inerte da vítima.

Ao entrevistar o policial rodoviário estadual responsável pela apuração dos fatos, o repórter do telejornal descobre a localização do acusado e se encaminha até o local. Contudo, apesar das inúmeras tentativas do repórter, o motorista se nega a prestar qualquer depoimento ao noticiário, afirmando ter o direito de não ceder sua imagem. Nesse momento, o repórter ignora o pedido do acusado e continua a entrevista de maneira insistente. Com isso, o motorista se irrita, e, de súbito, empurra a câmera, entra no carro e sobe os vidros. Tal ação do condutor do veículo que causou o acidente é encarada pelo repórter como uma atitude

⁸¹ “No dia 24 de agosto de 2009, um ofício da Comissão de Direitos Humanos da OAB-CE foi dirigido ao próprio Secretário de Segurança Pública e Defesa Social do Estado do Ceará, Roberto Monteiro, levantando questões a respeito das atitudes manifestadas por determinados delegados que permitiam, no pleno exercício de sua profissão, a utilização das imagens dos acusados de crimes, que ainda não tinham sido sentenciados pela justiça brasileira, o que constituía um ato ilegal previsto em lei. No dia 23 de setembro do mesmo ano, os delegados César Wagner (Departamento de Investigações sobre Narcóticos – DENARC), Ana Lúcia Almeida (8º Distrito Policial – DP) e Romero Almeida (Delegacia Metropolitana de Maracanaú) foram exonerados sob a alegação de terem descumprido com a determinação anunciada internamente pelo então Secretário de Segurança. A decisão de afastar os três delegados representou, portanto, uma mudança na atitude concreta das autoridades cearenses, fazendo com que a lei constitucional fosse finalmente ouvida e respeitada, pelo menos, de imediato. Tal fato desencadeou profundo descontentamento entre os profissionais da Polícia Civil do Ceará, que se organizaram em favor de seus colegas.” (MORALES, 2010, p. 52).

agressiva, demonstrando que o acusado estava “totalmente fora de si”. Virando-se em direção à câmera, o repórter Jefferson Abreu afirma, em tom de indignação, que

Não se justifica o fato dele ter se envolvido em um acidente e querer agredir a nossa equipe de reportagem. Até mesmo porque estamos em uma via pública. Olha só, nós estamos na CE-040, não estamos na casa dele. Não estamos no local onde ele trabalha. E, mesmo assim, ele partiu em direção ao nosso cinegrafista, Gilson Neves. É realmente complicado. E o senhor telespectador, que vai acompanhando a nossa programação, percebeu que ele (o motorista) está visivelmente agressivo. Partiu para a nossa equipe. Tentou evitar o nosso trabalho. (Trecho do discurso do repórter retirado da gravação da edição do programa Barra Pesada, referente ao dia 13 de setembro de 2012).

É interessante perceber nesse caso exemplar que mesmo o acusado assertivamente se negando a conceder o uso de sua imagem pelo programa Barra Pesada, sua voz é simplesmente tolhida pelo repórter e seu direito de imagem desrespeitado. Voltarei a tocar nesse assunto com mais profundidade no quarto capítulo.

2.2.2.5 As autoridades

Semelhante à prática habitual dos jornalistas responsáveis pelos cadernos policiais de jornais impressos, os profissionais de jornalismo dos programas policiais televisivos também possuem uma estreita relação com os profissionais de segurança pública, tais como delegados, investigadores e polícias, que atuam como as principais fontes de informação desses noticiários, garantindo-lhes os chamados “furos de reportagem”.

O caso da equipe jornalística do Barra Pesada não é diferente. Notamos que, de maneira geral, o telejornal confere maior visibilidade às fontes oficiais, também conhecidas como fontes autorizadas. Assim, delegados e policiais aparecem como as fontes que mais colaboram com o Programa, devido ao significativo volume de informações de interesse público que os mesmos detêm, em função do cargo que ocupam. No entanto, por mais que o posicionamento das autoridades policiais esteja sempre presente nas narrativas apresentadas pelo Barra Pesada, verifiquei que o Telejornal também explora bastante o depoimento das testemunhas, cidadãos comuns que presenciaram o acontecimento, e das vítimas, parentes, amigos e vizinhos, não se restringindo somente às falas das fontes oficiais.

As aparições das autoridades policiais durante a apresentação das notícias é pautada por caracterizações positivas a respeito desse personagem, principalmente por parte do apresentador, que várias vezes exalta a competência e a habilidade desses profissionais. Nas reportagens, é comum o policial militar oferecer mais informações sobre a investigação

dos casos, apresentando detalhes em relação ao trabalho desempenhado pelo mesmo e por seus colegas de profissão. O mesmo acontece com o perito criminal, que também é entrevistado pelo repórter do Barra, esclarecendo outras informações sobre o crime.

Embora a aparição de delegados no Programa tenha se tornado menos frequente nos últimos anos, é possível notar sua presença no próprio local do crime, no momento em que vão averiguar mais de perto o local do crime, iniciando a tarefa de investigação sobre o caso. A ênfase no trabalho desempenhado por esses profissionais é bastante recorrente. Acompanhamos passo a passo as atividades investigativas dos policiais, que, assim como os profissionais do Serviço de Atendimento Móvel de Urgência (SAMU), são os primeiros a chegar ao local do crime ou do acidente.

Nos casos de homicídio ou de latrocínio, presencia-se a chegada dos profissionais da Perícia Criminal, que conduzem um veículo chamado pelos policiais e repórteres de “Rabecão”. Esse veículo é a Unidade Móvel da Perícia Forense, responsável por transportar o corpo das vítimas até o Instituto Médico Legal (IML) de Fortaleza. Assiste-se, também, o trabalho realizado pelo perito criminal, que analisa cuidadosamente toda a cena. E, por fim, testemunha-se os demais profissionais da Perícia Criminal conduzindo o corpo da vítima até o “Rabecão”. Nesse momento, a equipe de produção do Barra Pesada normalmente apela para o caráter emocional da cena, retirando qualquer efeito sonoro ou musical, deixando ecoar o som de gritos desesperados emitidos pelos parentes da vítima.

2.2.2.6 As testemunhas e “os populares”

Amigos, parentes, vizinhos, cidadãos comuns são considerados fontes fora de rotina⁸² pelos telejornais policiais, sendo procuradas eventual e excepcionalmente quando se torna necessário maiores esclarecimentos a respeito de certos aspectos do acontecimento violento que a polícia ainda não compartilhou com os repórteres ou simplesmente não teve acesso. Esses personagens aparecem com frequência na apresentação das notícias do Barra Pesada, sendo abordadas de modo seletivo pela equipe de reportagem do programa.

Seja para fornecer o testemunho ocular dos fatos, ou apenas para tecer comentários sobre o passado da vítima, ou simplesmente para relatar informações que “ouviu falar” por terceiros, o lugar de fala dessas personagens ganha a mesma importância do lugar de onde as autoridades policiais falam. Todavia, o tom das entrevistas com as duas

⁸² Cf. ERBOLATO, 2002.

personagens se distingue, no que diz respeito ao apelo dramático acionado pela produção do Programa no momento da fala das testemunhas. Decerto, as narrativas já contam com um elevado aspecto trágico e dramático, contudo, enquanto a fala dos policiais possui um tom que faz referência à perspicácia, ao compromisso e à imparcialidade, para atestar o cumprimento do bom trabalho policial; a função desempenhada pelas testemunhas, no caso específico do Barra Pesada, assemelha-se à função dos familiares, que contribuem para a intensificação da carga emocional da cena jornalística.

Chamados pelos policiais de “populares”, esses personagens correspondem à população que mora nos arredores de onde o crime ou o acidente ocorreu e que eventualmente aparece, de modo intencional ou não, na filmagem produzida pelo Telejornal policial. Com base nos dados coletados na amostra da pesquisa, essa denominação está quase sempre presente no discurso policial, sendo largamente reproduzida pelos repórteres policiais. Em relação ao discurso das autoridades policiais, percebi o uso contínuo do termo em frases como: “segundo informações de populares...”, “sem o apoio dos populares, a lei do silêncio continua...”.

Notei, pois, que os policiais realizam uma clara associação entre a figura da testemunha e a expressão nativa “os populares”. Já para os repórteres policiais, “os populares” também constituem aquela massa da população que se aglomera aos poucos ao redor das cenas de crimes, aqueles jovens que fazem gestos e sinais de referência às torcidas de futebol ou às gangues e galeras das quais são membros, entre outros agentes sociais que aproveitam a oportunidade para aparecer na televisão.

3 PALAVRAS, IMAGENS E SONS: LINGUAGENS E FORMATOS ESTÉTICO-NARRATIVOS DO PROGRAMA BARRA PESADA

Neste capítulo, busco analisar a diversidade de temas presente no conteúdo programático do telejornal policial Barra Pesada. No decorrer do trabalho de campo, tive a oportunidade de observar e identificar algumas dessas temáticas, tornando possível apresentar uma visão panorâmica dos principais assuntos abordados pelo Programa. Ao elencar os principais formatos narrativos de apresentação da notícia, nos quais estas temáticas são abordadas, demonstro como se dá a dinâmica estrutural e simbólica das narrativas construídas diariamente pelo noticiário estudado. Tal dinâmica oferece ao telespectador um quadro cosmológico das experiências vivenciadas pela equipe de produção do Barra Pesada na “busca pela realidade dos fatos”.

Com base no esforço compreensivo, procuro examinar também a peculiaridade de alguns casos de crimes que são inteiramente narrados em *off* pelos repórteres do Noticiário, através da reprodução do conteúdo de vídeos amadores ou de circuitos internos de TV dos estabelecimentos comerciais, cedidos à produção da instância midiática TV Jangadeiro pelos próprios proprietários. É interessante pensar a respeito da nova modalidade discursiva empreendida pelos repórteres policiais para conseguir driblar o fato de não estarem presentes no local do crime, “testemunhando” de perto a apuração policial dos crimes.

O programa Barra Pesada começa por volta de meio dia (no horário do almoço), logo após o término do noticiário *Jornal Jangadeiro* e possui aproximadamente duas horas de duração, sendo transmitido de segunda à sexta tanto na capital, quanto no interior do Estado do Ceará. Assim como nos telejornais tradicionais, a estrutura de abertura do telejornal Barra Pesada segue uma ordem formal em seu primeiro bloco – escalada/reportagens/intervalo comercial.

No início de cada edição, o âncora Nonato Albuquerque aparece em pé no estúdio de gravação, virado de costas para a câmera, em diálogo com o apresentador do *Jornal Jangadeiro*, Nilton Júnior, conforme relatei no segundo capítulo. Só então Nonato Albuquerque se vira para os telespectadores e chama a “escalada”⁸³ do telejornal, na qual expõe as “chamadas” especiais, o que, em outras palavras, significa dizer que ele apresenta resumidamente as principais notícias que serão mostradas no decorrer do programa jornalístico, destacando assim as manchetes do dia. Essas “chamadas”, conforme veremos

⁸³ “Manchetes sobre os principais assuntos do dia que abrem o jornal. São frases curtas cobertas ou não com imagens.” (BISTANE; BACELLAR, 2005, p. 133).

adiante, são marcadas por frases diretas e de efeito, que procuram extrair “do fato, da notícia, a sua carga emotiva e apelativa e a enaltece, usando linguagens e imagens chocantes que prendem a atenção do público” (PATIAS, 2006, p. 1). Cada manchete é apresentada como um “*teaser*”⁸⁴, cujo conteúdo é constituído por imagens, “BG”⁸⁵ e frases em formato textual; aparecendo em destaque no vídeo e sendo encerrada com uma versão reduzida da vinheta de abertura do programa, que é pontuada por uma trilha sonora de impacto. Ao final da última manchete da escalada, a vinheta de abertura é completamente exibida, sendo seguida pelo intervalo comercial. Vejamos um exemplo da “escalada” do programa na edição do dia 07 de junho de 2013:

Nonato Albuquerque – Bom dia pra você, Nilton. Bom dia pra todo mundo aí. Na verdade, imagine que você está sentado tranquilamente em casa, relaxando, e o telhado, de uma hora para outra, começa a desabar. Pois foi isso que aconteceu com essa família no bairro Joaquim Távora. Por que as telhas caíram? Imagina aí! Será que foi um problema na estrutura da casa? Nada, nada disso. O motivo... [expressão de indignação] é mais inusitado. Você vai ficar sabendo na edição do Barra Pesada, que hoje destaca também:

[Vinheta curta]

Manchete com imagens – Menores são apreendidos após esfaquear cobrador de ônibus durante assalto próximo ao terminal do Siqueira [segue com cenas do momento da prisão dos suspeitos realizada por seguranças do terminal e com breve entrevista do repórter com os seguranças].

[Vinheta curta]

Manchete com imagens – Medo e comoção durante velório de criança morta em confronto de gangues no Conjunto Palmeiras [segue com cenas do velório da criança, nas quais é mostrado o corpo da vítima no caixão, e com a fala dos familiares da vítima].

[Vinheta curta]

Manchete com imagens – “Aqui se faz, aqui se paga”. Homem espanca esposa e acaba apanhando do cunhado [segue com cenas do homem caído ao chão, contorcendo-se de dor].

[Vinheta de abertura completa]. (Trecho da transcrição completa da edição do Programa gravada em 07 de junho de 2013).

José Manoel Moran (1991, p. 76) aponta que as “chamadas” visam oferecer aos espectadores uma perspectiva global do que será exibido na edição do noticiário, funcionando como mais um mecanismo para atrair a atenção do telespectador, que, para conhecer o desenrolar da história, precisa assistir até o final do programa. Segundo o autor, essa técnica é comumente utilizada na narrativa literária e na ficção televisiva.

Na mesma edição do Barra Pesada comentada anteriormente, Nonato Albuquerque caminha em direção a câmera e finaliza dizendo: “Você vai acompanhar todos

⁸⁴ “Pequena chamada gravada pelo repórter sobre uma notícia, para ser colocada na escalada do telejornal. Serve para atrair a atenção do telespectador. O *teaser* também pode ser só de imagem.” (BARBEIRO; LIMA, 2005, p. 168).

⁸⁵ Abreviatura de *Background*, que significa: “Ruído do ambiente ou música que acompanha, ao fundo, a fala do repórter. Áudio ambiente. O BG não pode prejudicar o áudio do repórter.” (*Ibid.*, p. 163).

os detalhes na edição do Barra que começou.” Essas frases variam de uma edição para outra e servem como conectores que ligam as manchetes do dia à vinheta de abertura do Telejornal.

3.1 A vinheta de abertura do Telejornal

A vinheta de abertura é um dos recursos técnicos audiovisuais⁸⁶ utilizados por todo e qualquer telejornal como estratégia para estabelecer uma forma particular de relação com seu público na construção de sentido do texto televisivo, funcionando como um prenúncio daquilo que o telespectador encontrará no programa. Segundo os pesquisadores do Grupo de Pesquisa de Análise de Telejornalismo da Universidade Federal da Bahia⁸⁷, essa forma particular de relacionamento é conhecida como “modo de endereçamento”⁸⁸, que traz consigo a ideia de que existem fatores que distinguem determinado telejornal dos demais, isto é, especificidades e características peculiares que tornam possível seu reconhecimento pela audiência.

Com uma duração de aproximadamente 17 segundos, a vinheta de abertura do Barra Pesada começa logo após a “escalada” da edição programa, de modo ágil e dinâmico. Analisando a atual vinheta de abertura do telejornal Barra Pesada, é possível inferir que, diferente da versão de 2009, ela não apresenta imagens concretas ilustrativas como referência direta à ação policial, sendo composta apenas por animações gráficas, as quais simulam, como espelhos sendo estilhaçados, a “explosão” das seguintes palavras, respectivamente: injustiça, criminalidade e impunidade (FIGURA 9). Tais palavras aparecem escritas em caixa alta, na cor vermelho escuro (destaque para a coloração vermelha que é frequentemente associada ao sangue e à violência), sobre um fundo laranja avermelhado claro.

⁸⁶ “A gravação ao vivo, as simulações, bem como infográficos, mapas do tempo, vinhetas, telões e cenários virtuais formam o conjunto dos recursos que, para além de credibilidade, dão agilidade e ajudam a construir a identidade dos programas e das emissoras.” (GOMES, 2011, p. 37).

⁸⁷ Tal grupo de pesquisa, criado em 2000 e coordenado pela professora doutora Itania Maria Mota Gomes, vem desenvolvendo ferramentas metodológicas que auxiliam na análise de programas jornalísticos televisivos, levando em consideração a linguagem da televisão em seus elementos textuais, visuais e sonoros (*Ibid.*).

⁸⁸ “(...) o conceito de modo de endereçamento, quando aplicado aos estudos de jornalismo, nos leva a tomar como pressuposto que quem quer que produza uma notícia deverá ter em conta não apenas uma orientação em relação ao acontecimento, mas também uma orientação ao receptor. Esta ‘orientação para o receptor’ é o modo de endereçamento e é ele que provê grande parte do *apelo* de um programa para os telespectadores.” (*Ibid.*, p. 36, grifo do autor).

Figura 9 – Vinheta de abertura do Barra Pesada, quadro a quadro



Fonte: Telejornal Policial Barra Pesada, TV Jangadeiro, 02 de janeiro de 2013.

Vale assinalar que as animações mostradas acima também são operadas por efeitos sonoplásticos⁸⁹ que reproduzem, ao fundo, o som de espelhos se quebrando, sendo acompanhada por um arranjo musical tenso, com ritmo agitado, que constitui a trilha sonora oficial do Telejornal, desde seu surgimento. No final da vinheta aparece uma inscrição com o atual logotipo do Programa em perspectiva, em caixa alta e em duas linhas, na cor preta, em um fundo branco com um paralelogramo⁹⁰ em vermelho.

O ritmo frenético das imagens e da trilha sonora de ação presente na vinheta de abertura do Barra Pesada oferecem pistas sobre o estilo de jornalismo adotado pelo noticiário, que apresenta notícias relacionadas às práticas e ações policiais, num tom de urgência. Ora, tudo indica que, ao simular a “explosão” das palavras injustiça, criminalidade e impunidade na vinheta de abertura, o noticiário demonstra a intenção de atuar como um mecanismo de combate a essas práticas sociais, antecipando ao público sua proposta de um jornalismo pautado na vigilância, na denúncia e na prestação de serviço à população cearense, como estratégia para legitimar sua posição de “juiz” no jogo social, que, em certos momentos, denuncia as falhas dos sistemas públicos e alerta a sociedade sobre os riscos a que está sujeita, e, em outros, assume o papel do próprio Estado, que controla e disciplina os desvios sociais.

3.2 Os formatos estético-narrativos de apresentação das notícias

Durante o período de análise dos dados empíricos coletados, observei e examinei atentamente as mais variadas temáticas abordadas pelo telejornal policial Barra Pesada em suas narrativas, o qual combina reportagens sobre violências físicas (“crimes de morte” ou homicídios, latrocínios, chacinas, torturas, espancamentos, linchamentos, suicídios, estupros, agressões etc.), sequestros, golpes, “arrastões”, assaltos e roubos (de automóveis, bancos, estabelecimentos comerciais, residências, igrejas e outras propriedades), acidentes (de trânsito, de trabalho, atropelamentos, afogamentos etc.), abusos de poder (policial, médico, judiciário, entre outros), desordens (vandalismo, ação de gangues, brigas entre torcidas organizadas rivais etc.), denúncia (prostituição infantil, pedofilia, tráfico de drogas, discriminação, extorsão, entre outros), perseguições policiais, fugas de presos e tiroteios; ao lado de notícias que retratam casos como, por exemplo, o de uma mãe que pede ajuda ao

⁸⁹ “A linguagem jornalística compreende não apenas o enunciado linguístico, mas também as expressões que o envolvem, do projeto gráfico de uma publicação às estratégias cenográficas e sons envolventes. A função dessas unidades expressivas é evidenciar e valorizar o conteúdo” (LAGE, 2005, p. 5).

⁹⁰ Paralelogramo é uma figura geométrica plana constituída por quatro lados, cujos lados opostos são iguais e paralelos.

Programa para internar em uma clínica de reabilitação o filho viciado em drogas, ou de um incêndio em uma fábrica no Centro da cidade, ou ainda a situação precária de um hospital público na capital cearense.

Destarte, esses e outros tipos de temáticas vão sendo costurados nas tramas das reportagens que são meticulosamente distribuídas ao longo dos quatro blocos que constituem o programa, seja no formato de quadros fixos ou de reportagens isoladas. Embora o telejornal apresente uma pauta jornalística flexível, a predominância de matérias relacionadas à editoria de Polícia/Segurança é que confere o tom do noticiário, já que o foco principal do programa é a violência urbana.

No intuito de investigar de que maneira tais narrativas são apresentadas ao público, analisei os quadros fixos do Barra Pesada, tais como o “Como está o caso?”, o “Foi parar no Barra”, o “Na mira do Barra”, o “Alô Comunidade”, o “Chame o Barra” e o “Mão Amiga”, que ainda fazem parte da linha editorial do noticiário⁹¹, procurando compreender melhor como a narração, a trilha sonora e as imagens se combinam para transmitir uma notícia.

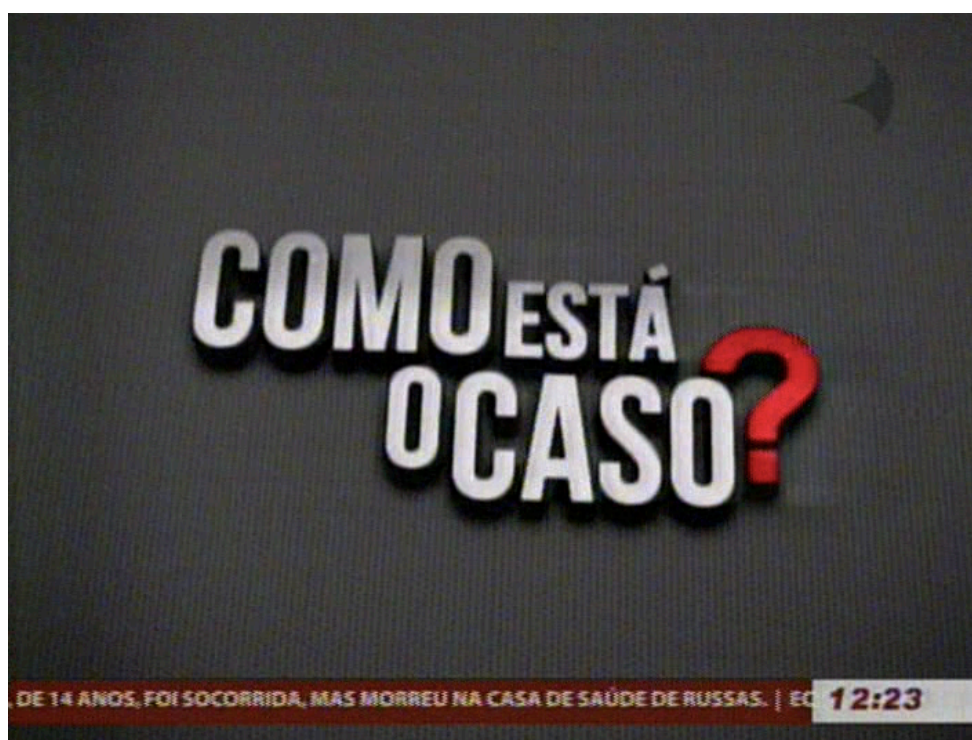
Vejamos, agora, alguns exemplos dos principais quadros fixos e tipos de reportagem que aparecem no *corpus* considerado nesta pesquisa, a fim de evidenciar a presença dos mais diversos assuntos do cotidiano no Programa.

3.2.1 “Como está o caso?”

Ao lembrar casos antigos registrados nos arquivos do Barra Pesada que “chocaram a sociedade” ou que ainda não foram solucionados pela polícia/justiça, o quadro “Como está o caso?” apresenta a ideia do crime como uma “brecha da ordem”, que, mesmo depois de muito tempo, os envolvidos ainda não conseguiram encontrar um desfecho para aquela situação, o que justifica o esforço do Noticiário no combate à impunidade, exigindo maiores providências das autoridades. O Programa sugere, por meio de uma vinheta curta (FIGURA 10) que abre e encerra o quadro, de aproximadamente oito segundos, conduzida por um fundo musical carregado de suspense e melancolia; que este quadro trata sobre casos de crimes que tiveram grande repercussão no Estado do Ceará e até mesmo no Brasil, ou, como o sociólogo Paiva (2012) prefere chamar em sua tese de doutorado, crimes que “abalaram” a sociedade brasileira.

⁹¹ Relativo ao recorte temporal da pesquisa, que concerne o período entre julho de 2012 a junho de 2013.

Figura 10 – Vinheta do quadro “Como está o caso?”



Fonte: Telejornal Policial Barra Pesada, TV Jangadeiro, 07 de Janeiro de 2013.

Sem regularidade definida, este quadro nem sempre aparece nas edições do Barra Pesada, saindo e retornando ao Telejornal sem avisos prévios à audiência. Além de assegurar ao Programa novidades contínuas sobre os casos de crimes já mencionados pelo mesmo, o fator de imprevisibilidade do quadro “Como está o caso?” garante à produção do telejornal um plano de emergência bastante eficiente, já que ela pode fazer uso dele ou não, conforme a necessidade que o Programa tiver para preencher o espaço noticioso.

A trilha sonora, os elementos visuais e a narrativa compõem o enredo das histórias contadas no quadro “Como está o caso?”, propondo a noção de que existe em nosso cotidiano um perigo iminente e que, por isso, precisamos estar sempre alerta, como é possível perceber na edição do dia 07 de janeiro de 2013, na qual o Barra Pesada recorda, três anos após o ocorrido, o caso de uma criança que foi sequestrada e assassinada pelo seu agressor. A matéria é apresentada repetidas vezes pelo apresentador do programa, mostrando apenas pequenos trechos da notícia no primeiro e terceiro blocos, até que, no final deste último, a reportagem é exibida na íntegra. Aqui, fica evidente o uso do recurso técnico de “serialização” das notícias. Esse recurso é constituído por uma breve exposição das principais reportagens que serão mostradas ao longo de mais de um bloco da edição do programa, funcionando como um mecanismo para atrair a atenção da audiência.

Veiculada logo no primeiro bloco do programa, essa notícia aparece na “escalada” como uma das principais manchetes da edição do dia 07 de janeiro de 2013. Antes mesmo do telejornal começar, o apresentador do *Jornal Jangadeiro*, Nilton Júnior, aborda o assunto do aniversário de morte da vítima e da manchete especial sobre o caso preparada pelos produtores do Barra Pesada. Em seguida, Nonato Albuquerque introduz a “cabeça da matéria”⁹², que comunica aos telespectadores, de modo sucinto, o teor da reportagem.

Nilton Junior – E hoje faz três anos da morte da menina Beatriz⁹³. O Barra Pesada faz uma reportagem especial sobre o caso. Nonato, como é que está a família depois destes três anos? Bom dia.

Nonato Albuquerque – Bom dia, Nilton. Bom dia a todos. Três anos após a morte dela, da menina Beatriz, a gente voltou a conversar com a família e ela revela como tem sido esses anos de ausência após um crime tão bárbaro [segue com imagens retiradas do arquivo que o Barra Pesada possui sobre o caso]. (Trecho das falas dos apresentadores retirado da transcrição completa da edição do programa gravada em 07 de janeiro de 2013).

Em regresso à primeira matéria acerca do caso, cenas do exato momento em que o pai da criança faz o reconhecimento da vítima são mostradas, com destaque para a palavra “exclusivo” junto ao símbolo da TV Jangadeiro, ambos situados no canto direito superior do vídeo. A câmera controlada por um dos cinegrafistas⁹⁴ do Barra Pesada capta, em plano geral, imagens do pai caminhando ao encontro do corpo da vítima, que se encontrava em um matagal, enquanto o repórter Nilson Bezerra faz, em *off*, um relato pessoal sobre o caso, dramatizando-o. De repente, a narração em *off* do repórter é brevemente interrompida, e escutamos apenas o áudio ambiente envolto pelos gritos de um pai que acabou de ter a confirmação da morte da filha. Palavras como desespero, transtorno e crueldade são escolhidas pelo repórter para descrever a situação.

Com efeito, a equipe de produção do Telejornal põe em ação alguns recursos técnicos disponíveis para acentuar ainda mais o apelo emocional das cenas de dor e sofrimento do pai e demais familiares da vítima, colocando fotografias da criança sozinha e com o pai, acompanhadas pelo som de sirenes e dos bramidos do pai. Decerto, “(...) os efeitos sonoros de tiros, barulho de sirenes, gritos e música de suspense dão um tom de realismo e de dramaticidade às matérias”, funcionando como uma trilha sonora de impacto contextualizada com a temática policial presente na maioria das reportagens exibidas no Barra Pesada. (OLIVEIRA, 2007, p. 84-85).

⁹² Abertura de uma notícia ou reportagem. É o fato mais importante, destacado logo no início da informação para manter aguçada a curiosidade do telespectador. Geralmente, a “cabeça” é lida pelo apresentador no estúdio, dando o gancho da reportagem.

⁹³ Modifiquei o nome verdadeiro da personagem por um nome fictício, no intuito de preservar sua identidade.

⁹⁴ Não identificado na matéria.

Dando continuidade a matéria, outra repórter (não identificada) assume o papel de narradora da história, apontando em *off* os principais detalhes a respeito do crime e de seus desdobramentos na justiça:

Off (Repórter) – Beatriz tinha ido para uma missa na Igreja Matriz do Conjunto Ceará, acompanhada dos pais, e foi raptada quando brincava no pátio. Após o sumiço da menina, foi montada uma força tarefa pelas polícias civil e militar para localizar a garota. O corpo de Beatriz só foi encontrado no dia seguinte, neste matagal, no bairro Antônio Bezerra. O assassino de Beatriz, Mário da Silva⁹⁵, [...], foi preso cinco dias depois em um terminal de ônibus de Fortaleza. Ele confessou o crime e disse que atraiu a criança com pipoca e água. Sete meses após a morte de Beatriz, Mário foi condenado a 31 anos e 8 meses de prisão em regime fechado por homicídio triplamente qualificado. Estupro e ocultação de cadáver. É a segunda vez que ele cumpre pena por este tipo de crime. Mário já havia sido condenado a 23 anos por ter estuprado e matado outras duas crianças. [segue com imagens acompanhado pela trilha sonora oficial do Barra Pesada em BG]. (Trecho da fala da repórter retirado da transcrição completa da edição do programa gravada em 07 de janeiro de 2013).

De modo abrupto, a reportagem é cortada e nós, telespectadores, retornamos ao estúdio de gravação do Barra Pesada, onde Nonato Albuquerque afirma que, em instantes, acompanharemos a matéria completa com detalhes atualizados sobre a situação em que a família se encontra após três anos do acontecimento. Em meados do terceiro bloco, o apresentador volta a falar sobre o caso, mostrando praticamente o mesmo trecho da reportagem exibido no primeiro bloco, comentado anteriormente. Para abordar o tema estupro, o apresentador do Telejornal recorre ao exemplo de outro caso, ocorrido na Índia, o qual mobilizou a revolta da sociedade em nível mundial, desencadeando uma série de debates e discussões em relação às formas de combate e de punição desse tipo de crime, como é possível reparar na fala abaixo:

Daqui a pouquinho, a gente vai saber como realmente está a família três anos depois, no momento em que, no mundo todo, todos esses casos relacionados a estupros exibem a revolta da sociedade. A revolta e a indignação. Ontem, na Índia, ocorreu aquele caso da jovem que foi estuprada dentro de um ônibus por dez pessoas. É algo assim de uma sociedade selvagem, que precisa ser realmente punida. (Trecho da fala do apresentador retirado da transcrição completa da edição do programa gravada em 07 de janeiro de 2013).

Ainda no terceiro bloco do Programa, a reportagem é mencionada mais duas vezes em “serializações” curtas e dinâmicas, lembrando o público daquilo que está por vir. E, por fim, a matéria completa é exibida no penúltimo bloco do telejornal. Sob o formato de legenda, a manchete “Três anos depois, caso Beatriz ainda comove a sociedade” aparece pela primeira vez na parte inferior do vídeo. Simultaneamente, o apresentador explicita que chegou o momento dos telespectadores conferirem uma reportagem “exclusiva” com os familiares de

⁹⁵ Nome fictício.

Beatriz. Nonato destaca que a matéria também conta com informações exclusivas sobre o acusado do crime, Mário da Silva, indagando se o mesmo continua preso depois de três anos da sentença.

Após a fala do apresentador, visualiza-se uma sequência de imagens que incluem fotografias da vítima, cenas do julgamento do acusado e cenas da matéria realizada três anos antes pelo Barra Pesada, combinada com uma trilha musical de suspense e com efeitos especiais que dão um aspecto envelhecido ao vídeo. Recursos técnicos de edição de áudio e imagem como os supracitados são comumente utilizados na produção de sentido do texto televisivo e corroboram com a construção do caráter dramático da narrativa contada pelo repórter.

O Programa utiliza, então, as mesmas imagens da matéria realizada há três anos pela equipe de reportagem do próprio Noticiário. Em seguida, o repórter que cobriu a notícia no momento do acontecimento, Nilson Bezerra, aparece novamente no local onde o crime ocorreu, mostrando sua situação depois de três anos. O repórter indica algumas mudanças que podem ser percebidas no lugar onde o corpo da criança fora encontrado em 2010, tais como um canal que está sendo construído no local. No entanto, o fato da reportagem ter sido filmada à noite e por se tratar de um ambiente com pouca iluminação pública prejudica a visualização do local pelo telespectador, que apenas consegue observar o repórter caminhando por uma localidade e lampejos de imagens do que é descrito pelo jornalista como sendo um matagal. Cabe assinalar portanto que, de fato, as imagens captadas pela equipe de reportagem do Programa não possuem evidências suficientes para que o público possa se certificar de que aquele realmente se trata do local do acontecimento, apenas a confiança que ele deposita no profissional de jornalismo que narra a matéria. O problema da falta de visibilidade do lugar é sanado, uma vez que o narrador assume o papel de testemunha, daquele que “esteve lá” e que, por isso, pode assegurar à audiência a veracidade das informações transmitidas.

Nós não teremos acesso ao exato local onde o corpo dela (vítima) foi encontrado e eu confesso que, somente agora, depois de três anos, eu voltei aqui. E passa realmente um filme na minha cabeça, como um profissional, que acompanhei esse caso de perto. Fomos a primeira equipe a chegar aqui e vimos policiais militares, delegados, profissionais do SAMU chorando. Os depoimentos, você vai ver, vai lembrar mais uma vez os policiais chorando no dia em que esse caso aconteceu. Veja com a gente. (Trecho da fala do repórter Nilson Bezerra retirado da transcrição completa da edição do Programa gravada em 07 de janeiro de 2013).

E, assim, o repórter Nilson Bezerra conduz o público mais uma vez à matéria realizada por ele três anos antes. Na entrevista com um dos policiais responsáveis pela averiguação do crime, a produção do Barra Pesada intercala a imagem do entrevistado, que

falava sobre a reação de choque que teve ao se deparar com tal crime, com imagens do jornalista Nilson Bezerra percorrendo o local onde o corpo da vítima foi encontrado e, ainda, outra entrevista realizada com um profissional do SAMU que participou da operação no local.

Policia! Militar – Sem palavras. Não existe nem... Como é que um ser humano tem condição de fazer uma coisa dessa com uma criança dessa idade aí.

Nilson Bezerra – A gente percebe a sua emoção. Você é pai?

Policia! Militar – Sou pai. Da mesma idade aí que essa criança foi morta. Tem cinco anos de idade minha filha (Corte de cena. Segue com imagens do matagal onde o corpo da criança foi encontrado).

Nilson Bezerra – Aqui, o local aonde a criança foi encontrada. O local aonde o monstro deixou o corpo da criança despido, a cabeça da criança totalmente quebrada. (Imagem dos chinelos da criança). Foi aqui que o pai da criança presenciou a última cena da filha dele (Corte de cena. Segue com a imagem do próximo entrevistado).

Profissional do SAMU – Realmente é uma cena muito triste. Ver a garota com a cabeça toda quebrada. Foi espancada. Tá toda roxa. Já com a rigidez cadavérica. Faz bastante tempo que isso aconteceu. Eu tô aqui trêmulo (a câmera foca nas mãos do entrevistado). Nunca vi uma cena dessa. (Trechos das entrevistas realizadas pelo repórter Nilson Bezerra retirado da transcrição completa da edição do Programa gravada em 07 de janeiro de 2013).

Em seguida, volta-se à reportagem que continua na busca por informações mais atualizadas sobre o local do crime. Nilson Bezerra segue descrevendo minuciosamente a localidade onde o corpo foi achado, enquanto a câmera, situada um pouco atrás do repórter, capta apenas a escuridão do ambiente. O repórter justifica outra vez a falta de visibilidade das imagens, devido à dificuldade de iluminação e de acesso ao lugar. Nesse momento, Nilson aborda dois homens que estavam próximo ao local do crime, iniciando uma entrevista com ambos. Primeiro, ele pergunta ao homem mais jovem se ele recorda do caso e o mesmo confirma, dizendo que havia visto em um noticiário. O homem afirma também que trabalha na obra do canal e que já tinha conhecimento do que havia acontecido ali quando aceitou o emprego. Em sequência, o repórter se dirige ao outro homem que declara ter presenciado o momento em que o corpo foi encontrado e descreve a cena como “realmente assustadora”.

Dando continuidade à matéria, o repórter e o cinegrafista se deslocam até o local do crime com o apoio de moradores da comunidade, que lhes mostram o caminho. Cerca de arame farpado e mata fechada constituem alguns dos obstáculos enfrentados pela equipe de reportagem para chegar até o local desejado. Durante todo o percurso, Nilson Bezerra vai contando a respeito da experiência que viveu no dia que cobriu o caso, adicionando novos elementos narrativos à notícia e reforçando o caráter dramático da ocasião.

A gente tá com o pessoal da comunidade e, meu deus, é como se a gente tivesse vivendo o dia novamente. Aqui. O corpo tava lá embaixo. Agora, você que tá em casa, imagine a angústia, o desespero dessa criança sendo arrastada pra um local desse que está praticamente da mesma forma (imagens do matagal). Aqui o mato já

creceu, mas foi aqui embaixo. Foi aqui, não foi gente? Mostra aqui (imagem do repórter apontando em direção a mata fechada). Foi aqui pra baixo, não foi? Dá pra descer até aqui? Não? Não, mas foi por aqui, foi exatamente nesse ponto aqui aonde o corpo da Beatriz foi encontrado. (Trecho da fala do repórter Nilson Bezerra retirado da transcrição completa da edição do Programa gravada em 07 de janeiro de 2013).

Sem acesso ao local do crime, os produtores do Telejornal decidem dar por encerrada essa parte da matéria e segue com uma entrevista realizada com o então vereador e membro da Comissão de Direitos Humanos da Câmara de Vereadores de Fortaleza, Fábio Costa⁹⁶, que, na época do crime, atuou como presidente da Associação dos Conselheiros Tutelares em defesa da comunidade do bairro Conjunto Ceará, apoiando a família da vítima e ajudando a polícia nas buscas pelo paradeiro da garota sequestrada. À princípio, a imagem do entrevistado não é mostrada, sendo exibidas fotografias da vítima e imagens da matéria realizada pela equipe de jornalismo do Barra Pesada em 2010, acompanhadas por uma trilha sonora de estilo *gospel*. Repentinamente, a imagem do entrevistado aparece no vídeo, demonstrando que a entrevista fora realizada no escritório do vereador, em outro momento, sendo editada para enfim compor a narrativa.

Off (Nilson Bezerra) – André, como amigo da família, como um membro se preocupa com a criança, enfim, com os direitos humanos, o que mudou de lá pra cá? Como a família está? Como está a situação três anos depois desse crime brutal?

Fábio Costa – Olha, pra família, eu acredito que, conversando com um e com outro, a dor não passou (inicia a trilha sonora *gospel*). Pra quem era amigo próximo e é amigo próximo, também não sai da mente, a gente não esquece. Pro Conjunto Ceará fica uma marca. Uma marca muito ruim de ter uma criança de cinco anos, um sujeito de ser, de brincar, de viver, teve sua vida aí tirada por um maníaco daquele. Então, pra gente, hoje, resta muita saudade e como militante a gente acompanhou o fato, teve próximo, tentou fazer a nossa parte. Ficou ainda aquela vontade de ter mais respostas do poder público, principalmente da segurança pública do nosso Estado, porque a gente tem acompanhado crimes dessa natureza, de sequestro de crianças. Isso tem crescido e no simples detalhe de um descuido, o filho, uma filha, pode ser levado. Por um desses dezenas e dezenas de maníacos que tem por aí e que cada dia desperta no ser humano essa vontade de captar a vida do indefeso, que é uma criança. (Trechos das entrevistas realizadas pelo repórter Nilson Bezerra retirado da transcrição completa da edição do Programa gravada em 07 de janeiro de 2013).

O tom melancólico do depoimento do entrevistado e da música *gospel* tocada ao fundo revela o cenário de forte comoção social motivado, sobretudo, pela natureza do crime, classificado pelo repórter e demais envolvidos como um “crime hediondo”. O entrevistado salienta que a sensação de impunidade permanece mesmo depois da condenação do acusado, pois, segundo ele, crimes hediondos como o ocorrido com Beatriz têm aumentado no Ceará e o Estado não tem implementado políticas públicas de segurança suficientes para evitar que

⁹⁶ Utilizo um nome fictício.

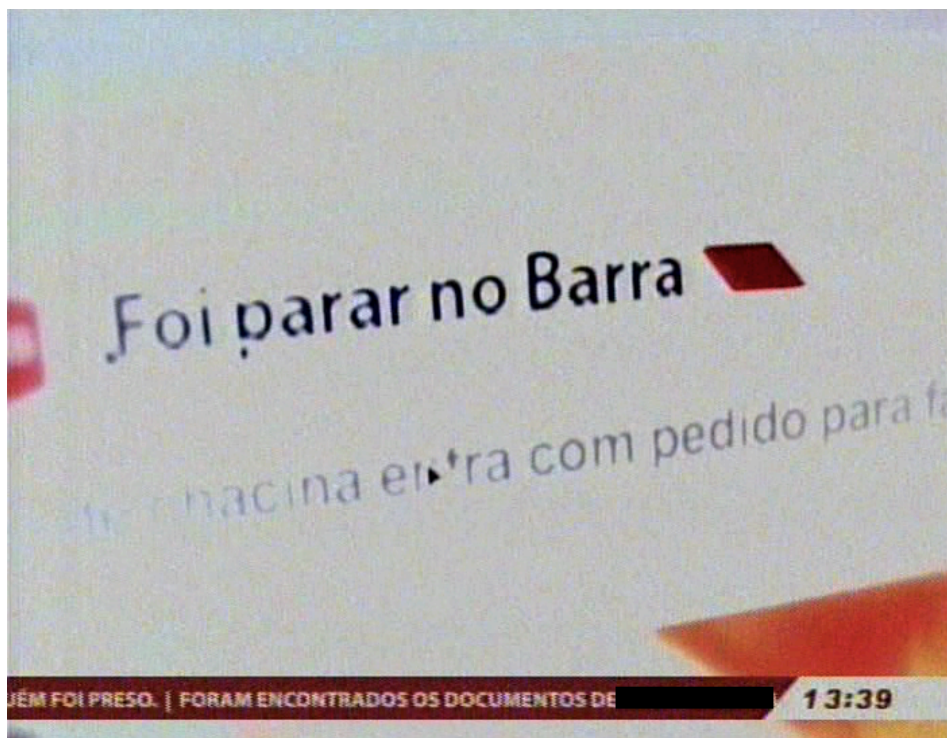
casos como este aconteçam novamente. Por certo, o sofrimento causado pela morte atroz da menina mobilizou uma série de sentimentos na sociedade cearense e provocou inúmeras discussões em torno do modo como o Estado vem tratando de acontecimentos que afetam os cidadãos de uma sociedade, formando alianças entre família, comunidade e meios de comunicação, com o propósito de exigir maiores respostas do poder público aos anseios daquele segmento social específico.

No estúdio de gravação, Nonato Albuquerque acrescenta que, na época da reportagem, o acusado do crime continuava preso, cumprindo uma pena de 31 anos e oito meses na CPPL III, em uma cela isolada dos demais presidiários, visto que ele havia sido ameaçado de morte por outros detentos.

3.2.2 “Foi parar no Barra”

Este quadro traz vídeos produzidos por cinegrafistas amadores que deliberadamente enviam as imagens à produção do Barra Pesada, com a intenção de fazer alguma denúncia ou relatar algum acontecimento importante. Conta com uma vinheta curta (FIGURA 11) em sua abertura e seu encerramento de seis segundos, que simula um indivíduo digitando o nome do quadro (“Foi parar no Barra”) em um *site* de busca de vídeos na internet, pontuada por uma intensa trilha sonora de suspense e tensão. É possível notar também a ausência da figura do repórter, deixando ao apresentador do programa a incumbência de narrar em *off* a história do vídeo.

Figura 11 – Vinheta do quadro “Foi parar no Barra”



Fonte: Telejornal Policial Barra Pesada, TV Jangadeiro, 14 de Setembro de 2012.

Na edição do dia 14 de setembro de 2012, encontrei um modelo do conteúdo veiculado neste quadro. A notícia começa com imagens de dois policiais desmontando, com o auxílio de instrumentos cortantes, uma tábua de passar roupa, vasculhando seu interior. De maneira simultânea, Nonato Albuquerque esclarece em *off* ao público que aquelas imagens retratam o momento da interceptação de quatro quilos e cem gramas de cocaína em tabletes pela Polícia Rodoviária Federal (PRF) no município de Jaguaribe, situado no interior do Ceará. De acordo com o apresentador, as drogas estavam escondidas em tábuas de passar roupas, localizadas no bagageiro de um ônibus que realizava a rota Goiânia/Fortaleza. As tábuas haviam sido embaladas como novas para não levantar maiores suspeitas, contudo o peso e a espessura fora do padrão fizeram com que os policiais desconfiassem que algo estava errado. Nonato finaliza sua narração salientando que o transportador das drogas foi preso e encaminhado à Delegacia de Polícia Civil de Jaguaribe.

Nesse instante, a narração (voz) cessa por completo e tudo que se tem são as imagens dos policiais procurando as drogas. Quando o discurso verbal torna-se impotente, a força da imagem prevalece, falando por si só. No final da notícia, o narrador expressa sua opinião em relação a nova modalidade criminosa (transportar drogas via ônibus), pontuando que “os traficantes estão realmente audaciosos”.

Outro exemplo é o caso de um repórter agredido em frente às câmeras, exibido na edição do dia 19 de setembro de 2012. Na abertura do quadro, Nonato Albuquerque insere a “cabeça da matéria”:

Continua repercutindo na internet o vídeo no qual um jornalista do interior foi agredido. Foi na cidade de Quixadá, sertão central. O jornalista foi agredido enquanto fazia uma reportagem na frente de uma escola pública. André Rubens⁹⁷ teve o nariz quebrado. Mesmo após a agressão, ele continuou a reportagem. Acompanhe. (Trecho da fala do apresentador retirado da transcrição completa da edição do Programa gravada em 19 de setembro de 2012).

Após a vinheta do quadro, o vídeo contendo a agressão física sofrida pelo jornalista no exercício da profissão é mostrado na íntegra. Na gravação, é possível acompanhar o trabalho de um profissional de jornalismo que estava cobrindo uma matéria investigativa de cunho “exclusivo” (um “furo jornalístico”) sobre a conduta inadequada de um candidato a um cargo político no município de Quixadá que promovia uma reunião de campanha dentro de uma escola pública fora do período permitido pelo Tribunal Superior Eleitoral, configurado o ato como crime eleitoral. Em meio a um tumulto que estava ocorrendo durante o evento, um homem parte para cima do repórter, atacando-o. Nesta ocasião, a produção do Barra Pesada utiliza o recurso técnico de edição *slow motion*⁹⁸ para mostrar detalhadamente o momento exato da agressão física, sob uma trilha sonora de tensão e suspense. Uma das características mais marcantes do vídeo foi o momento em que o repórter recupera a consciência e dá continuidade à reportagem com o rosto coberto de sangue, fornecendo um relato dramático sobre o que havia acabado de acontecer e exigindo satisfação e respostas das autoridades competentes.

Eu, como repórter que estava exercendo a minha profissão no local de levar notícia, a realidade dos acontecimentos, com transparência, com credibilidade, como sempre tenho feito, acabei sendo agredido por um dos militantes deste partido, ao qual realizava essa reunião dentro de uma escola pública, o que não pode acontecer neste período eleitoral. E agora vamos aguardar todas as medidas para saber se realmente as medidas cabíveis serão tomadas por parte da segurança e da Polícia Militar que esteve no local. As imagens foram gravadas e nós vamos agora aguardar o resultado da justiça pra saber como ficará essa situação. (Trecho da fala do repórter André Rubens retirado da transcrição completa da edição do Programa gravada em 19 de setembro de 2012).

Nonato Albuquerque encerra o quadro com algumas informações complementares. Segundo ele, o acusado da agressão, o assessor do candidato político

⁹⁷ O nome verdadeiro deste personagem foi substituído por um nome fictício.

⁹⁸ O efeito “*slow motion*” ou, em português, “movimento em câmera lenta” consiste “basicamente em uma reprodução mais lenta das imagens captadas, ou seja, um efeito de duração maior de uma determinada cena ou ação”, dando a sensação de que o próprio tempo está passando mais devagar. Este recurso é muito usado em filmes ou vídeos de ação para criar tensão, aumentar momentos de clímax ou enfatizar cenas de violência (ABREU E LIMA, 2012, p. 4).

mencionado anteriormente, negou o crime, afirmando que houve apenas um “esbarrão” no repórter, lamentando o ocorrido. Apesar da declaração amenizante, o assessor foi detido e liberado após pagamento de fiança de três salários mínimos e responderá em liberdade a acusação de lesão corporal grave. O apresentador esclarece ainda que a denúncia a respeito do suposto uso de uma escola pública para o encontro de campanha do candidato foi refutada com veemência pela assessoria do candidato, alegando que ele havia comparecido à escola por motivos estritamente pessoais (participação no aniversário de um dos alunos do colégio), sem nenhuma conotação partidária. Em apoio ao companheiro de profissão, Nonato Albuquerque faz um pedido de solidariedade ao profissional de jornalismo e informa sobre sua melhora de saúde, que, com seis pontos no rosto, encontra-se de licença médica.

3.2.3 “Na mira do Barra”

Este quadro dedica-se a promover reportagens conhecidas no Jornalismo como “investigativas” ou “de investigação”, especializadas em desvendar fatos ocultos do conhecimento da população, em especial crimes e casos de corrupção. Nele, os repórteres e/ou produtores se infiltram nos mais diferentes lugares, gravam cenas e entrevistas às escondidas, em busca de um “furo jornalístico”, contando, muitas vezes, com o auxílio de câmeras escondidas, microfones embutidos, grampos telefônicos e disfarces para alcançar tal objetivo. O uso dessas ferramentas investigativas é criticado por vários teóricos do Jornalismo (FORTES, 2005; KARAM, 1997; etc.), em virtude de sua possível ilegalidade e invasão de privacidade, visto que, em sua maioria, tais recursos são utilizados sem a autorização prévia das pessoas envolvidas na reportagem.

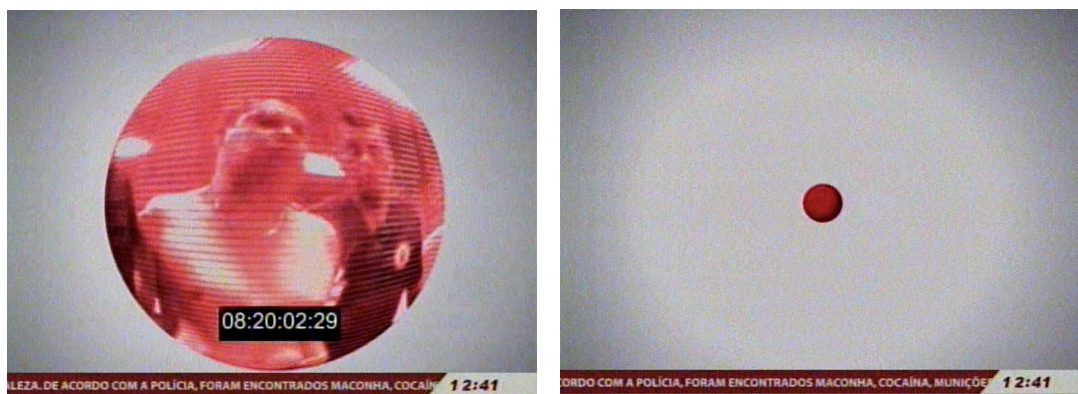
Dividido em duas partes⁹⁹, o quadro “Na mira do Barra” veiculado na edição do dia 19 de setembro de 2012 revela “informações exclusivas” sobre o comércio ilegal da venda de vale-transporte eletrônico ou “*passecard*” no Centro de Fortaleza. No caso apresentado, a produção do Barra Pesada aposta no uso de câmera escondida e microfone embutido para mostrar ao público o flagrante do esquema da venda dos vales-transportes eletrônicos realizado pelos jornalistas do Programa. Cabe ressaltar que a identidade do jornalista foi preservada, bem como a de alguns indivíduos que, porventura, apareceram nas gravações. Nos momentos em que isso ocorreu, a imagem foi desfocada. Na “cabeça da matéria”, Nonato Albuquerque alerta a população sobre a ilegalidade e a falta de fiscalização dessa prática:

⁹⁹ Uso do recurso de “serialização” da notícia.

Chegou a hora de você conferir o “Na mira do Barra” de hoje, que revela o comércio ilegal do *passecard* no Centro de Fortaleza. Você sabia que se um trabalhador for flagrado vendendo um *passecard*, ele pode ser demitido por justa causa. Isso, se houvesse a fiscalização. Mas, quem deveria impedir essa prática é conivente e ainda participa do esquema. Acompanhe o “Na mira do Barra”. (Trecho da fala do apresentador retirado da transcrição completa da edição do Programa gravada em 19 de setembro de 2012).

A vinheta do quadro (FIGURA 12), de aproximadamente cinco segundos, apresenta elementos imagéticos em movimento que fazem alusão ao “furo de reportagem”, característico ao jornalismo investigativo. Em primeiro lugar, cenas de um vídeo (destaque para o marcador de monitoramento do tempo, ou *video time tracking*, presente na primeira imagem da Figura 12, que faz referência à gravação original de um vídeo, antes mesmo de ser editado) da prisão de um indivíduo não identificado, com a figura do acusado sendo escoltado por um policial, sob o formato de uma esfera com tons avermelhados. Em seguida, as cenas mencionadas transformam-se em uma pequena esfera de cor vermelha escura, mediante uso de efeitos especiais. Ainda com o amparo de efeitos especiais, a pequena esfera ganha círculos vermelhos ao seu redor, simulando a imagem de um “alvo” ou “mira”, que remete à ideia da preocupação do Programa em apurar as notícias com exclusividade. No final da vinheta o “alvo” ganha a feição de uma grande esfera vermelha escura com a presença da logomarca do quadro, que se assemelha bastante ao logotipo do próprio Barra Pesada, conforme pode ser verificado na Figura 12.

Figura 12 – Vinheta do Quadro “Na mira do Barra”, quadro a quadro





Fonte: Telejornal Policial Barra Pesada, TV Jangadeiro, 19 de Setembro de 2012.

O vídeo com o conteúdo da investigação jornalística, realizada por um dos produtores do noticiário, começa logo após o término da vinheta do quadro. Dando prosseguimento à notícia, a equipe de produção do Barra Pesada seleciona imagens que permitam o telespectador associá-las com a intensa movimentação cotidiana do centro da cidade de Fortaleza. Ao editar o conteúdo do vídeo, a produção é capaz de construir duas narrativas paralelas – a falada e a visual –, conferindo-lhes sentido, e imprimindo sua própria perspectiva sobre o assunto abordado. Estou me referindo aqui ao modo como o Programa se apropria do acontecimento e relata, à sua maneira, a “realidade dos fatos” e a forma como obteve certas informações.

Sendo assim, no início do vídeo, imagens de transeuntes apressados, “camelôs” com suas bancas improvisadas na rua e paradas de ônibus lotadas caracterizam o cenário onde a matéria foi gravada. Posteriormente, vários enquadramentos do momento em que alguns indivíduos praticam a atividade ilícita são usados para inserir o tema principal da matéria: a denúncia do comércio informal de vales-transportes eletrônicos. Vale acrescentar que todas as imagens descritas anteriormente foram acompanhadas por uma trilha sonora de ação.

Daí em diante, as imagens passam a ser narradas em *off* por Nonato Albuquerque, o qual adiciona novos elementos à narrativa:

Off (Nonato Albuquerque) – Cenas como essas são comuns no Centro da cidade. Camelôs vendem vales-transportes de terceiros livremente. O que é proibido por uma Lei Federal de 1985, fixada em cartazes nos próprios ônibus [câmera foca na imagem do aviso sobre a lei mencionada pelo apresentador, filmado dentro de um ônibus]. Para comprovar a venda irregular, o nosso produtor vai à Praça Coração de Jesus com uma câmera escondida. (Trecho da fala do apresentador retirado da transcrição completa da edição do Programa gravada em 19 de setembro de 2012).

O apresentador prossegue a narração sobre o trabalho de investigação realizado por um dos produtores do Programa, enquanto a câmera mostra a cena de um dos vendedores ambulantes no ato da venda clandestina das passagens eletrônicas de ônibus. O apresentador

do Programa afirma que o vendedor não parece se preocupar com a fiscalização, pois efetua o negócio mesmo na presença de fiscais do Sindicato das Empresas de Transporte de Passageiros do Estado do Ceará (Sindiônibus). O flagrante da transação comercial operada pelos vendedores ambulantes é exibido diversas vezes, com ênfase na palavra “exclusivo”, que aparece em conjunto com o logotipo da TV Jangadeiro, ambos localizados no canto direito superior do vídeo, atestando o teor de exclusividade da matéria investigativa.

Segundo Nonato Albuquerque, “a prática é aceita por motoristas e cobradores, que não interferem na ação” dos negociantes. Em um movimento súbito, a câmera expõe uma situação bastante peculiar: um “camelô” pega um pequeno banco de plástico, coloca-o na lateral de um ônibus, e começa a comercializar os vales-transportes pela janela que fica em frente ao cobrador do coletivo. A partir disso, Nonato informa aos telespectadores que o vendedor ambulante supracitado, sem perceber que está sendo filmado, revela a parceria que possui com os profissionais de transporte público (motoristas e cobradores) e como o esquema do comércio de “*passcards*” funciona. Para isso, o jornalista responsável pela execução da matéria adquire o disfarce de um cliente em potencial, recurso este comumente adotado em reportagens de cunho investigativo.

Inicia-se assim uma entrevista às cegas, na qual o jornalista disfarçado elabora uma série de questionamentos a respeito da comercialização dos vales-transportes. Legendas são usadas na entrevista para facilitar o entendimento das falas dos interlocutores, visto que o áudio do vídeo fora prejudicado, devido à baixa qualidade de captação do microfone embutido utilizado pela equipe de produção do Telejornal. Nela, o vendedor ambulante revela que fornece produtos (água e balas) em troca do silêncio dos profissionais de transporte público, afirmando que possui consideração pelo trabalho deles e que, por isso, não os cobra nada.

Jornalista Disfarçado – Esses “bicho” não querem comer uma ponta, não?

Vendedor Ambulante – Quem?

Jornalista Disfarçado – Os motoristas e os trocadores?

Vendedor Ambulante – Não... Aqui eles são liberados. Na hora que eles quiserem água, eles pegam. Bombom. Eu não cobro nada deles, não. Mas, mesmo assim, você não pode abusar, não. É o trabalho deles, a gente considera. Aí eu dou. Às vezes, pede uma água, um bombonzinho. Quer pagar? Eu digo: Ei “macho”, deixa pra lá.

Jornalista Disfarçado – Fica uma coisa pela outra?

Vendedor Ambulante – É. (...) O pessoal diz assim: “Poxa, eu fico ali, às vezes até espero uma “coisinha”, às vezes já tô saindo... Aí o cara não dá nem um bombom?” Eu já vi eles falarem para outras pessoas: “Rapaz, eu passo acolá e o cara não dá nem um bombom pra nós”. (...) Porque aqui eles são livres. Se eles quiserem, metem a mão aqui, tiram. Eu não olho para o que eles estão tirando. Quando eu passei quatro meses sem vender, eles acharam muito ruim, pois os outros que vendiam aqui não davam nada. Não davam nem uma água. (Trecho da entrevista realizada pelo

repórter disfarçado retirado da transcrição completa da edição do Programa gravada em 19 de setembro de 2012).

No trecho citado acima, evidencia-se a reciprocidade presente na rede de relações de troca entre sujeitos envolvidos em ações ilícitas. Segundo Vera Telles (2009, p. 163), “toda uma trama relacional é acionada e toda uma competência circulatória é ativada justamente nas dobras do legal e do ilegal.” Essa economia informal, ilegal e ilícita¹⁰⁰ implica sujeitos, considerações recíprocas, expectativas, estratégias e incertezas. No caso apresentado, por exemplo, o vendedor ambulante confessa comprar vales eletrônicos diretamente de policiais e dos próprios fiscais do Sindiônibus, desvelando assim a participação de representantes do Estado e da entidade responsável pela fiscalização da utilização dos “*passecards*” no mercado ilegal da venda de vales-transportes eletrônicos.

A teia de intermediários e mediações pelas quais esses agenciamentos são arquitetados envolve “obrigações” e interesses forjados na “consideração”, na confiança e na compreensão mútuas, que motivam as relações de reciprocidade e as trocas materiais e simbólicas. Ao mostrar o carácter universal da obrigação de “dar, receber e retribuir” no conjunto de textos do *Ensaio sobre a dádiva*, Marcel Mauss (2003) trabalha o conceito de reciprocidade sem propriamente defini-lo ou teorizá-lo. Apesar de se deter apenas ao estudo das sociedades antigas, Mauss aponta que, nas sociedades modernas:

Uma parte considerável de nossa moral e de nossa própria vida permanece estacionada nessa mesma atmosfera em que a dádiva, obrigação e liberdade se misturam. Felizmente, nem tudo ainda é classificado exclusivamente em termos de compra e venda. As coisas ainda possuem um valor sentimental além de seu valor venal, se é que há valores que sejam apenas desse gênero. Restam pessoas e classes que mantêm ainda os costumes de outrora e quase todos nos curvamos a eles, ao menos em certas épocas do ano ou em certas ocasiões. (MAUSS, 2003, p. 294).

Fica evidente, no exemplo analisado, a existência de mercados populares que funcionam clandestinamente nos grandes centros urbanos e que se baseiam em engajamentos recíprocos, acordos informais, redes de confiança e jogos de reciprocidade. Mesmo se tratando de trocas mercantis¹⁰¹, é perceptível que tais redes de relações são alimentadas por

¹⁰⁰ “A cada ponto dessa trama que viabiliza a circulação de mercadorias, esses atores estão em situações relacionais, convocados a negociar constantemente, a ‘aceitabilidade moral de seus comportamentos’ em uma situação ‘que torna possível a coexistência da legalidade e da ilegalidade, e a mudança permanente dos seus limites’ nos termos de ‘negociações, sempre situadas, nas cenas públicas ou privadas condicionadas pelas trocas mercantis’” (TELLES, 2009, p. 163).

¹⁰¹ “Nas economias e nos direitos que precederam os nossos, nunca se constatam, por assim dizer, simples trocas de bens, de riquezas e de produtos num mercado estabelecido entre os indivíduos. Em primeiro lugar, não são indivíduos, são coletividades que se obrigam mutuamente, trocam e contratam; (...) Ademais, o que eles trocam não são exclusivamente bens e riquezas, bens móveis e imóveis, coisas úteis economicamente. São, antes de tudo, amabilidades, banquetes, ritos, serviços militares, mulheres, crianças, danças, festas, feiras, dos quais o Mercado é apenas um dos momentos, e nos quais a circulação de riquezas não é senão um dos termos

“dídivas e expectativas de reciprocidade”, apoiadas na “ideia de ‘consideração’ e dos comportamentos que tal postura suscita” (AQUINO, 2010, p. 49).

Após o fim da entrevista que retrata o flagrante da atividade ilegal, a reportagem investigativa persiste, explorando os mecanismos punitivos criados pelo Estado para coibir a repetição desse tipo de crime em uma entrevista com um funcionário do Ministério do Trabalho não identificado.

Off (Nonato Albuquerque) – (...) Os vales eletrônicos foram criados em 2004. Segundo o Ministério do Trabalho, o proprietário do *passcard* que repassar o cartão para o vendedor, pode perder o benefício.

Funcionário do Ministério do Trabalho – O trabalhador tem o direito ao vale-transporte, também tem o dever de utilizar corretamente. Ele não pode fazer do vale-transporte uma moeda de troca. Não pode usar o vale-transporte pra fazer venda. Isso pode ter consequências na área trabalhista. Em que sentido? O empregador pode punir o trabalhador, se souber que ele está vendendo o vale-transporte e está chegando com atraso, está faltando, alegando que não tem o vale-transporte. Então, pode haver punição? Pode. O trabalhador tem que ter esse cuidado. Que esse vale-transporte, ele é totalmente concedido para o trabalho. Não é uma moeda que ele pode ser usada no comércio como, infelizmente, alguns fazem. (Trecho da entrevista realizada pelo apresentador em *off* retirado da transcrição completa da edição do Programa gravada em 19 de setembro de 2012).

Cenas da prática ilícita acompanhadas de efeitos sonoros de suspense são exibidas novamente. E, logo em seguida, imagens da fachada do órgão responsável pela gestão do transporte público municipal, a Empresa de Transporte Urbano de Fortaleza (ETUFOR), vinculado à Prefeitura Municipal de Fortaleza (PMF) são exibidas. Nonato Albuquerque orienta os telespectadores, afirmando que a produção do Telejornal encarregou-se de estabelecer contato com a ETUFOR a respeito do flagrante da venda de vales eletrônicos no centro da cidade. Em resposta, a Assessoria de Comunicação da empresa afirma que cabe ao Sindiônibus a responsabilidade de fiscalizar a utilização dos cartões. O apresentador complementa que a produção do Programa também contactou o órgão Sindiônibus, que negou por *e-mail* fiscalizar essas práticas. Ao som da narração em *off* do apresentador, surge a imagem do *e-mail* enviado por representantes do órgão supracitado, que justifica dizendo: “Não cabe ao Sindiônibus acionar a polícia ou qualquer outra entidade que possua poder efetivo de fiscalização”. Aqui, a produção do Barra Pesada conta com o auxílio do recurso técnico de *zoom* para possibilitar a visualização do texto contido no *e-mail*.

De volta ao estúdio de gravação, o apresentador constrói um discurso opinativo sobre o assunto, no qual indaga a respeito de quem, afinal, seria o responsável pela fiscalização desse tipo de prática criminosa. Para ele, o ponto central dessa questão é a falta de respeito às leis no Brasil, afirmando que, “em meio a essa discussão, suprime-se a

legitimidade da lei.” Nonato aponta também que se torna cada vez mais difícil conviver em um país, cuja própria constituição não é respeitada, e encerra seu discurso assegurando ao público que o programa Barra Pesada continuará exercendo seu papel de “fiscalizador das leis e da ordem”, já que nenhum outro órgão ou entidade do governo assume tal função, declarando em tom de advertência: “Nós vamos ficar cobrando!”

3.2.4 “Alô Comunidade”

No quadro “Alô Comunidade”, o Barra Pesada reúne apelos, denúncias e reclamações de moradores oriundos dos mais diversos bairros da Grande Fortaleza, funcionando como um canal de mediação no diálogo entre a população e os órgãos/empresas competentes. Por meio de contato telefônico ou eletrônico com a produção do Programa, os “cidadãos de bem” expressam suas frustrações e insatisfações acerca da falta de infraestrutura (saneamento básico, iluminação, saúde, segurança e transporte públicos, entre outros) das localidades onde residem e da incompetência dos órgãos responsáveis pela gestão desses serviços. Por se tratar de um quadro excepcionalmente curto em relação aos demais, não conta com vinheta própria, sendo transmitido de modo breve logo após os intervalos comerciais. Outro detalhe importante é a exibição em formato de legenda (FIGURA 13) dos contatos telefônicos e do *e-mail* da produção do Programa na parte inferior da tela durante todo o quadro, garantindo que o mesmo é construído em conjunto com o público e que, portanto, está à disposição dele.

Figura 13 – Cena do Quadro “Alô Comunidade”



Fonte: Telejornal Policial Barra Pesada, TV Jangadeiro, 02 de Outubro de 2012.

Este quadro é dividido em dois blocos, sendo o primeiro destinado à reclamação promovida por um representante da sociedade civil e, o segundo, à resposta das autoridades responsáveis. Nesses termos, a ideia do Programa como um espaço de “prestação de contas” das autoridades para a população, no qual os jornalistas atuam como “fiscalizadores na cobrança por maior eficiência na prestação de serviços”, é lançada e reafirmada pelo apresentador neste quadro. Sob o lema “Faça o Barra com a gente” (FIGURA 13), a fala dos cidadãos é intermediada por Nonato Albuquerque, que, com o apoio da produção do Telejornal, exige uma solução para os problemas denunciados pelos moradores.

Diferente da maioria dos quadros fixos do Barra Pesada, o “Alô Comunidade” possui uma regularidade bem definida, aparecendo em aproximadamente 80% das edições analisadas, as quais foram submetidas à delimitação prevista no *corpus* dessa pesquisa. Dentre os vários exemplos disponíveis, selecionei três para ilustrar melhor a dinâmica do referido quadro.

No início do terceiro bloco da edição do dia 10 de julho de 2012, o “Alô Comunidade” expõe o caso de uma moradora do bairro Barra do Ceará que denuncia a falta de médicos especialistas em ginecologia no Posto de Saúde do bairro, trabalhando a temática dos problemas que a saúde pública enfrenta no Estado do Ceará. De acordo com Nonato Albuquerque, a cidadã solicita a imediata regularização da situação, visto que várias mulheres

havam sido prejudicadas. No bloco seguinte, o apresentador trás a explicação da Assessoria de Comunicação da Secretaria Executiva Regional (SER) I¹⁰², informando que a referida Unidade de Saúde conta com seis equipes de profissionais de saúde, sendo que apenas quatro dessas equipes possuem médicos especialistas. Nonato acrescenta que a Secretaria Municipal de Saúde (SMS) possui cerca de quarenta médicos ginecologistas contratados e que a distribuição desses profissionais ainda está sendo estudada pelo órgão.

Já na edição do dia 13 de julho de 2012, o tema central da notícia é o saneamento básico, com foco na falta de abastecimento de água no Bairro Cigana, situado no Município de Caucaia, Região Metropolitana de Fortaleza. O apresentador do Barra Pesada explicita de modo enérgico o problema vivenciado pelos moradores daquela localidade, que passaram um mês sem água potável, ironizando o fato de que, mesmo assim, as contas de água continuavam chegando nas residências. Nonato Albuquerque finaliza a primeira parte do quadro reforçando o apelo da moradora que realizou a denúncia: “(Ela) tá pedindo que a Cagece (Companhia de Água e Esgoto do Ceará) solucione o problema da comunidade, tá OK?”. Na segunda parte do quadro, Nonato repassa a resposta fornecida pela Assessoria de Imprensa da empresa Cagece, que garantiu enviar uma equipe ao local naquele mesmo dia para verificar a situação e tomar as providências necessárias, no intuito de solucionar o problema da comunidade. Sob um tom de indignação, o apresentador também aponta que, “muitas vezes, (o cidadão) passa um mês (sem água), (por isso) é preciso que o Barra dê um puxão de orelha”, indicando a suposta eficiência de programas como o Barra Pesada, que se consideram atuantes na defesa do cidadão e na solução de seus problemas, dando ênfase ao papel de “fiscalizador” e “cobrador” assumido pelo Telejornal.

A temática do terceiro e último exemplo do quadro “Alô Comunidade” é relacionada à falta de segurança pública em Fortaleza. Segundo o apresentador do Noticiário, os moradores do bairro Parque Araxá reclamam da insegurança, afirmando que roubos e assaltos acontecem constantemente no local. Ele também transmite o pedido da população, que solicita mais policiamento na comunidade. Em diálogo “ao vivo” com o diretor do Programa, Nonato Albuquerque alega que o bairro Varjota sofre a mesma dificuldade, visto que “todos os dias cidadãos são assaltados por elementos de bicicleta na região”, e encerra dizendo: “manda a polícia lá, OK?”. No bloco seguinte, Nonato apresenta os esclarecimentos

¹⁰² De acordo com o sítio eletrônico da Prefeitura Municipal de Fortaleza (www.fortaleza.ce.gov), a “Secretaria Executiva Regional (SER) I abrange 15 bairros: Vila Velha, Jardim Guanabara, Jardim Iracema, Barra do Ceará, Floresta, Álvaro Weyne, Cristo Redentor, Ellery, São Gerardo, Monte Castelo, Carlito Pamplona, Pirambu, Farias Brito, Jacarecanga e Moura Brasil. Nesta região, moram cerca de 360 mil habitantes. Localizada no extremo Oeste da cidade, foi nesta área que nasceu a nossa Capital.”

fornecidos pelo comandante da área concernente ao bairro Parque Araxá que informa à produção do Telejornal que a segurança do local é realizada por duas viaturas do Ronda do Quarteirão¹⁰³, com o apoio de viaturas do Policiamento Ostensivo Geral (POG) e policiais em motos, lembrando aos moradores que eles podem entrar em contato com os telefones acoplados às próprias viaturas do Ronda do Quarteirão. Nonato fornece aos telespectadores os números telefônicos das viaturas citadas anteriormente, contando com um reforço técnico da produção do Programa que exhibe os números de telefone no vídeo, em formato de legenda, na parte inferior da tela.

3.2.5 “Chame o Barra”

Na mesma linha adotada pelo “Alô Comunidade”, o quadro “Chame o Barra” se destina a mostrar casos de pessoas que precisam de algum tipo de ajuda (financeira, jurídica, policial, psicológica etc.). Analisando o conteúdo deste quadro, encontrei uma grande diversidade de temáticas: famílias que procuram seus parentes desaparecidos ou que tentam proteger seus familiares ameaçados de morte; vítimas de golpes; usuários de drogas que buscam tratamento para curar seus vícios; crianças e idosos com graves condições de saúde; dentre outras.

Através de contato telefônico ou eletrônico, os interessados se comunicam com a produção do Barra Pesada e contam suas histórias. Relatando-as ao Noticiário, esses indivíduos ganham espaço na cobertura televisiva local para expor suas necessidades e reclamações, na esperança de, porventura, contar com a solidariedade dos demais telespectadores do Programa e, assim, dar solução aos seus problemas pessoais. O termo “solidariedade” é largamente utilizado pelos agentes sociais envolvidos nas notícias divulgadas no “Chame o Barra”, tornando-se uma das principais categorias nativas e analíticas do quadro, essencial para a compreensão de sua lógica estético-narrativa.

A visão de que o Telejornal é construído com a constante participação do público também é reforçada neste quadro, conforme é possível verificar em sua vinheta. A vinheta de abertura e encerramento do quadro “Chame o Barra” (FIGURA 14) possui cerca de 4

¹⁰³ O Ronda do Quarteirão é um programa implementado a partir de novembro de 2007 no governo de Cid Gomes. No site do Governo do Estado do Ceará (www.ceara.gov.br), o Ronda do Quarteirão é definido como “uma nova estratégia de fazer polícia”, propondo um “policiamento que desenvolve ações ostensivas e preventivas, cujo objetivo é agir principalmente nos crimes de menor potencial ofensivo por meio de estratégias diferenciadas de prevenção com base na filosofia da polícia comunitária, na qual os policiais moldam suas operações de acordo com as necessidades específicas de cada comunidade.” (BRASIL; SOUSA, 2010, p. 97).

segundos e contém recursos gráficos e sonoros que simulam o processo de uma ligação telefônica, remetendo ao princípio básico proposto pelo quadro, isto é, a noção de que “com o Barra Pesada, você não está sozinho.” No primeiro *frame*, encontra-se uma ilustração que se assemelha a um aparelho telefônico na cor vermelha. Mediante utilização de efeitos especiais, o gancho do telefone se encontra em movimento pendular, dando a entender que o telefone está tocando. Percebendo que o uso de efeitos sonoros se faz necessário, a equipe de edição adiciona um som de toque de telefone genérico ao vídeo. Em seguida, a logomarca do quadro aparece nas cores vermelha e cinza, finalizando a vinheta.

Figura 14 – Vinheta do Quadro “Chame o Barra”, quadro a quadro



Fonte: Telejornal Policial Barra Pesada, TV Jangadeiro, 01 de Fevereiro de 2013.

A matéria do “Chame o Barra” apresentada na edição de 01 de fevereiro de 2013 coloca em evidência as manifestações de “solidariedade” desempenhadas pela população cearense através do Barra Pesada. Na primeira parte do quadro, após uma série de matérias que apresentavam um conteúdo violento; inclusive uma sobre um linchamento, que, segundo Nonato Albuquerque, “é coisa de gente bicho, de gente que não é pra viver na sociedade moderna”; o apresentador do Barra Pesada afirma que deseja mudar de assunto, dando uma pausa na cobertura jornalística de crimes e da violência urbana em geral para falar sobre “solidariedade”, que é “o outro lado de gente, mas de ‘gente gente’, não de ‘gente bicho’”. Essas categorias nativas (“gente gente” e “gente bicho”) aparecem constantemente nos discursos do apresentador, muitas vezes, sob outras nomenclaturas: de um lado, o “cidadão de bem”, o “pai de família”, a “civilização”, a “civildade”, o “trabalhador”, o “herói de cada dia”; de outro, o “animalesco”, o “terror da comunidade”, a “incivildade”, a “barbárie”, o “monstruoso”, o “piranguero”, os “elementos”, os “selvagens”, a “crueldade dos homens”, o “bandido”, o “vagabundo”. Trabalharei melhor a distinção entre as categorias supracitadas no próximo capítulo.

Nonato segue o Programa relembrando o caso, que havia sido mostrado durante aquela semana, de uma criança, chamada Jasmine¹⁰⁴, de onze anos de idade, que possui problemas neurológicos e desnutrição, e que precisa de cuidados especiais devido a sua frágil condição de saúde. Conforme o apresentador, após a exibição da história de Jasmine, a produção do Programa recebeu várias ligações de telespectadores que desejavam oferecer doações à família da criança. Assim, ele convida os telespectadores a acompanhar um trecho da reportagem realizada pela equipe de reportagem do Barra Pesada.

A reportagem começa com a repórter Emanuella Braga situada no interior da residência onde Jasmine mora, explicando o motivo de sua presença ali. De acordo com a repórter, após o “apelo” realizado pelos jornalistas do Barra Pesada em nome de Jasmine, a produção do Telejornal recebeu várias ligações de pessoas que ansiavam ajudá-la de alguma maneira e que enviaram à TV Jangadeiro suas doações. Nesse sentido, Emanuella Braga e o restante da equipe de reportagem do Barra Pesada se deslocaram até o local onde Jasmine reside para entregar os donativos que haviam sido encaminhados ao Programa.

A repórter acrescenta que eles estavam ali para agradecer ao “público fiel” do Barra Pesada, que atendeu prontamente ao pedido daquela família. Concomitantemente à fala da repórter, a câmera percorre toda a movimentação dos membros da produção do Telejornal encarregados de transportar os objetos doados à Jasmine para dentro do quarto dela, captando tais imagens. Nesse instante, um fundo musical de tom dramático inicia e se prolonga por praticamente toda a matéria. Com uma expressão facial carregada de emoção, Emanuella confessa:

É com muita felicidade que a gente ouve a Jasmine. Olha, esse sonzinho que vocês estão ouvindo, ele é da Jasmine. Ai você diz assim: ‘Emanuella, ela tá chorando?’ Não, ela não tá chorando. Ela está brincando. Exatamente isso. Já está devidamente alimentada e está brincando. (Trecho da fala da repórter Emanuella Braga retirado da transcrição completa da edição do Programa gravada em 01 de fevereiro de 2013).

Logo após o discurso emocionado da repórter, a câmera caminha pelo quarto de Jasmine até encontrá-la repousando dentro de uma “rede”¹⁰⁵. A imagem revela uma criança de físico extremamente debilitado, insuficientemente desenvolvido por falta de uma alimentação adequada. Emanuella segue a reportagem, descrevendo a surpresa e a imensa satisfação dela e da família de Jasmine por terem recebido tamanha resposta do público:

¹⁰⁴ Com o objetivo de preservar a verdadeira identidade desta personagem, optei pela utilização de um nome fictício.

¹⁰⁵ Tecido de malha utilizado por seres humanos para descanso.

Emanuella Braga – Veja só a felicidade que eu tive quando nós fomos fazer essas imagens que você está vendo agora. [Gravação realizada na residência da irmã de Jasmine, que mostra a grande quantidade de donativos arrecadados pela família]. Todo esse leite que você tá vendo. Toda essas latas e todas essas fraldas que vocês estão vendo. Foi você, público do Barra Pesada, que ajudou. E, hoje, dona Eliana¹⁰⁶ [mãe de Jasmine], a gente tá aqui para agradecer, não é isso?

Dona Eliana – Pra agradecer! Eu só tenho a agradecer as pessoas que me ajudaram e vão me ajudar. Que deus abençoe todos eles, que eu tô muito feliz pelo que eles conseguiram pra ela e eu só tenho a agradecer a tudinho. (Trecho da entrevista realizada pela repórter Emanuella Braga retirado da transcrição completa da edição do Programa gravada em 01 de fevereiro de 2013).

De modo súbito, a reportagem é interrompida para ceder lugar ao intervalo comercial. Nonato Albuquerque explica que a matéria será exibida na íntegra após os comerciais e solicita a permanência do telespectador no canal para acompanhá-la. Quando o Programa retorna dos comerciais, o apresentador dá continuidade à notícia sobre Jasmine, lembrando sua história e destacando sua semelhança com um dos casos mais marcantes de “solidariedade” já mostrados no Barra Pesada, no qual outra criança em grave condição de subnutrição foi acolhida pelo Instituto da Primeira Infância (IPREDE)¹⁰⁷, onde teve sua “salvação”.

Desta vez, a matéria é completamente exibida, inclusive o trecho apresentado no bloco anterior, o que caracteriza a repetição ou a “serialização” da notícia. A continuação da reportagem é marcada por agradecimentos da repórter e da mãe de Jasmine, e por novos pedidos de ajuda, visto que, conforme argumenta Emanuella Braga, mesmo com a grande quantidade de doações recebidas, a família iria continuar precisando de ajuda. A partir desse momento, os contatos telefônicos da família e da produção do Barra Pesada aparecem no vídeo sob o formato de legenda e a música de tom melodramático continua ecoando. A mãe de Jasmine ressalta também a necessidade de uma cama de solteiro para que a criança não tenha que continuar na permanecendo na “rede”. Com isso, Emanuella suplica:

Ou seja, se você de repente tem uma cama de solteiro ou uma cama hospitalar. As pessoas prometeram uma cama, mas essa cama ainda não chegou aqui. Só tá faltando isso gente, agora. E você que de repente viu o drama da Jasmine, que tem onze anos e é uma criança subnutrida, você pode continuar ajudando essa família, porque são muitas doações? São muitas doações, gente, mas nunca é muito, porque tudo isso aqui um dia vai acabar. Você pode continuar ajudando essa família. (...) Se deus quiser, a gente vai mostrar uma outra imagem dessa criança. A gente vai mostrar uma imagem de uma criança sadia. Que, muito embora, por causa da doença que ela tem, ela não necessita estar com esse corpo. Isso era, porque isso faz parte do passado, só por causa da falta de alimentação. (Trecho da fala da repórter Emanuella Braga retirado da transcrição completa da edição do Programa gravada em 01 de fevereiro de 2013).

¹⁰⁶ Utilizo novamente um nome fictício para preservar a identidade da personagem.

¹⁰⁷ Criado em 1987, O IPREDE funciona como uma Organização Não-Governamental (ONG) atuando no combate à desnutrição infantil, sendo referência nas regiões Norte e Nordeste do Brasil no tratamento deste problema de saúde. Mais informações no *site* da ONG: www.iprede.org.br.

O diálogo entre a repórter e a mãe de Jasmine prossegue com mais súplicas. Emanuella destaca o fato de que a água da residência onde Jasmine vive fora cortada há algum tempo e que a família precisa de apoio para efetuar o pagamento da mesma, sugerindo que qualquer contribuição seria bem-vinda. Para finalizar a reportagem, a repórter repassa mais uma vez os números de telefone da produção da TV Jangadeiro (mostrados na tela em formato de legenda) para o recebimento de novas doações e expressa gratidão novamente aos telespectadores do Programa pelo apoio oferecido à família.

Após a exibição da vinheta de encerramento do quadro, o apresentador faz um discurso de tom moralista e religioso, salientando o papel do Programa no combate ao “mal”:

Você não está sozinho. É o lema desse programa. [...] Na verdade, os puristas, os defensores da estética, certamente vão achar a imagem da Jasmine muito forte, muito terrível. Terrível é a fome! Terrível é a falta de solidariedade. Terrível é a inércia que diante de um caso desse você não tenha o espírito, a sensibilidade humana de torcer pra que uma criança dessa melhore. Na verdade, essa resposta me lembra a frase do profeta “gentileza gera gentileza”. Solidariedade é traço de grandeza espiritual e, fora da caridade, não há salvação. Então se você, qualquer que seja a sua denominação religiosa, se você não faz obras, não adianta você passar rezando dez mil vezes no dia, que você não está fazendo o que manda realmente o cumprimento. São as obras que nos colocam para o alto. Muitas vezes, o pensamento ruim e a maldade é que dominam o coração da maioria. (Trecho da fala da repórter Emanuella Braga retirado da transcrição completa da edição do Programa gravada em 01 de fevereiro de 2013).

Diante do caso apresentado, é possível inferir que o texto da repórter, as imagens e enquadramentos usados durante a matéria, bem como a trilha musical escolhida para trazer mais emotividade ao fato ocorrido, foram estrategicamente manejados pelos membros da produção do Barra Pesada, com o objetivo de explorar um ângulo da notícia que falasse diretamente aos sentimentos do público-alvo, despertando sensações, como as de compaixão e de piedade. Ao transformar a informação em uma espécie de drama que possa chocar ou emocionar os telespectadores, o Programa ganha a atenção da audiência expondo vidas marcadas por situações de miséria e sofrimento, conforme é possível observar no exemplo da reportagem sobre Jasmine e sua família.

A problematização exposta por Nonato Albuquerque em seu discurso de encerramento da notícia revela uma discussão importante sobre o estilo estético adotado pelo noticiário. Ele afirma que os defensores de uma “ética da estética” provavelmente criticariam a atitude do Telejornal mostrar uma criança em grau elevado de desnutrição. Nonato os contra-ataca dizendo que “terrível” é a situação social na qual a criança e sua família se encontravam, acusando aqueles contrários à postura do Programa de serem insensíveis e

desumanos, além de apontar para o que considera ser o problema central da humanidade: a “falta de solidariedade”.

Ainda em seu discurso, o apresentador confere um papel religioso à prática solidária, demonstrando que a “solidariedade” e a “caridade” são a “base da moral cristã” e um “caminho para a salvação eterna”. No entanto, a seu ver, o mundo estaria repleto de pessoas “ímpiedosas” e “descrentes”, incapazes de enxergar que a “verdadeira intenção” dos jornalistas policiais em exibir certas imagens chocantes e grotescas é o “desejo” e o “comprometimento” de “ajudar o próximo”, atuando na intermediação de atitudes altruístas.

Em conclusão, esse episódio possui em torno de si uma função metalinguística, em que o jornalista policial, personificado na figura de Nonato Albuquerque, sente-se compelido à explicar aos telespectadores a principal motivação (“semear a solidariedade”) por trás das decisões estético-narrativas tomadas pela produção do Programa. Um outro fator determinante, identificado por Sodré e Paiva (2002) na obra *O império do grotesco*, é o interesse da produção em alcançar elevados índices de audiência, sendo a utilização do recurso estético do grotesco considerada uma “fórmula”¹⁰⁸ largamente utilizada e copiada por diversos programas televisivos ao longo da história da televisão brasileira na obtenção de recordes de audiência.

3.2.6 “Mão Amiga”

Criado em 1996, o quadro “Mão Amiga”, como o próprio nome pressupõe, oferece apoio a quem necessita de auxílio, adotando uma proposta semelhante a do quadro “Chame o Barra”. O “Mão Amiga” conta também com a participação da população cearense que procura a produção do telejornal Barra Pesada em busca de uma ajuda, como, por exemplo, para comprar remédios, alimentos, cadeiras de roda ou para realizar cirurgias etc. Ademais, o quadro não possui uma regularidade bem determinada, sugerindo que depende da participação do público para ir ao ar.

Para exemplificar melhor o formato do quadro “Mão Amiga”, tomarei o caso exibido na edição do dia 10 de julho de 2012. Com efeito, a temática central da reportagem é anunciada na própria manchete da notícia, cujo texto “Adaptação: mulher busca cirurgia reparadora há quatro anos” revela que se trata de uma narrativa sobre as consequências da violência doméstica.

¹⁰⁸ “Era conspícuo o recurso estético do grotesco, com aspectos diferentes, a depender da especificidade do programa.” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 116).

Antes do início efetivo da matéria, Nonato Albuquerque narra de modo sucinto a história de Joana¹⁰⁹, uma mulher de 25 anos, vítima de agressões físicas e da tentativa de homicídio empreendida pelo ex-marido, que resultou na perda de um de seus olhos. Uma trilha sonora melancólica acompanha toda a narração de Nonato e persiste durante toda a reportagem. Depois de quatro anos procurando, Joana continuava à procura de um hospital que realizasse a cirurgia reparadora para a implantação de uma prótese ocular. Enquanto isso, a jovem sofria discriminação ao buscar emprego e era alvo de piadas, devido a sua condição de saúde. O apresentador encerra sua fala, afirmando: “Ela conta como está o seu drama.” Em seguida, volta-se para o telão digital situado ao fundo do estúdio de gravação, onde a reportagem propriamente dita é exibida.

No começo da matéria, o repórter Nilson Bezerra aparece no vídeo subindo as escadas da residência onde Joana mora. Conforme se encaminha para o interior do domicílio, o repórter vai acrescentando mais detalhes à narrativa de Joana:

O nosso quadro “Mão Amiga” de hoje veio até o bairro Bonsucesso. Nós estamos na rua (...), um local bastante humilde como a gente pode observar, onde nós vamos contar a história da Joana. A história de uma jovem, 25 anos de idade, que é uma história que muitas pessoas acabam vivenciando no dia-a-dia. Um relacionamento malsucedido, terminou com uma tentativa de homicídio, onde a Joana acabou levando um disparo de arma de fogo na altura da cabeça. Felizmente, ela sobreviveu pra contar essa história. Mas, ficaram sequelas, ficaram algumas marcas desse relacionamento malsucedido. A Joana acabou levando um tiro na altura do olho e hoje pediu a ajuda da nossa equipe de reportagem, por conta dos preconceitos que ela sofre, da nossa sociedade, muitas vezes, hipócrita, com pessoas perfeitas que, por um simples defeito, acabam pagando por uma coisa que elas não tem culpa. É o que está acontecendo aqui com a Joana. Ela tentou por várias vezes procurar hospitais pra fazer uma cirurgia no olho dela, e infelizmente, Joana, até hoje você não conseguiu. (Trecho da fala do repórter Nilson Bezerra retirado da transcrição completa da edição do Programa gravada em 10 de julho de 2012).

Já localizado dentro da moradia de Joana, Nilson Bezerra inicia uma entrevista com a jovem, que expressa suas angústias e necessidades. A imagem de Joana reflete o corpo de uma mulher marcada pela violência, evidenciada, sobretudo, pelo ferimento encoberto por um curativo em seu olho direito. No momento em que a câmera focaliza na imagem de Joana, a música melancólica se intensifica, enfatizando o drama sofrido por ela. Durante a conversa, Joana revela que sofre de depressão por conta do “defeito” no olho direito e que tem dificuldade de encontrar trabalho, assinalando que sua vida tem sido “muito difícil” desde então.

A jovem confessa viver mais tranquila depois que tomou conhecimento do falecimento do ex-companheiro, assassinado por arma de fogo seis meses após o crime

¹⁰⁹ Com o objetivo de preservar a verdadeira identidade da personagem, utilizo um nome fictício.

cometido contra ela. Na visão da vítima, a morte de seu agressor fora o resultado de um “castigo divino” mediante todo o sofrimento infligido à ela e a seu filho, fruto de seu relacionamento com o agressor. Joana completa dizendo que o ex-marido não aceitava o fim da relação e que, no meio de uma briga, atirou nela para matar, mirando em sua cabeça. De acordo com ela, o casal estava separado há mais de um ano e ele não a deixava em paz. Por um tempo, Joana conseguiu fugir, até que ele a encontrou e tentou matá-la. Por sorte, Joana escapou da tentativa de assassinato com vida, porém, ela salienta que o acontecimento violento deixou-lhe sequelas e que precisa da ajuda do Programa para solucionar o seu problema de visão.

De volta ao estúdio de gravação, Nonato Albuquerque comenta que a equipe de produção do Barra Pesada estabeleceu contato com a Assessoria de Comunicação do HGF a respeito da solicitação de reconstituição da cavidade orbitária de Joana. A assessoria do hospital confirmou a existência de documentos que comprovam o requerimento realizado por Joana em fevereiro de 2009, no entanto, relata que a ficha cadastral da paciente encontrava-se desatualizada, o que tornou impossível contatá-la. Com base no relato do apresentador, ele dá a entender que tudo não havia passado de uma falha de comunicação entre o hospital e Joana, e que o problema da jovem será “finalmente solucionado” graças à intervenção da equipe de produção do Programa.

4 A NOTÍCIA E A CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS: UMA ANÁLISE DAS NARRATIVAS SOBRE “CRIMES DE MORTE”

Tomando como substrato empírico o material filmico coletado ao longo de um ano de gravação (julho de 2012 a junho de 2013) do programa policial Barra Pesada, selecionei algumas histórias relativas à temática da violência urbana, as quais analisei meticulosamente, procurando manter um diálogo constante com os aspectos estéticos e performáticos presentes nas práticas e nos discursos dos principais personagens envolvidos nas tramas policiais abordadas pelo Telejornal. A seleção das narrativas não foi realizada de maneira aleatória, sendo orientada a partir dos resultados encontrados durante a análise qualitativa, empreendida logo após a devida tabulação dos dados empíricos coletados na amostragem da pesquisa. Para isso, utilizo a técnica da “etnografia de tela”, citada na introdução desta dissertação, a qual combina elementos metodológicos próprios da pesquisa antropológica, da crítica cinematográfica e da análise de discurso.

Do total de casos concernentes à violência urbana, com os quais me deparei durante a análise, boa parte foi caracterizada oficialmente pela equipe de jornalismo do Programa como “crimes de morte”, isto é, casos de homicídios e latrocínios. Assim como os casos de “crimes de morte”, as notícias sobre acidentes de trânsito com vítimas fatais possuem espaço cativo no Barra Pesada. Crimes não letais, tais como assaltos, agressões físicas, estupro, sequestros, linchamentos sem vítimas fatais, entre outros, também aparecem com frequência no Noticiário, porém em menores proporções, tendo em vista a predileção da produção por notícias relativas à violência letal.

Neste capítulo, procurei desenvolver uma análise detalhada de narrativas apresentadas pelo programa Barra Pesada, que tratam, de modo emblemático, sobre a questão da violência urbana na cidade de Fortaleza e sua Região Metropolitana. Com esse objetivo, decidi focar tal análise nos casos sobre “crimes de morte” narrados pelo Telejornal, por acreditar que eles retratam melhor o modelo de divulgação de notícias sobre acontecimentos violentos adotado pelo Programa. O Barra Pesada, bem como os demais noticiários do gênero, aposta em uma transmissão que privilegia crimes violentos contra pessoas, de preferência os letais, que representam grande parte dos casos apresentados pelo Telejornal, em contraste com crimes políticos e corporativos que praticamente não aparecem em sua programação, o que acaba se traduzindo em uma super-representação da violência urbana e não em um “relato fiel” da realidade, conforme os produtores do Noticiário costumam prometer aos espectadores, privilegiando assim notícias que tratam sobre o *fait-diver*, espetacularizando-as.

Ademais, em 20 janeiro de 2014, a cidade de Fortaleza ficou internacionalmente conhecida por ter sido apontada em um estudo realizado pela ONG mexicana *Consejo Ciudadano para la Seguridad Pública y Justicia Penal* como a sétima cidade mais violenta do mundo¹¹⁰, com base nos índices oficiais de homicídios proporcional à população. Essa notícia teve grande visibilidade e repercussão nacional, sendo divulgada pelos principais jornais impressos e televisivos do país¹¹¹ no início de 2014, ganhando inclusive uma reportagem especial no Fantástico¹¹². Tamanha exposição reflete a posição de destaque que a imprensa em geral (não apenas a policial) confere à temática da violência urbana e aos registros oficiais fornecidos pelo governo, sobretudo, a taxa de homicídios¹¹³, usando-os para dar sustentação e relevância às informações transmitidas ao público.

A meu ver, todos esses fatores demonstram a importância que têm os estudos de dados qualitativos em relação à produção do discurso midiático sobre a violência urbana na cidade de Fortaleza e sua Região Metropolitana.

O programa de anotações *Evernote*, mencionado anteriormente, funcionou como um dispositivo técnico imprescindível para a apreensão da dimensão estético-narrativa de tais casos emblemáticos, cujos resultados foram obtidos por intermédio da opção “marcadores”, oferecida pelo *software*. Esse programa de computador permite organizar informações mediante o arquivamento de notas, além de indexar diferentes tipos de categorias a cada nota inserida no programa, possibilitando assim o agrupamento de uma grande quantidade de notas (narrativas) em uma única categoria analítica, como, por exemplo, os casos de crimes de “latrocínio”, “homicídio”, “execução”, “crueldade” etc.

Reflico aqui sobre o modo como a violência é construída como um discurso social pela mídia televisiva, ou seja, sobre as consequências das escolhas retóricas e tecnológicas na imagem (enquadramento, distância e posição da câmera etc.) e no texto (tom e velocidade da voz, vocabulário empregado) do produto audiovisual estudado, procurando compreender também que valores são reforçados nessas narrativas.

¹¹⁰ Ver no Anexo A o ranking das 50 cidades mais violentas do mundo divulgado pela ONG mexicana *Consejo Ciudadano para la Seguridad Pública y Justicia Penal*.

¹¹¹ Com o objetivo de ilustrar melhor essa circunstância, reuni notícias sobre o assunto disponibilizadas nos sites do UOL (em nível nacional) e dos jornais *Diário do Nordeste*, *O Povo* e *Tribuna do Ceará* (em nível local). Para acessá-las, é preciso se encaminhar ao Anexo B dessa dissertação.

¹¹² Tal reportagem foi exibida em 23 de março de 2014 pelo programa Fantástico, veiculado pela emissora Rede Globo aos domingos por volta de 20 horas, configurando-se como uma revista eletrônica, subgênero telejornalístico marcado pela aliança entre jornalismo e entretenimento. Ver mais no Anexo C.

¹¹³ Em pesquisas sobre a temática da violência orientadas exclusivamente por dados oficiais, é necessário examiná-los cuidadosamente e confrontá-los de modo constante com dados empíricos coletados em campo, devido ao fato de tais dados apresentarem, muitas vezes, um elevado grau de subnotificações.

4.1 O Telejornalismo Policial e a Polícia: uma relação de proximidade

Por se tratar de histórias carregadas de sentidos relacionados à tragédia e ao drama, que, em alguns casos específicos, despertam grande comoção social, casos conhecidos pelos policiais como “crimes de morte” costumam chamar a atenção dos meios de comunicação de massa, em especial, a televisão, que enviam jornalistas para cobrir tais acontecimentos. No caso particular dos telejornais policiais, os repórteres, cuja tarefa principal é coletar informações sobre os eventos violentos que ocorrem na Grande Fortaleza e relatá-los, acabam por acompanhar passo a passo o cotidiano de trabalho dos profissionais de segurança pública, em sua maioria, policiais militares e civis, na investigação de ações e práticas criminosas.

Em relação à cobertura dos chamados “casos de polícia”, não é preciso grande esforço analítico para concluir que o discurso policial está presente nas falas dos próprios jornalistas, sendo constantemente incorporado por eles. Assim, ao tomar emprestado categorias pertencentes ao vocabulário policial – “ocorrência”, “elementos”, “crime de morte”, “cheiro do queijo”, “acerto de contas”, “queima de arquivo”, “desova de corpo”, “lei do silêncio”, para exemplificar alguns –, a imprensa jornalística passa a enxergar a violência urbana a partir de esquemas interpretativos elaborados pela polícia, o que ofusca os discursos dos demais personagens envolvidos nas tramas. Esses esquemas interpretativos também são conhecidos como *frames* ou quadros de referência que possibilitam a compreensão da organização da experiência individual em qualquer circunstância da vida social, inclusive em situações de conflito.

Definido por Goffman (2012), o conceito de *frame* constitui “esquemas primários” aos quais todo ator social recorre para elaborar suas expectativas e significar suas interações com outros indivíduos. Certamente, a noção de *frame* contribui para a compreensão de que um mesmo acontecimento ou ocasião social – um crime de homicídio, por exemplo – possa ser entendida de várias maneiras e por diferentes ângulos de percepção. Tudo depende do ponto de vista que se defende, o qual condiciona a experiência particular de cada pessoa.

Nas palavras de Goffman (2012, p. 31), “quando os papéis dos que participam numa atividade são diferenciados – o que ocorre frequentemente – a visão que uma pessoa tem daquilo que está ocorrendo será provavelmente muito diferente da visão de outra”. Isto posto, considero a visão da polícia e, em consequência, dos programas policiais televisivos sobre eventos violentos apenas uma forma de leitura, dentre múltiplas outras formas de compreensão possíveis. Contudo, é preciso ressaltar que essa leitura em particular possui um

grau elevado de difusão e de visibilidade pública, visto que é propagada diariamente pelos meios de comunicação de massa (jornais impressos, rádio, televisão, internet etc.).

4.2 Notícia e Documentário: realidade ou ficção?

Investigando o processo de construção da notícia jornalística, deparei-me com o trabalho de Guy Gauthier (2011) sobre o gênero cinematográfico conhecido como documentário¹¹⁴, que convida a refletir sobre os possíveis limites da noção de representação da realidade presente na obra documental. É necessário destacar que a concepção de realidade é comumente vinculada como propriedade inerente deste gênero cinematográfico. O mesmo acontece com a notícia, que adquire *status* de “espelho da realidade”, configurando-se como um relato “objetivo” e “neutro” dos fatos, sem interferência da experiência individual do observador.

A ideia de que o documentário seria a “transposição” fiel do real para a tela é prontamente refutada por Gauthier (2011, p. 14-17), para quem tal gênero cinematográfico é uma “abordagem do real” que opera como um “efeito de verdade” e que sobrevive como um “arquivo de uma memória” que poderá ou não ser reatualizado, conforme as exigências políticas, econômicas e sociais de cada sociedade. Em concordância com o pensamento de Gauthier, Traquina (1999, p. 168) afirma que atualmente a ideologia da objetividade ainda ocupa um lugar central no campo jornalístico, no qual “as notícias são vistas como emergindo naturalmente dos acontecimentos do mundo real”, reforçando a metáfora do jornalista como “espelho”, que, por se tratar de um “simples” espectador e mediador, transmite fielmente a realidade, ao passo que supostamente suprime seu ponto de vista e seus julgamentos de valor no processo de construção das notícias.

Assim como em um documentário, a transmissão de um caso de homicídio, por exemplo, mostra um acontecimento filmado com a ausência de atores profissionais ou, pelo menos, com atores que estão interpretando o seu próprio papel¹¹⁵; sem um roteiro pré-

¹¹⁴ “Se digo que o documentário procura a verdade, oporão a mim que ela é inacessível, ou então que o romanesco procura a mesma coisa e consegue achá-la. Se afirmo que ele tente a refletir o real, me dirão que o Real não é passível de ser conhecido. Se defino a não ficção (como se diz em inglês) como não relato, dou claramente a mão à palmatória: as relações de seguro e de apólice produzem relato cujos decretos nada têm de fictício para aqueles que devem pagar. Se me prendo a noção de roteiro, o terreno é mais sólido, pois qualquer ficção, no sentido corriqueiro do termo, exige um roteiro prévio, esteja ele na cabeça de seu autor, rabiscado em um caderno, ou impecavelmente escrito. Um documentário pode, no máximo, propor uma orientação, mas sua realização deve ser também uma descoberta, e o roteiro só se impõe após a filmagem.” (GAUTHIER, 2011, p. 13).

¹¹⁵ “A distinção não é, por isso, entre ator profissional e ator não profissional, e sim entre simulacro e autorrepresentação.” (GAUTHIER, 2011, p. 14).

determinado, já que o desfecho de suas ações é desconhecido; e em um cenário que não foi construído especialmente para a realização de determinada reportagem. Estas características aproximam a notícia midiática do gênero documentário e a afasta da ficção.

Diante desse investimento reflexivo, acredito que a comparação entre notícia jornalística e documentário possa render boas discussões em relação ao modo como a concepção de realidade é explorada por ambos discursos audiovisuais e como suas narrativas são construídas. A imagem televisiva representa o real, passando por um processo de construção narrativa que a afasta deste real representado. Tal processo também acontece na feitura do documentário e da ficção. Sendo assim, faz-se necessário meditar em torno das estratégias discursivas cinematográficas adotadas pelos profissionais de jornalismo na reportagem. Ao dissecar as imagens e observar os diferentes dispositivos empregados na construção da narrativa televisiva, demonstro aquilo que é construído nestas histórias, evitando, assim, a compreensão ingênua de que a notícia é uma espécie de “reprodução fiel do real”, além de perceber algumas das sequências obrigatórias presentes neste tipo de produto audiovisual.

Tomando como objeto empírico narrativas sobre “crimes de morte” produzidas pelo telejornal policial Barra Pesada, detectei a presença de diversas escolhas estético-narrativas, tais como: planos, distância, ângulo da câmera, movimentos de câmera, enquadramentos, vocabulário e tom dos narradores etc. Esses efeitos estético-narrativas são construídos com o auxílio de recursos próprios da linguagem cinematográfica, isto é, edição de imagens; repetição de sequências; sobreposição de imagens; entre outros. Vale destacar também a sofisticada construção de personagens empregada nas filmagens realizadas no local onde o crime ocorreu, as reações dos diferentes atores sociais envolvidos na notícia e a análise de tais reações pelo narrador da reportagem e pelo apresentador do programa, o qual emite sua opinião após o término da matéria.

Nesses termos, a cobertura televisiva de um homicídio é planejada como se fosse um filme de suspense, em que personagens principais e secundários são elegidos (“herói” *versus* “bandido”), e cenas de maior ou menor impacto e dramaticidade são selecionadas. Quanto aos ângulos e posicionamentos de câmera, eles também são partes constituintes da narrativa televisiva, à medida que conduzem o olhar do telespectador para determinados personagens e objetos da cena, focalizando naquilo que “merece” e “deve” ser visto. É, pois, tarefa do narrador (com o apoio da equipe de reportagem e de produção dos telejornais policiais) procurar e/ou criar elementos que atraiam e mantenham a atenção do telespectador, mesmo que a notícia não apresente nada de interessante ou de espetacular em seu enredo.

O repórter-narrador lê a notícia e a interpreta, e, com isto, conduz a interpretação da audiência. Ele não apenas descreve detalhadamente o acontecimento, mas também o comenta, opina sobre ele, apresentando ao público a sua visão dos fatos. Ao qualificar o valor de uma ação executada por um personagem ou dialogar e comparar um evento específico com outras histórias semelhantes, o repórter elabora seu próprio sistema narrativo, ancorando¹¹⁶ as imagens e eliminando outros significados ou sentidos possíveis. Essas estratégias retóricas de legitimação discursiva são exequíveis nas narrativas televisivas sobre “crimes de morte”, porque episódios violentos possuem elementos performáticos, contendo sequências que se repetem de um acontecimento a outro.

4.3 “Mortes violentas”: interpretações e consequências

Em linhas gerais, a morte é uma experiência irremediável. Todos nós sabemos que iremos morrer um dia. No entanto, não se sabe exatamente quando e como isso ocorrerá. Tal circunstância confere um fator de imprevisibilidade à morte. Além de sua óbvia condição biológica, a morte também é um fenômeno histórico, social e cultural. De acordo com Philippe Ariès (2003, p. 153), a morte era considerada um acontecimento comum e familiar na Idade Média. Já para os homens do século XXI, a experiência da morte causa espanto, dor, sofrimento, questionamentos e, até mesmo, medo, visto que, apesar de terem consciência da inevitabilidade da morte, eles são movidos pela incessante “busca da imortalidade” (MORIN, 1978, p. 25).

A morte está presente em todas as culturas, mas ela se apresenta de maneiras diferentes em cada uma delas. Baseando-se em casos brasileiros, José Carlos Rodrigues (2006, p. 22) compara os diversos tipos de morte possíveis, demonstrando como a compreensão da morte é diretamente afetada pelos valores e significados atribuídos por aqueles que a interpretam. Para o autor, existem duas formas de morrer: de “velhice” ou de “morte violenta”. A morte associada à “velhice” possui caráter positivo no sentido de que segue o “curso natural da vida”, isto é, nascer, crescer e morrer. Quando se trata de uma

¹¹⁶ Em seu artigo *Rhetorique de l'image*, Barthes (1964) busca compreender a formação do sentido em uma imagem fixa (fotográfica). Para isso, o autor define três tipos de mensagem: a mensagem linguística (verbal), a mensagem denotada (icônica) e a mensagem conotada (simbólica ou cultural). Por enquanto, deter-me-ei apenas a mensagem linguística, cujo principal papel é o de auxiliar na compreensão das imagens, podendo exercer duas funções: a de ancoragem e a de revezamento. Em relação à ancoragem, a mensagem linguística oferece uma explicação à imagem, restringindo sua polissemia. No caso específico da imagem jornalística, acredito que a voz do repórter e do apresentador do Programa cumpre a tarefa das mensagens linguísticas apontada por Barthes, que servem para dar sentido às imagens, diminuindo o número de interpretações possíveis.

“morte violenta”, o caso é diferente. A “morte violenta” é movida pela ação de uma pessoa que decide intencionalmente, mediante atitude violenta, pôr fim à vida de outrem, negando-lhe a sobrevivência. Normalmente, esse tipo de morte é encarada como uma brusca ruptura no ciclo da vida, causando perplexidade e, muitas vezes, revolta nos indivíduos que permanecem vivos. É claro que dentro da categoria “morte violenta” é possível elencar uma grande variedade de mortes distintas, tais como linchamentos fatais, acidentes de trânsito e de trabalho que terminam em morte, latrocínios, homicídios etc.

Tomando o homicídio como categoria analítica, percebi uma sutil diferenciação na forma como as mortes provocadas por crimes desse tipo são interpretadas pela sociedade. Parece óbvio pensar que todo homicídio seria visto pelo social como algo negativo, contudo, há situações em que determinadas mortes são consideradas “boas” para e pela comunidade, uma vez que correspondem às expectativas da mesma: um indivíduo que foi assassinado em virtude de um envolvimento anterior com atividades criminosas ou alguém que foi morto por ter cometido um crime considerado “hediondo”; seguindo a lógica do ditado popular que diz “bandido bom é bandido morto”. Falarei mais sobre essa distinção no decorrer deste capítulo.

4.3.1 Morte como ritual e ritual como performance

Ao longo da história da humanidade, a morte sempre foi acompanhada por rituais. Desde os tempos mais remotos, os homens já registravam a morte nas paredes das cavernas e adornavam os corpos de seus entes falecidos em cerimônias fúnebres, como uma forma de lidar com esse fenômeno. É possível constatar que os rituais mortuários são comuns a todas as culturas, em especial, quando associados à religião. Ao contrário das análises pessimistas que apostam no desaparecimento total das práticas ritualísticas nas sociedades modernas, pesquisadores como Erving Goffman (2011; 2012), Richard Schechner (2013) e Victor Turner (1974; 1982; 1987) creem que a existência de rituais nos dias de hoje está relacionada à constante repetição de comportamentos individuais em diferentes situações da vida cotidiana: em rituais religiosos; nas artes em geral (teatro, dança, música); em eventos esportivos; nas rotinas, hábitos e obsessões do dia a dia (higiene pessoal, culinária, trabalho, socialização etc); nos meios de comunicação, entre outros¹¹⁷.

¹¹⁷ Martine Segalen (2002) afirma que, com o enfraquecimento da religião e do sagrado nas sociedades modernas, surgiram algumas perspectivas que acreditam na profunda racionalização da humanidade e na ausência de ritos e rituais. Contra essa visão, Segalen (*Ibid.*, p. 15) presume que “uma das características do rito é a sua plasticidade, a sua capacidade de ser polissêmico, de acomodar-se à mudança social.” Para a autora, os rituais deixaram de ocupar um lugar central na vida cotidiana, deslocando-se para sua margem.

O conceito de ritual como performance, no sentido de um conjunto de ações estruturadas e repetitivas, tem sido defendido por diversos estudiosos. Na obra *As formas elementares da vida religiosa*, Émile Durkheim (1989) introduz a ideia de ritual como performance, afirmando que a performance de rituais cria e mantém a “solidariedade social”. A seu ver, embora os rituais sejam capazes de comunicar ou expressar conceitos religiosos, eles não são necessariamente ideias ou abstrações, mas sim performances que executam comportamentos e discursos padronizados. O autor ainda ressalta que os rituais não apenas expressam ideias, mas as incorporam. Nesse sentido, “rituais são pensamento em/como ação.”¹¹⁸ (SCHECHNER, 2013, p. 57, tradução nossa).

O sociólogo e diretor de teatro Richard Schechner (2013, p. 52, tradução nossa) segue a linha de pensamento elaborada por Durkheim, ao sustentar que “os rituais são memórias coletivas codificadas em ação”¹¹⁹, cuja realização se dá através de uma sequência de ações formais repetidas e/ou encenadas no cotidiano. Compreendendo o ritual a partir de sua funcionalidade, o autor acredita que os atos performáticos dos rituais ajudam pessoas (e animais) a lidarem com situações difíceis, conflitos e desejos sobrepujantes que desrespeitam, de alguma maneira, as normas da vida social. Schechner (2013, p. 28, tradução nossa) sugere ainda que “performances marcam identidades, dobram o tempo, remodelam e adornam o corpo, e contam histórias.”¹²⁰

Performances de arte, de ritos religiosos ou da própria vida ordinária consistem em “comportamentos restaurados”, comportamentos duplamente exercidos, codificados, estruturados e transmissíveis. São ações que exigem treino e ensaio dos indivíduos para desenvolverem atuações eficazes. É evidente, no caso do teatro e das artes em geral, a necessidade de uma preparação intensiva com o objetivo de garantir uma boa apresentação artística. Porém, é igualmente verdadeiro que a vida cotidiana envolve anos de treinamento e prática no que diz respeito à aprendizagem de hábitos culturalmente estabelecidos, fazendo com que as pessoas atuem e se ajustem conforme papéis socialmente aceitos, na busca pela

“Eles são encontrados no domínio dos esportes, do extralaboral (ou na dimensão extralaboral do trabalho, como festas de aposentadoria, aniversários, nascimentos de filhos de funcionários etc.)” (*Ibid.*, p. 36). Logo, essa habilidade adaptativa dos rituais às novas circunstâncias sociais da contemporaneidade, assegurou-lhes a existência. Todavia, Segalen se incomoda com a utilização excessiva e incorreta dos termos “rito” e “ritual”, o “que arrisca fazê-los perder toda a sua eficácia semântica” (*Ibid.*, p. 13). Destarte, com o objetivo de evitar o uso inadequado de tais terminologias, Segalen (*Ibid.*, p. 31) elabora uma definição precisa dos termos: “o rito ou o ritual é um conjunto de atos formalizados, expressivos, portadores de uma dimensão simbólica. O rito é caracterizado por uma configuração espaço-temporal específica, pelo recurso a uma série de objetos, por sistemas de linguagens e comportamentos específicos e por signos emblemáticos cujo sentido codificado constitui um dos bens comuns do grupo.”

¹¹⁸ “*Rituals are thought-in/as-action.*” (SCHECHNER, 2013, p. 57).

¹¹⁹ “*Rituals are collective memories coded into action.*” (*Ibid.*, p. 52).

¹²⁰ “*Performances mark identities, bend time, reshape and adorn the body, and tell stories.*” (*Ibid.*, p. 28).

adequação às diferentes circunstâncias sociais as quais se expõem diariamente. Segundo Schechner (2013, p. 29), as fases da infância e da juventude servem como “escolas da vida” para os seres humanos, que aprendem, desde muito cedo, como devem se comportar em público e, com isso, ter (ou não) sucesso na vida adulta. Ele assinala inclusive que algumas pessoas se adaptam melhor do que outras à convivência social, conseguindo assim tirar maior proveito de certas ocasiões.

No campo das Ciências Sociais, Schechner dialoga com outro teórico que também trabalha o conceito de performance: Victor Turner. Na perspectiva de Turner (1982), a “estrutura social” é marcada por inúmeros contrassensos e contradições, sendo preciso realizar um “deslocamento de olhar” antropológico para ser capaz de enxergar as características “antiestruturais” inerentes à ela e, assim, conhecê-la com profundidade. Na definição do autor, as performances são expressões de experiências que ocorrem em situações “liminares” ou “liminóides”, suspendendo o fluxo da vida rotinizada de determinada sociedade, mesmo que seja por um breve intervalo de tempo. Essa ruptura das normas e regras formais propicia aos atores sociais a possibilidade de (des)construir e transformar suas experiências, afastando-os dos papéis normatizados aos quais são submetidos desde a infância, e proporcionando-lhes um momento de reflexão e de (re)formatação da própria “estrutura social” em que vivem.

Destarte, Turner está interessado nessas situações e momentos em que “as próprias sociedades sacaneiam a si mesmas, brincando com o perigo, e suscitando efeitos de paralisia em relação ao fluxo da vida cotidiana.” (DAWSEY, 2005, p. 165). É na ausência de formalidades e formalismos controladores das ações e dos comportamentos das pessoas que emergem sonhos, desejos e novas ideias com potencial para modificar os valores, os símbolos e as imagens que sustentam a coesão social, “através de ritos, festas, carnavais, música, dança, teatro, procissões, rebeliões e outras formas expressivas. Universos sociais e simbólicos se recriam a partir de elementos do caos.” (DAWSEY, 2005, p. 165).

Ao contrário de Turner, Goffman (2011) se preocupa com situações comuns da vida cotidiana, nas quais os atores sociais interagem “face a face” entre si. Nesses encontros presenciais com outros indivíduos, os atores representam papéis preestabelecidos socialmente, no intuito de transmitir intencionalmente uma determinada imagem de si mesmos para os demais (“plateia”). Ao esboçar um relato sobre a dimensão teatral ou dramática da realidade, Goffman define o “mundo social” como um “palco”, onde os indivíduos

desempenham seus papéis sociais através de comportamentos performáticos¹²¹ e ritualizados, construindo intencionalmente ou não suas “fachadas”¹²². O autor admite que o modelo sociológico de estudo da realidade social criado por ele possui algumas “insuficiências”, pois “a vida apresenta coisas reais e, às vezes, bem ensaiadas.” (GOFFMAN, 2011, p. 9). No entanto, ele não confere importância a esses detalhes, optando pela análise das performances encenadas pelos mais diversos atores sociais em ocasiões ordinárias.

4.4 Reportagens sobre “crimes de morte” e suas sequências obrigatórias

Pautando-me nas noções de performance ponderadas anteriormente, compreendo que as reportagens sobre “crimes de morte” não sejam exatamente atividades ritualísticas ou performances, visto que levam consigo diversas variantes, o que revela um elevado fator de imprevisibilidade¹²³, no que diz respeito à forma como o crime aconteceu; à maneira como os familiares recebem a notícia do falecimento do ente querido; às estratégias e decisões investigativas promovidas pelos profissionais de segurança pública; à forma como a mídia trata a notícia sobre a morte do indivíduo etc.

Entretanto, percebo que, com frequência, reportagens que abordam histórias sobre “crimes de morte” apresentam algumas sequências previsíveis, sendo estas exibidas através de uma edição, pode-se dizer, padronizada. Por se repetirem inúmeras vezes, essas sequências se incorporam ao repertório da transmissão e pela força emocional que carregam consigo acabam por adquirir uma propriedade quase que obrigatória, como em um ritual/performance. Repórter encaminhando-se para o local do crime, cadáver inerte, familiares chorando, policiais trabalhando ou sendo entrevistados, “populares” posicionados ao redor do corpo da vítima fazendo gestos para a câmera, entrevista com testemunhas e/ou parentes da vítima; as sequências das narrativas sobre “crimes de morte” vão se tornando previsíveis e padronizadas. Com isso, as narrativas televisivas se tornam cada vez mais complexas, criando ícones que

¹²¹ “O autor classifica como performance toda atividade realizada na presença de um ou mais observadores capaz de exercer sobre estes determinados efeitos.” (AQUINO, 2010, p. 33).

¹²² “Em Goffman, o veículo por excelência de operacionalização das performances seria a fachada, apresentada como ‘equipamento expressivo padronizado’ dos atores sociais e responsáveis pela mútua formação de imagens entre os agentes interactantes.” (*Ibid.*, p. 33).

¹²³ “Eu quero enfatizar: as performances podem ser generalizadas até o nível teórico da restauração do comportamento, mas como práticas concretas cada e toda performance é específica e diferente da anterior. As diferenças encenam as convenções e as tradições de um gênero, as escolhas pessoais feita pelos atores, diretores e autores, os múltiplos padrões culturais, as circunstâncias históricas, e as particularidades da recepção.” (SCHECHNER, 2013, p. 36, tradução nossa).

constituirão os protagonistas centrais do espetáculo, por um processo que tentarei, pelo menos em parte, descrever aqui.

4.4.1 A padronização da atividade policial

O caráter ritualístico/perfomático da morte também se reflete no modo como o trabalho investigativo da polícia é conduzido, seguindo um roteiro quase que preestabelecido. Primeiramente, a informação sobre o acontecimento violento chega à Coordenadoria Integrada de Operações de Segurança (CIOPS) por intermédio da própria população. Em seguida, a CIOPS envia tal informação aos policiais militares que se deslocam até o lugar comunicado para verificar se a ocorrência realmente existe. Quando chegam ao local e confirmam a existência de alguma vítima (fatal ou não), eles isolam o perímetro onde o crime ocorreu e acionam o SAMU. Aproximando-se do local, os profissionais do SAMU conferem o estado da vítima, atestando se a mesma ainda está viva ou se faleceu. Confirmado seu falecimento, os policiais militares responsáveis pela ocorrência entram em contato com a Divisão de Homicídios, que envia um delegado para investigar o delito e uma Unidade Móvel da Perícia Forense para transportar o corpo até o IML. Em geral, tais rotinas de atividades desempenhadas pela polícia são entendidas como “procedimentos padrão” em uma investigação sobre casos de homicídio. Assim, essa padronização da atividade policial é diariamente reforçada pela mídia, uma vez que os jornalistas descrevem com detalhes a dinâmica laboral desempenhada pelos membros dessa instituição.

4.4.2 O repórter-narrador e o morto protagonista

Philippe Ariès (2003, p. 153) assegura que, apesar do horror perante a morte, o cadáver é alvo de grande publicidade no Ocidente até o final do século XIX. Tal prática continua recorrente nos dias atuais, pois, da mesma forma que se espera em uma telenovela que a fachada de uma casa seja seguida por um ângulo que mostre seu interior, também é esperado hoje em um telejornal policial que o plano geral do local onde um assassinato aconteceu seja seguido pelo primeiro plano do corpo da vítima. Não obstante às inúmeras críticas e processos jurídicos que recebem devido ao teor obscuro das imagens veiculadas nesse tipo de notícia, muitos programas policiais televisivos adotam o estilo grotesco como orientação estética de suas reportagens, inclusive o Barra Pesada.

Nessas matérias, o morto ganha um destaque especial, sendo colocado como protagonista principal da narrativa. Seu nome completo, sua idade, sua residência, sua família, seus inimigos, seus vícios, sua ficha criminal, entre outros; enfim, grande parte de seu passado e de seus dados pessoais é vasculhado e relatado pelos repórteres e pelos policiais, muitas vezes, sem a autorização prévia dos parentes da vítima.

O caso de homicídio transmitido no dia 10 de julho de 2012, com a manchete “Adolescente é assassinado na Boa Vista”, revela um percurso narrativo semelhante ao mencionado acima. No resumo inicial da matéria, Nonato Albuquerque apresenta informações gerais sobre o caso (endereço específico de onde o crime ocorreu, informações sobre os possíveis suspeitos e detalhes sobre o trabalho de investigação policial) e sobre a vítima (nome completo, idade e antecedentes criminais).

Iniciada a matéria jornalística, o repórter Nilson Bezerra e os demais membros da equipe de reportagem deslocam-se para o local do crime no interior da Unidade Móvel de Reportagem do Barra Pesada. Apesar da vítima ainda não ter sido identificada, Nilson Bezerra repassa a informação preliminar fornecida pelos policiais responsáveis pela ocorrência e pelos profissionais do SAMU de que a vítima se tratava de uma criança de aproximadamente onze ou doze anos, citando novamente o nome da rua e o bairro onde o crime ocorreu. Depois de várias horas cobrindo a matéria¹²⁴ e de muitas tomadas¹²⁵ gravadas (cuja edição fora posteriormente realizada pela produção do Barra Pesada), eis que surge o irmão da vítima e descobre-se que a pessoa assassinada era, na verdade, um adolescente, com quinze anos de idade. Por fim, Nonato Albuquerque profere mais um de seus discursos, expondo sua opinião acerca do papel que a família, especialmente, a mãe tem no combate à violência letal contra jovens no Estado do Ceará:

Nessas ocasiões, você ouviu bem o nome que é ressaltado quando se pergunta sobre família? O nome da mãe. “A mãe estava trabalhando.” Nos casos de jovens que são tragados pela morte através do envolvimento com drogas, é sempre a figura da mãe que também transparece a dor e o sofrimento, por conta de que elas, muitas vezes,

¹²⁴ “Há quase uma hora nossa equipe permanece aqui (...) e até agora ninguém reconheceu o corpo desse garoto, desse jovem que está caído ali numa travessa. Inclusive o pessoal do Rabecão já se posiciona aqui no local pra se preparar para recolher o corpo da vítima, porém a perícia ainda não foi feita. A gente aguarda também a chegada do pessoal da Divisão de Homicídios. Mas, o que chama a atenção é o que esse garoto, já que ele não seria daqui da comunidade, estava fazendo no bairro? É isso que está chamando a atenção. Já chegou uma informação de que ele morava no bairro Dias Macedo, mas isso ainda não está confirmado. O pessoal está aguardando a mãe dele. Parece que entraram em contato. Ela estaria no Centro de Fortaleza, vindo pra cá pra fazer o reconhecimento do corpo do próprio filho. Mas, enquanto isso, as autoridades chegam aqui pra se preparar, fazer a perícia, fazer os levantamentos no local do crime, pra que, logo em seguida, após o reconhecimento, possam recolher o corpo desse jovem.” (Trecho do relato do repórter Nilson Bezerra retirado da transcrição completa da edição do programa gravada em 10 de julho de 2012).

¹²⁵ Conhecida também como *take*, a tomada é a filmagem contínua de um plano dentro de cada seguimento específico da realização de um filme. (MELLO, 2003, p. 226).

depois dessas sequências de tragédias, ficam a se interrogar até que ponto a educação falhou, por ver o filho mergulhar de cabeça nessa onda maléfica das drogas. Na verdade, elas não devem se culpar. A culpa tem aquele sentido muito religioso e deixa traumas indelévels. Necessário é o soerguimento, procurar continuar na vida, orientando o outro filho ou os outros filhos, em um sentido de vida humana e não de procurar se ligar a traficantes que possam nesse momento se interessar apenas pela morte e não pelo sentido maior do bem que é a vida. (Trecho da fala do apresentador retirado da transcrição completa da edição do programa gravada em 10 de julho de 2012).

4.4.3 O espetáculo da morte e as manifestações performáticas do luto

Outra sequência praticamente obrigatória nas reportagens sobre “crimes de morte” é a reação dos familiares da vítima. A introdução dos parentes da vítima como um dos protagonistas centrais da performance é realizada através do acompanhamento de suas reações no próprio local do crime. Os familiares servem nas narrativas policiais para corporificar a figura do desafortunado, aqueles que sofrem, que pedem que “a justiça seja feita”. Elevados à condição de um dos atores principais, os cinegrafistas passam a gerenciar o tempo de imagem deles no ar, focando nos gestos e nas expressões faciais dos parentes, mostrando a dor, o sofrimento e o estado de desespero, no qual eles (quase sempre mulheres – mães, companheiras, irmãs) se encontram, no momento em que tomam conhecimento da morte de um familiar.

Na visão de Durkheim (1989, p. 463), o luto pode ser encarado como um “rito piacular”, termo este que serve para designar rituais que se celebram em situações de calamidade ou de infortúnio, suscitando sentimentos de angústia, tristeza, dor e inquietação. Tomando como referência os rituais fúnebres realizados pela tribo aborígene australiana *Warramunga*, o luto tem início frequentemente a partir do momento em que a família toma conhecimento da morte iminente de um membro aparentado, constituindo-se de atos “negativos” e “positivos”.

Por atos “negativos”, Durkheim (1989, p. 464) se refere às abstenções e proibições imputadas aos familiares do moribundo, que, por ser considerado “um ser sagrado”, tudo aquilo que tinha ou tem “relação com ele encontra-se, por contágio, num estado religioso que exclui todo o contato com as coisas da vida profana.” Enquanto os atos “positivos” dizem respeito às cerimônias funerárias organizadas pelos parentes dos mortos, caracterizadas por manifestações performáticas de dor e lamento, de silêncio entrecortado por gemidos de tristeza, de cólera e até de violência (automutilação, ou seja, infringir castigos corporais a si próprio).

Quando uma pessoa perde algum membro da família, ela passa por esse processo chamado luto, que visa preencher o “vazio” deixado pela morte do ente querido, conforme sugere Ariès (1988, p. 331-336). É evidente que a maneira como o luto é vivenciado varia de uma pessoa para outra. Algumas conseguem se adaptar rapidamente à perda, ocultam a dor e vivenciam o luto em seu momento de privacidade, seguindo suas rotinas como se nada tivesse acontecido. Outras lidam com a dor da perda de modo mais espontâneo, deixando transparecer o sofrimento pelo qual estão passando.

Na sociedade ocidental contemporânea é mais comum a manifestação de lutos que primam pela privacidade e pela tolerância da dor, que deve ser mantida em segredo. Pesquisando o ritual do luto na sociedade urbana brasileira, Mauro G. P. Koury (2003, p. 20) argumenta que uma nova sensibilidade está em formação no Brasil através da classe média que mora em grandes cidades. Essa nova sensibilidade social parece se consolidar por meio da “interiorização do sofrimento e de todo plexo de sentimentos e a sua inexpressividade para o social.” (KOURY, 2003, p. 37).

No início dos anos 1970, o brasileiro comum sofreu intensas transformações de hábitos e de comportamentos, devido ao processo de modernização que se desencadeava no país. O ritmo de vida acelerado, o enfraquecimento das tradições e as mudanças na organização da família caracterizam a vida moderna brasileira, bem como as alterações no modo como os brasileiros vivenciam a morte e o morrer. Demonstrações públicas de luto não são bem aceitas pela sociedade brasileira de hoje, sendo consideradas atitudes repugnantes, executadas por pessoas com desequilíbrios mentais e/ou psicológicos, que devem ser tratadas com urgência.

De modo geral, as cenas de luto registradas pelo Barra Pesada são captadas pouco tempo depois do crime ter acontecido em algum bairro da Grande Fortaleza, principalmente na periferia. Quando a equipe de reportagem do Telejornal adentra o perímetro onde o homicídio ocorreu e inicia a filmagem, é comum a presença de familiares, amigos, moradores da comunidade e policiais no local. Dessa forma, a cobertura policial de episódios violentos exhibe os primeiros instantes do luto de pessoas próximas à vítima, expondo-as em situações de angústia, dor e sofrimento. Gritos, lamúrias e gestos desesperados são captados pelos cinegrafistas e posteriormente editados pela produção do Noticiário, numa tentativa apelativa de explorar ao máximo o aspecto emocional da cena.

Com base nos dados coletados durante a pesquisa de campo, identifiquei poucos registros de rituais funerários elaborados pelo Barra Pesada. Normalmente, tais ocasiões ritualísticas somente são reportadas quando o homicídio gera grande repercussão na

sociedade, como é o caso emblemático do velório e do enterro de uma criança de um ano e nove meses, vítima de uma “bala perdida” em um tiroteio entre membros de gangues rivais no bairro Antônio Bezerra, o qual reflete o estilo estético adotado pelo Telejornal na cobertura de um ritual funerário realizado na periferia de Fortaleza, no dia 24 de julho de 2012. Antes de cobrir o velório, os profissionais de jornalismo acompanharam toda a trajetória da família durante o processo de liberação do corpo de Amanda¹²⁶, escoltando o veículo funerário até o local no qual o corpo da vítima foi velado.

A manchete “Comoção e revolta no velório da pequena Amanda” abre a reportagem sobre o ritual fúnebre vivenciado pelos parentes da vítima, que tem a criança, a mãe e a avó como protagonistas da narrativa. No início da matéria, o repórter-narrador Abraão Ramos aparece no vídeo, descrevendo resumidamente a trajetória realizada pelo corpo de Amanda e por sua família até o local do velório, à proporção que o cinegrafista Alexandre Duarte guia o olhar do telespectador em direção a cartazes, cujo conteúdo é formado por fotografias e declarações escritas, numa evidente homenagem à vítima. Tais cartazes estavam afixados em uma parede sem revestimento, com tijolos a mostra, onde funciona uma igreja evangélica na “Comunidade do Plástico”, escolhida pela família para velar seu ente querido. Quando Abraão Ramos finalmente adentra na igreja, depara-se com uma multidão agitada e aflita, caminhando desordenadamente pelo templo.

Nesse contexto, a câmera do Barra Pesada não se restringe a mostrar apenas a fachada da igreja, exibindo imagens de pessoas desesperadas, chorando, soluçando, com as mãos sob a cabeça, gritando, gemendo e desmaiando aos pés do caixão, ou seja, a produção procura extrair a dimensão dramática da ocasião, tornando-a um espetáculo. “É uma cena muito forte”, afirma o repórter, cujo discurso contribui para intensificar a dramaticidade da história.

O Programa utiliza esse momento de exposição pública dos sentimentos de luto para exibir imagens cada vez mais dramáticas e excepcionais, como no caso em que apresenta crianças chorando copiosamente e segurando cartazes com fotografias de Amanda, o qual descreverei com detalhes mais adiante. Vale-se também de entrevistas com testemunhas, que foram atingidas por “balas perdidas” disparadas durante o confronto, focalizando no ferimento das mesmas; com a avó de Amanda, que expunha toda sua revolta e lamento pela morte da neta, ajoelhando-se e pondo as mãos para o alto em posição de prece, clamando por justiça¹²⁷; com a mãe da vítima, que se encontrava completamente abalada, sendo amparada

¹²⁶ Uso um nome fictício no intuito de resguardar a verdadeira identidade da vítima.

¹²⁷ Nessa ocasião, a força da imagem televisiva toma conta da narrativa de tal maneira, que torna desnecessário o

pelos familiares, sussurrando: “Meu deus, eu não aguento tanta dor! Por que? Por que?” (Trecho da fala do mãe da vítima retirado da transcrição completa da edição do programa gravada em 24 de julho de 2012).

De acordo com o repórter, um esquadrão da Polícia Militar cercava o templo religioso na ocasião do velório, com o objetivo de garantir a segurança do local, uma vez que o crime havia sido motivado por uma rivalidade entre jovens moradores das comunidades do “Plástico” e do “Sossego” e temia-se retaliação. Abraão Ramos acrescenta que ambas as comunidades viviam um momento de “guerra em que inocentes estavam perdendo a vida.” Ele exalta os aspectos positivos da personalidade de Amanda, como por exemplo, a inocência, presente na construção de uma personagem infantil: “um bebê amado e inocente, que, com certeza, ia constituir família. Com certeza, muitos sonhos foram destruídos por uma guerra em que ela não tinha culpa. Uma confusão, uma briga, que ela não fazia parte, e, infelizmente, se tornou vítima.” (Trecho da fala do repórter retirado da transcrição completa da edição do programa gravada em 24 de julho de 2012).

Na mesma edição do Telejornal, a cobertura midiática do caso Amanda continua, dando seguimento à narrativa mediante a realização de uma extensa reportagem sobre o sepultamento da vítima. Incumbido da tarefa de acompanhar o cortejo funerário junto à família de Amanda, o repórter Paulo Campelo dá início a matéria com um relato emocionado sobre a “tragédia” ocorrida no bairro Antônio Bezerra, caminhando por suas ruas até chegar a igreja evangélica, onde os parentes da vítima aguardavam seu funeral. Paulo Campelo indica a presença de “populares” nas imediações do templo religioso, ávidos para aparecerem na televisão; da Polícia Militar, responsável pela segurança no bairro; e do veículo funerário, que se preparava para conduzir o corpo da criança ao cemitério.

O repórter descreve o clima de sofrimento e de revolta que pairava no templo religioso, enquanto a câmera percorre todo o ambiente da celebração, focalizando inclusive no rosto da jovem vítima de homicídio que repousava tranquilamente em um pequeno féretro branco. Aqui, o Programa expõe momentos íntimos do ritual de luto experienciado pelos familiares de Amanda, revelando uma cerimônia fúnebre marcada pela exaltação religiosa coletiva, motivada pelo excesso de emoções vividas em todo o seu potencial. Nela, as pessoas se debruçavam sobre o corpo do defunto, tocavam-lhe o rosto, suplicando por sua salvação.

Essa experiência remete à descrição de Morin (1978, p. 27) sobre os rituais fúnebres praticados pelos membros da tribo *Warramunga* na Austrália, que se atiravam sobre

o corpo do moribundo numa “automutilação frenética” como estratégia para extravasar a dor provocada pelo choque da morte. Segundo o autor, tal extrapolação das emoções constitui um ritual de ostentação bem estruturado, capaz de camuflar as verdadeiras emoções originadas pela morte de um indivíduo ou para atribuir um outro sentido a ela. A exposição da dor em alguns funerais tem o objetivo de mostrar ao morto o tormento dos vivos, e, assim, garantir a “benevolência do defunto”. Morin (1978, p. 27) ressalta ainda que, “em certos povos, é a alegria que é de bom uso nessas ocasiões: visa mostrar tanto aos vivos, como ao morto, que este é feliz.”

Paulo Campelo e o restante da equipe de reportagem acompanham o trajeto inteiro realizado pelo corpo da criança, sua família e amigos até chegar ao cemitério localizado no bairro Bom Jardim. Para isso, todo um aparato técnico foi montado pela instância de produção televisiva, no intuito de cobrir o espetáculo do enterro de Amanda. Uma Unidade Móvel de Reportagem foi disponibilizada pelo Barra Pesada exclusivamente para que os profissionais de jornalismo pudessem se deslocar com agilidade para o funeral. No interior do carro de reportagem, o repórter detalha o caminho traçado pelo veículo funerário, apontando que o mesmo era escoltado por uma viatura da Polícia Militar. Tal informação vira alvo central da narrativa, por meio do comentário opinativo lançado por Paulo Campelo: “Vejam só a situação. Até que ponto chegou a questão da segurança pública em Fortaleza, principalmente em relação às famílias vítimas da violência. No caso, estou me referindo a viatura da policial militar, que vai escoltando o carro da funerária.” (Trecho da fala do repórter retirado da transcrição completa da edição do programa gravada em 24 de julho de 2012). Observo que, constantemente, os repórteres-narradores expõem suas opiniões e se posicionam como personagens (principais ou secundários) de grande importância na narrativa que se encarregam de contar.

Ao chegar ao cemitério, situado no Bom Jardim, o cinegrafista do Barra Pesada começa a filmar cerca de dez crianças estrategicamente colocadas em frente às câmeras do Noticiário, segurando cartazes feitos em homenagem à vítima e entoando a seguinte frase: “Queremos justiça!”. Em sequência, a câmera se direciona até o veículo funerário, onde se encontra o repórter, que segue a pé em direção ao local do sepultamento, na companhia de parentes e amigos de Amanda. Seguindo o percurso realizado pelo corpo de Amanda no cemitério, a equipe de reportagem do Programa aproveita para entrevistar novamente a avó da criança, que caminhava segurando o caixão da neta com o auxílio de cinco crianças. Por fim, o caixão é colocado em uma cova, rodeada por parentes, vizinhos e amigos de Amanda, que jogavam flores sobre o caixão em uma nítida saudação à criança assassinada. Mais uma vez,

cenas de exaltação coletiva são mostradas pelo Telejornal como estratégia para valorizar a dimensão emocional da cena e chamar a atenção do espectador. É o caso de uma das avós de Amanda, que se atirou de encontro ao caixão, mas foi impedida e acabou desmaiando. O mesmo acontece quando os funcionários do cemitério iniciaram o trabalho de enterramento do defunto e todos os presentes, de súbito, começam a gritar e a chorar descontroladamente.

Vale destacar a análise realizada por Nonato Albuquerque no estúdio de gravação, a respeito da questão do luto e do problema da insegurança na Grande Fortaleza:

A dor e o sofrimento são individuais. Ninguém consegue mensurar a minha dor, a dor de uma mãe que perde um filho querido, a dor de alguém da sua afeição que, de repente, se aparta. Isso ninguém põe nenhuma dúvida. O sentimento que esses jovens estão causando a essa comunidade exige do sistema de segurança das autoridades um compromisso, um dever, uma obrigação de restaurar um pouco a capacidade de convivência para aqueles que têm a noção de que precisam estar normais, harmonizados, para dar conta até da vida, do trabalho, da responsabilidade do lar e do emprego. É algo que realmente precisa ser levado em conta pelas autoridades, que têm um sistema de segurança abalado por culpa de jovens que, realmente, desejaram e estão tocando a maldade nessa comunidade. Uma outra coisa, ninguém sabe os desígnios de deus para permitir que inocentes sejam alvos e vítimas dessa raça de criminosos que, desde pequenos, estão a amedrontar as comunidades pacíficas. (Trecho da fala do apresentador retirado da transcrição completa da edição do programa gravada em 24 de julho de 2012).

Com base no discurso de Nonato e na descrição da reportagem, é possível inferir que, no caso Amanda, a família e os amigos optaram por expor publicamente (e midiaticamente) o luto vivido por eles. Os lamentos, as súplicas e os donativos concedidos àquela pessoa que se foi foram exaustivamente retratados e espetacularizados por diversas instâncias de produção de notícias locais (não apenas pela TV Jangadeiro), contando com o consentimento dos parentes da vítima.

Ao falar sobre o luto, Nonato o apresenta como uma emoção naturalmente vivenciada pelo indivíduo. Para ele, não há como mensurar a dor e o sofrimento de alguém que toma conhecimento da morte de um próximo, nem como tentar racionalizar tais sentimentos. Mas, será que as atitudes e os comportamentos exercidos por indivíduos nessas circunstâncias são resultado apenas de impulsos emocionais direcionados por ações unicamente individuais? De acordo com Durkheim (1989), não necessariamente. Estudando os ritos piaculares praticados por membros da tribo *Warramunga*, o autor argumenta que:

O luto não é a expressão espontânea de emoções individuais. Se os parentes choram, lamentam-se, machucam-se, não é por se sentirem pessoalmente atingidos pela morte do seu próximo. Certamente, pode ocorrer que, em casos particulares, a dor demonstrada seja realmente sentida. **Mas, na maioria das vezes, não há nenhuma relação entre os sentimentos experimentados e os gestos executados pelos atores do rito.** Se, no exato momento em que aqueles que choram parecem mais arrasados pela dor, alguém lhes dirige a palavra para tratar de algum interesse

temporal, muitas vezes acontece mudarem imediatamente de semblante e de tom: assumem ar risonho e falam com a maior alegria do mundo. **O luto não é movimento natural da sensibilidade privada, atingida por perda cruel; é dever imposto pelo grupo.** As pessoas lamentam-se não simplesmente porque estão tristes, mas porque são obrigadas a se lamentarem. Trata-se de atividade ritual a que se está obrigado a adotar por respeito para com o uso, mas que, em larga medida, é independente do estado afetivo dos indivíduos. [...] Assim, para ficar em ordem com o uso, forcem, às vezes, as lágrimas a correrem por meios artificiais. (DURKHEIM, 1989, p. 471-472, grifo nosso).

O pensamento de Durkheim rompe com a ideia de que o luto é uma emoção sentida natural e individualmente, assegurando também sua construção social. Na tribo australiana *Warramunga*, quando uma pessoa morria, o grupo familiar ao qual pertencia comumente se sentia na obrigação de representar dramática e publicamente sentimentos como tristeza e angústia, e de prestar determinados cuidados e serviços funerários ao morto. A meu ver, obrigações mortuárias ainda persistem na contemporaneidade, ainda que a maneira de vivenciar o luto venha sofrendo profundas alterações desde o advento da modernidade.

4.4.3.1 Os efeitos da presença da câmera no modo de vivenciar o luto

Outro fator determinante na construção da notícia midiática sobre o luto é a relação entre quem filma (observador) e quem ou o que é filmado (coisa observada)¹²⁸. Considero, pois, o fato de que o simples ato de observar algo ou alguém muda o “objeto” observado, interferindo em sua dinâmica. Contudo, não posso deixar de assinalar o carácter reversivo dessa inter-relação, na qual observadores e observados invertem de posição constantemente, isto é, o sujeito que é observado, também observa e vice-versa. E a presença

¹²⁸ No início do século XX, a antropologia se caracteriza pelo fim da divisão de tarefas entre o observador (viajantes, missionários e administradores), que era encarregado de coletar informações junto aos povos estudados, e o “pesquisador de gabinete”, a quem cabia exercer a “atividade nobre” de analisar e interpretar os dados empíricos. A existência efetiva da etnografia somente se dá a partir do momento em que o pesquisador põe em prática ele mesmo a metodologia da pesquisa de campo, realizando um trabalho de observação direta e participante. Daí por diante, a relação entre o observador (antropólogo) e o observado (nativo) passa a ser uma discussão central na antropologia moderna, sobretudo, no processo de construção do método de pesquisa etnográfico. Nesse sentido, François Laplantine questiona a noção de neutralidade absoluta pretendida por alguns antropólogos, deduzindo que “nunca somos testemunhas objetivas observando objetos, e sim sujeitos observando outros sujeitos.” (LAPLANTINE, 1996, p. 169). O autor acrescenta que “a antropologia é também a ciência dos observadores capazes de observarem a si próprios, e visando a que uma situação de interação (sempre particular) se torne o mais consciente possível. Isso é realmente o mínimo que se possa exigir do antropólogo.” (*Ibid.*, p. 170). A questão clássica da relação observador-observado adquire uma outra dimensão no filme etnográfico, cuja metodologia apresenta o uso de imagens em movimento (cinema), passando a ocupar um espaço importante nos trabalhos antropológicos. Sua realização é baseada “em opções metodológicas, estratégias filmicas específicas e procedimentos éticos”, numa atitude reflexiva em torno da participação do pesquisador e de sua câmera. (RAMOS; SERAFIM, 2007, p. 167).

da câmera¹²⁹ durante o registro do luto? Será que este mero detalhe de algum modo interfere na maneira como as pessoas vivenciam o luto? A meu ver, são inegáveis os efeitos produzidos pela presença da câmera nas reportagens do Barra Pesada que exibem sujeitos em luto. Ligada ou não, quando a câmera é posicionada nas mãos do cinegrafista, sua presença invade o espaço da filmagem, alterando substancialmente o modo como a vida que transcorre diante dela acontece. Logo, aquilo que ocorre na presença de uma câmera talvez não aconteceria se ela não estivesse ali.

A metáfora da televisão como o “espelho da realidade”, que, supostamente, mostra somente aquilo que é verdadeiro (como se fosse possível captar a vida através das lentes de uma câmera sem alterá-la), evidencia a intenção dos meios de comunicação de massa em transmitir uma postura não-interventiva, observacional, neutra e praticamente ausente dos profissionais de jornalismo, que alegam, muitas vezes, divulgar apenas a “realidade dos fatos”. No entanto, é obvio que existem interesses de ambas as partes em jogo, tanto das instâncias de produção, que buscam alavancar sua audiência com a exibição de histórias dramáticas e imagens impactantes; quanto dos amigos e familiares, que se expõem na mídia com a intenção de garantir maior visibilidade ao crime cometido contra seu próximo, exigindo que a “justiça seja feita” e cumprida com eficiência.

Conforme explanei acima, no caso Amanda, algumas passagens da reportagem demonstram claramente como a presença da câmera interfere nas ações desempenhadas por indivíduos em luto, como, por exemplo, a sequência em que crianças enfileiradas choravam desesperadamente, enquanto seguravam cartazes destinados à homenagear a vítima, sendo encorajadas pelos demais participantes (adultos) presentes no sepultamento à olhar em direção à câmera do Programa e à emitir em voz alta e ressoante a frase “Queremos justiça!”, a fim de provocar uma grande comoção social em torno do caso, suficiente para chamar a atenção das autoridades e, assim, assegurar a punição dos acusados.

¹²⁹ No gênero cinematográfico documentário, a questão dos efeitos produzidos pela presença da câmera é chamada de “profilmia”. A pesquisadora Claudine de France a define como uma “maneira mais ou menos consciente com que as pessoas filmadas se colocam em cena, elas próprias e o seu meio, para o cineasta ou em razão da presença da câmera. Ficção inerente a qualquer filme documentário que adquire formas mais ou menos agudas e identificáveis. Noção cunhada por Etienne Souriau (1953) mas que, estendida ao filme documentário, diz respeito não somente aos elementos do ambiente intencionalmente escolhidos e arranjados pelo realizador com vistas ao filme, mas também a qualquer forma espontânea de comportamento ou de *auto-mise en scène* suscitada, nas pessoas filmadas, pela presença da câmera.” (FRANCE, 1998, p. 412).

4.4.3.2 O aspecto público e privado do luto

É imprescindível comentar a respeito da incidência de dois tipos de luto nas narrativas sobre homicídios veiculados pelo Barra Pesada, comentados anteriormente: o público e o privado. As notícias que retratam crimes de assassinato cometidos contra a classe menos abastada de Fortaleza, por exemplo, tornam-se palco de rituais marcados por manifestações públicas de luto, conforme é possível constatar no caso de Amanda. Enquanto que as reportagens sobre homicídios perpetrados contra a classe média e alta da sociedade cearense normalmente asseguram a privacidade dos ritos de luto dos parentes, “respeitando” seu espaço e intimidade.

São raros os momentos em que rituais funerários realizados pela classe média e alta de Fortaleza são exibidos pelo Noticiário. Um bom exemplo é a cobertura do velório de um famoso cantor cearense, na qual é possível identificar o estilo estético adotado pela produção do Programa no tratamento da notícia sobre esta “morte violenta”. Cabe salientar que, nesse caso específico, a presença da imprensa policial no velório atendeu ao pedido da própria família da vítima, a qual deliberadamente convidou os jornalistas e permitiu-lhes livre acesso e filmagem no interior da funerária onde o corpo do artista estava sendo velado.

O falecimento do cantor Anderson Marques¹³⁰ é anunciado “ao vivo” em tom de surpresa e tristeza pelo apresentador do Barra Pesada na edição exibida no dia de 10 de julho de 2012. Vítima de “saidinha bancária”, o artista teria sido baleado após fugir de uma tentativa de assalto, tornando-se personagem principal de uma trama que termina de modo trágico. Devido a sua condição de vítima e celebridade, as qualidades de Anderson são propositalmente exaltadas por Nonato Albuquerque, que o apresenta como “um jovem” de 48 anos, “um trabalhador”, “um pai de família”, “uma pessoa muito querida por todos no Ceará”, ressaltando o fato do mesmo ter iniciado a carreira de músico em uma banda de *rock* e de somente ter atingido a fama quando decidiu seguir carreira solo como cantor de forró.

O enaltecimento das características positivas do personagem é um recurso narrativo largamente utilizado por Nonato Albuquerque para construir a ideia de que a vítima tinha um passado repleto de felicidade até o momento em que encontrou seu assassino. Além disso, o uso deste recurso tem por objetivo assegurar que os telespectadores se reconheçam e se envolvam emocionalmente com a figura da vítima criada pelo Programa. Isso também pode ser visto nas imagens e na música usadas ao longo da matéria. Enquanto o apresentador expõe

¹³⁰ Aqui, utilizo um nome fictício para preservar a identidade deste personagem.

informações a respeito do caso, um fundo musical de suspense e tensão acompanha seu relato, combinado com imagens do cantor em performances artísticas musicais mostradas no telão posicionado atrás do apresentador.

A matéria prossegue nos dias seguintes (11 e 12 de julho de 2012), demonstrando o intenso trabalho de cobertura jornalística empreendido pela produção do Barra Pesada, que explorou dramática e excessivamente cada desdobramento da investigação policial a respeito do crime de latrocínio cometido contra o cantor cearense Anderson Marques. O crime, a prisão, o depoimento dos suspeitos, o velório da vítima; enfim, toda a história foi relatada “com exclusividade” por Nonato Albuquerque e a equipe de reportagem do Telejornal Policial. Apesar do esforço investigativo inicial exercido pela polícia, a corporação não conseguiu desvendar de imediato todos os detalhes sobre como transcorreram os eventos que culminaram na morte de Anderson, fazendo com que o crime permanecesse um “mistério”.

A cobertura do velório de Anderson Marques traz uma série de elementos relevantes à análise: ilustrando a matéria, em grande destaque, aparece a manchete “Dor e revolta no velório do cantor Anderson Marques”, em formato de legenda, na parte inferior da tela; logo depois, é exibida uma sequência de imagens da funerária – com uma aparência moderna, higiênica, elegante e simpática, localizada em um bairro “nobre” de Fortaleza –, onde o corpo do artista foi velado; em seguida, a repórter Emanuella Braga aparece no vídeo entrevistando o irmão da vítima, Carlos Marques¹³¹, que se mostra empenhado na luta por justiça em busca da condenação dos verdadeiros culpados pelo crime.

Mesmo abatido, Carlos comunica a dor e o sofrimento sentidos por ele e sua família. Inconformado com a perda do irmão, ele se recusa a vivenciar seu luto em silêncio e decide aproveitar a visibilidade que os meios de comunicação de massa oferecem, a fim de demonstrar sua revolta e exigir que a “justiça seja feita” no caso de seu irmão. Em tom de protesto, ele afirma:

Nós vamos exigir justiça. Vai ter que ser feito justiça! Eu conversei já com várias pessoas influentes na sociedade de Fortaleza e a tendência é que dessa vez haja justiça. E que isso sirva de exemplo pra que as autoridades tomem providências em relação ao que vai ser daqui pra frente uma avalanche de descobertas de tanta coisa errada que existe nesse Estado. (Trecho da fala do irmão da vítima retirado da transcrição completa da edição do programa gravada em 11 de julho de 2012).

Carlos se destaca na narrativa pelo posicionamento firme e determinado, com o qual encabeça a luta pelo estabelecimento da verdade e da punição exemplar dos responsáveis pelo ato de violência cometido contra Anderson Marques. Ao acompanhar de perto todos os

¹³¹ Trata-se novamente de um nome fictício.

procedimentos relativos à morte do irmão, Carlos se torna uma peça de fundamental importância na investigação do crime, auxiliando a polícia na apuração dos fatos e no encaminhamento de novas provas, o que tem um papel decisivo na resolução desse “crime misterioso”. No embalo de uma canção melancólica, ele relata à repórter do Barra Pesada que, durante o processo de liberação do corpo de Anderson, um dos funcionários do IML chamou a atenção da família para a presença de hematomas no corpo do cantor, as quais indicavam que havia ocorrido uma possível luta corporal entre a vítima e seu(s) agressor(es). Essa nova descoberta suscitou mudanças efetivas na linha de investigação tomada inicialmente pela polícia, trazendo novos elementos essenciais para o desvendamento do caso. Além disso, trouxe esperança à família que, segundo Carlos, estava confiante no triunfo da justiça. Para encerrar a entrevista, a repórter questiona:

Emanuella Braga – A família vai continuar acompanhando todo o andamento do processo de investigação?

Carlos Marques – Confio muito nesses processos quando a imprensa está envolvida. A imprensa é que vai nos ajudar a esclarecer esse crime. (Trecho da entrevista com o irmão da vítima retirado da transcrição completa da edição do programa gravada em 11 de julho de 2012).

Na sequência da reportagem, Emanuella entrevista amigos, colegas de profissão e outros parentes que estavam presentes no velório de Anderson Marques. De modo geral, eles acionam a memória do cantor, contando histórias alegres que vivenciaram com ele, mostrando-se profundamente abalados e desolados com “tamanha tragédia”. A câmera do Barra Pesada percorre toda a funerária e capta de relance o defunto, mostrando a posição em que o cadáver se encontrava no caixão, com foco nas mãos do cantor que estavam ritualisticamente apoiadas uma sobre a outra na altura do peito. Entre abraços e lágrimas, a esposa da vítima chega ao velório e fala rapidamente com a imprensa. Em um depoimento emocionado, ela balbucia: “o que eu tenho a dizer é que ele era maravilhoso. Meu marido era tudo que uma mulher poderia querer. Era um bom pai, um bom marido, um bom filho, um bom amigo. Era tudo.” (Trecho da fala da esposa da vítima retirado da transcrição completa da edição do programa gravada em 11 de julho de 2012).

Nonato aproveita a atmosfera de consternação e melancolia para tocar no assunto da violência urbana:

Pega a gente assim de supetão. Principalmente a gente que conhece a pessoa da convivência do meio da televisão e do rádio. A gente fica chocado até. Surpreso com essa violência que é o ponto crucial de Fortaleza. Nós estamos caminhando para onde? Até que ponto nós vamos suportar essa violência que desarma a todos nós, que desacata o sistema de segurança, que desafia as autoridades, numa sequência de mortes? A gente vê quase todo santo dia jovens aqui que caem tombados, mães que

choram aflitas, desesperadas. De repente, a dor chega até alguém conhecido que é baleado, como o Anderson. [...] Violência que atinge a todos. Não é só lá bem distante, na periferia. Quem cruza na vida muitas vezes com dificuldades, com envolvimento com drogas. [...] Lamentar e cobrar que mais uma vez a cidade precisa repensar o seu plano de segurança. Não só porque ele é um cantor de renome, não! Segurança pra todos, desde o cidadão lá da periferia mais distante, que, muitas vezes, se sacrifica para ir ao trabalho de manhãzinha com receio. Fortaleza é uma das cidades onde o pessoal tem mais medo de sair nas ruas e avenidas. Por conta, exatamente, de que há uma insegurança cada vez mais constatada com dor. É uma perda lamentável e mais do que isso. Suscita novamente uma reflexão sobre a questão das saidinhas bancárias, a questão da insegurança nas ruas de Fortaleza. Lamentar que um jovem, um cantor, pai de família, que acaba sendo também vítima dessa violência desastrosa que Fortaleza registra. (Trecho da fala do apresentador retirado da transcrição completa da edição do programa gravada em 11 de julho de 2012).

Em seu desabafo, Nonato demonstrou estar pessoalmente chocado com a morte do colega, posicionando-se como um dos participantes da narrativa construída pelo Barra Pesada. Ademais, ele comparou a morte do cantor famoso às mortes de centenas de jovens do sexo masculino, desconhecidos, negros, moradores da periferia de Fortaleza e sua Região Metropolitana exibidas diariamente pelo Telejornal. Mas, afinal, qual a diferença entre esses dois tipos de morte? O espanto do apresentador parece ter sido motivado pela conexão intersubjetiva que ele estabelece com o falecido. Anderson era um “cidadão de bem”, um “trabalhador”, um “pai de família”, um “amigo”, e Nonato parece se identificar com tais características. Por isso, a meu ver, sua morte atinge o apresentador e, provavelmente, a população em geral de maneira distinta dos demais casos de homicídios mostrados pelo Programa.

4.5 “Cidadãos” versus “Bandidos”: uma distinção social

De um lado, sujeitos “civilizados”, “decentes”, “ordeiros”, “bons”, “cidadãos”. De outro, indivíduos “selvagens”, “doentes”, “perdidos”, “maus”, “bandidos”. Palavras estas carregadas de significados e classificações já cristalizadas na consciência coletiva. Essa distinção entre “nós” e “eles” é apropriada pela polícia e pelos profissionais de jornalismo, inclusive os integrantes do Barra Pesada, que reproduzem constantemente tais categorias e valores nas reportagens sobre “crimes de morte”. Construindo a representação do que constituem mortes “boas” e “más” para a sociedade, os jornalistas policiais imprimem nas narrativas uma clara separação entre “nós”, “cidadãos” que obedecem as normas sociais com regularidade e que, de súbito, são acometidos por uma morte violenta sem uma justificativa plausível; e “eles”, sujeitos que optaram por adotar comportamentos desviantes e que, portanto, teriam selado seu próprio “destino infeliz”.

À proporção que essas representações ganham força no palco social, homicídios cometidos especialmente contra jovens do sexo masculino, negros, pobres, moradores de periferia, com antecedentes criminais e/ou envolvidos com o tráfico de drogas vão se tornando cada vez mais recorrentes. É como se existisse certo “consentimento coletivo” em relação a esse tipo de morte, criando praticamente uma expectativa da mesma.

Os jovens, aos quais Nonato se refere em seus discursos, são sujeitos considerados “criminosos”, “marginais”, rejeitados, às vezes, pela própria comunidade que habitam. Estariam eles já mortos simbolicamente perante a comunidade? Creio que a reação apática da população, dos profissionais da segurança pública, dos jornalistas e, muitas vezes, da própria família, em nem ao menos se espantar com esse tipo de violência cometida contra tais jovens, comprova a antecipação simbólica de suas mortes. Outro detalhe interessante é que os rituais fúnebres (velório e sepultamento) praticados pelos familiares desses indivíduos nunca são exibidos pela imprensa policial local, o que demonstra falta de interesse social em torno do problema da vitimização letal desses jovens.

No encerramento da matéria sobre o caso Anderson, Nonato destaca um importante fator presente no debate a respeito da sensação de insegurança na cidade de Fortaleza: o medo. Segundo ele, hoje em dia, a população fortalezense vive atormentada por sentimentos de temor e insegurança devido à incapacidade das agências de segurança pública e de justiça em garantir sua proteção social¹³². Os “cidadãos” devem, portanto, permanecer constantemente em alerta, visto que “o perigo os espreita em todo e qualquer lugar”, independente da condição social a qual pertencem. O apresentador reforça mais uma vez a distinção entre “cidadãos” e “bandidos” com a seguinte colocação:

Nós temos uma cidade violenta, onde tem gente ruim em toda esquina. Você hoje já não conhece mais quem é bom, quem é mau. Porque até aqueles que tem a cara de bondosos, de repente, transparecem diferentes, mostrando outra coisa. Numa cidade onde muitos delinquentes que respondem a processos estão em liberdade, já tem antecedentes e circulam livremente, é incrível tudo isso. (Trecho da fala do apresentador retirado da transcrição completa da edição do programa gravada em 10 de julho de 2012).

¹³² Com base nos resultados obtidos durante a pesquisa sobre vitimização realizada pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada da Secretaria de Assuntos Estratégicos da Presidência da República (IPEA), cerca de 62,4% dos brasileiros tem *muito medo* de se tornarem vítimas de assassinato. No Nordeste, essa porcentagem sobe para 72,9%, o que revela uma sensação de insegurança ainda maior nessa região do país. (INSTITUTO DE PESQUISA ECONOMICA APLICADA DA SECRETARIA DE ASSUSTOS ESTRATÉGICOS DA PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA, 2012, p. 4).

4.5.1 Segregação social, mídia e relações de poder

Logo na primeira parte do livro *História da Loucura*, Michel Foucault narra alguns episódios que ocorreram no final da Idade Média, retratando o estranho desaparecimento da lepra no mundo ocidental. Tal desaparecimento não resultou da longa busca pela cura da doença através dos tratamentos médicos da época, mas da exclusão contínua que os leprosários sofreram durante todo esse período, sendo relegados a lugares obscuros e segregados. Com a desaparecimento da lepra, esses lugares foram substituídos primeiramente pelos doentes venéreos e, logo depois, pelos incuráveis e loucos. Nas palavras de Foucault (2012, p. 6):

Desaparecida a lepra, apagado (ou quase) o leproso da memória, essas estruturas permanecerão. Frequentemente nos mesmos locais, os jogos da exclusão serão retomados, estranhamente semelhantes aos primeiros, dois ou três séculos mais tarde. Pobres, vagabundos, presidiários e “cabeças alienadas” assumirão o papel abandonado pelo lazarento, e veremos que salvação se espera dessa exclusão, para eles e para aqueles que os excluem.

Em razão dessa continuidade dos processos de exclusão social, verifica-se um processo semelhante pelo qual alguns bairros e agrupamentos da cidade de Fortaleza vêm passando desde 1930¹³³: a favelização. A favelização traz consigo uma série de discursos de especialistas que consideram a favela um problema a ser administrado e controlado, tornando-se necessário conhecer melhor esses espaços e seus habitantes.

Estudando o caso carioca, Licia Valladares afirma que “foi certamente a necessidade de administrar a favela e seus pobres que despertou o interesse em conhecê-las e conhecê-los mais de perto. Para bem administrar e bem controlar é necessário quantificar e dimensionar o problema ou a questão.” (VALLADARES, 2000, p. 19). A autora também aponta que os criadores da primeira grande campanha contra a favelização no Rio de Janeiro comparavam a imagem da lepra com a da favela, chamando-a de “lepra da estética”. (VALLADARES, 2000, p. 15). Essa comparação acentua ainda mais o caráter processual de segregação social pelo qual determinados indivíduos, tais como os leprosos, os loucos e os pobres, têm passado ao longo da história da humanidade.

Nesse contexto, a mídia aparece como uma instância que representa os valores de uma determinada sociedade, adquirindo legitimidade com base no suposto papel que desempenha. Foucault adverte que a noção de poder vai além do âmbito estatal, atravessando

¹³³ Ver mais: DANTAS, Eustógio Correia. (Coord.). **Da cidade à metrópole: (trans)formações urbanas em Fortaleza**. Fortaleza: Edições UFC, 2009.

as mais diversas relações sociais. Assim sendo, o poder se manifesta como uma rede que se dissemina em toda a estrutura social, fazendo uso de um conjunto de estratégias, dispositivos e mecanismos para garantir a manutenção da dominação.

Partindo das noções de saber e poder foucaultianas, é possível inferir que as relações de poder possuem uma estreita ligação com os saberes que são veiculados pelos meios de comunicação a respeito da realidade social. Devido ao papel que o discurso midiático exerce nas relações de poder, o mesmo acaba por influenciar o modo como as pessoas percebem o seu próprio cotidiano. Sabe-se que a vida ordinária possui múltiplas faces e que, portanto, o discurso emitido pela mídia é apenas um dentre a infinidade de discursos possíveis para explicar a realidade social. No entanto, os discursos proferidos pela mídia ganham *status* de verdade e de saber autorizados graças à posição dominante de poder que esta ocupa na sociedade.

Sendo assim, o poder midiático é capaz de influenciar e de atrair um determinado público, seduzindo-o. Ao promover uma identificação com o público, a mídia age diretamente sobre o imaginário coletivo, modificando e transformando comportamentos e valores. Sendo assim, a mídia atua ativamente na construção da realidade social, quando seleciona os acontecimentos que devem ou não ser transformados em notícias. Esse poder de publicizar fatos cotidianos aparentemente banais é um dos mecanismos pelo qual a mídia se posicionou como legítima porta-voz da sociedade.

No caso do programa Barra Pesada, percebe-se o poder que o discurso midiático possui na construção social da realidade, ofuscando as singularidades presentes nesta mesma realidade, visto que, em todas as notícias apresentadas, homens e mulheres parecem desaparecer sob os holofotes da cobertura criminalística, tornando-se mais um número nos relatórios estatísticos, apenas mais uma notícia. O discurso sobre o outro, subalterna o outro¹³⁴.

Nesse sentido, ao mesmo tempo em que o telejornal oferece um canal de comunicação, no qual, por exemplo, jovens do sexo masculino, negros, moradores de periferia e suas realidades finalmente ganham visibilidade; suas vidas são reduzidas a invisibilidade quando o apresentador do programa, os repórteres, os policiais e, às vezes, a própria família enunciam que a morte ou a prisão desses jovens era o único futuro que eles poderiam ter, revelando que, na verdade, esses jovens já estavam mortos simbolicamente perante a sociedade que os condena antecipadamente¹³⁵. A morte física apenas demonstra isso. A

¹³⁴ Cf. SPIVAK, 2010.

¹³⁵ Cf. FOUCAULT, 1999.

(in)visibilidade da juventude apresentada pelo Barra Pesada parece consistir em um tipo de segregação desse segmento social específico, pois não são concedidos espaços no programa para que essa juventude possa mostrar o que tem de melhor, sendo sempre associada ao “mal”, ao “mundo do crime” e às drogas.

4.6 O processo civilizador e a violência urbana: o telejornal policial Barra Pesada como “manual audiovisual de civilização”

Outro ponto que chama a atenção nas narrativas sobre “crimes de morte” é a cobertura de crimes que, de acordo com os narradores do Barra Pesada, foram praticados “com requintes de crueldade”. Assim como na apresentação das demais notícias sobre “mortes violentas”, a imprensa policial também tende a privilegiar os aspectos dramáticos desse tipo de evento, fomentando a construção de um discurso performático “fantástico”.

Ao narrar esses casos, o apresentador e os repórteres do Telejornal revelam-se profundamente preocupados com o rumo “desordenado” que a violência urbana tem seguido em Fortaleza e sua Região Metropolitana. Segundo eles, atos “bárbaros”, causados por “verdadeiros monstros”, vêm acontecendo nos mais diversos espaços da cidade, o que a torna cada vez mais insegura e provoca um alastramento significativo da sensação de medo sentida pela população fortalezense. Em larga medida, a “morte violenta” tem sido interpretada pela mídia como portadora de um “mal” que se reproduz no cotidiano da cidade, devido à negligência do Estado que, de alguma maneira, colabora com a recorrência de acontecimentos cruéis na comunidade.

A matéria veiculada pelo Barra Pesada no dia 03 de agosto de 2012 ilustra bem o modelo adotado pelo Programa na divulgação desses atos de “extrema crueldade”. Com a manchete “Corpo de jovem é encontrado carbonizado”, Nonato Albuquerque introduz a notícia de modo conciso: “o corpo de um jovem com idade entre 18 e 20 anos foi encontrado carbonizado às margens de uma estrada férrea no município de Caucaia. O crime foi realizado com requintes de crueldade, pois o corpo tinha uma corda no pescoço e as mãos estavam amarradas.” (Trecho da fala do apresentador retirado da transcrição completa da edição do programa gravada em 03 de agosto de 2012).

O conteúdo da “cabeça da matéria” revela que o fenômeno da(s) violência(s) pode ser compreendido nos termos de um sistema classificatório, pois o chamado “mundo do crime” e suas práticas são descritos como gradientes de uma escala de “agressividade”, separados por linhas demarcatórias muito tênues, cujos extremos são comumente

considerados patológicos. Essas classificações são (re)produzidas por diversas esferas da sociedade, aparecendo frequentemente no discurso de jornalistas policiais, de agentes de segurança pública e de justiça. Nesse sentido, verifico que certos crimes são classificados pela equipe jornalística do Barra Pesada como mais “bárbaros”, “cruéis” e “agressivos” do que outros, como é o caso do exemplo supracitado.

Conforme a reportagem vai avançando, notei que o termo “crueldade” é utilizado diversas vezes pelo repórter Abraão Ramos, responsável pela cobertura da notícia *in loco*. Por intermédio dele e dos demais membros da equipe de reportagem do Barra Pesada, é possível acompanhar toda a trajetória percorrida pelos policiais e jornalistas até o local onde o corpo da vítima se encontrava. Devido à grande dificuldade de acesso ao lugar, Abraão reforça a hipótese formulada pela polícia de que aquele se tratava de um local usado para “desova de corpos”¹³⁶. Em entrevista realizada com um dos policiais responsáveis pela investigação do caso, o repórter confirma a informação de que o crime apresentava características de uma execução e que havia indícios de tortura no corpo da vítima.

Na sequência, Abraão se preocupa em descrever sua experiência e percepção a respeito da cena que acabara de presenciar. Relatando que se tratava de “uma cena bastante forte”, ele acrescenta que, no local, havia um odor desagradável muito intenso, por conta do corpo da vítima ter sido parcialmente carbonizado. Concomitante ao discurso emitido pelo jornalista, a imagem do corpo do jovem é mostrada pelo cinegrafista Alexandre Duarte, que focaliza nas mãos e braços da vítima, contribuindo para atestar a “crueldade” contida em tal episódio violento. Para concluir essa parte da matéria, o repórter reitera o caráter “cruel” de tal crime, dizendo: “Fica o questionamento do que teria motivado esse crime. Sequestro? Acerto de contas? É importante destacar realmente os sinais de crueldade que foram utilizados para a morte desse jovem que, infelizmente, acabou perdendo a vida dessa forma tão trágica.” (Trecho da fala do repórter retirado da transcrição completa da edição do programa gravada em 03 de agosto de 2012).

Com a chegada da Perícia ao local, o trabalho realizado pelo delegado e pelo perito criminal da Polícia Civil passa a ser registrado em detalhes pelo cinegrafista do Barra Pesada. A câmera capta o momento em que o perito tirava fotografias do corpo da vítima, focando nos objetos utilizados pelo(s) assassino(s) no ato da tortura, como, por exemplo, uma corda usada para o enforcamento do jovem, que ainda se encontrava no local do crime. No fim da reportagem, Abraão Ramos conclui que o grau de “agressividade” do homem

¹³⁶ Na linguagem policial, corresponde ao ato de ocultar um cadáver em local de difícil acesso, no intuito de dificultar a investigação da polícia.

contemporâneo é bastante elevado, enfatizando que “hoje as pessoas não se contentam mais em só tirar a vida das outras, porque, além de tirar a vida, fizeram essa atrocidade com a vida deste jovem.” (Trecho da fala do repórter retirado da transcrição completa da edição do programa gravada em 03 de agosto de 2012).

Refletindo sobre os termos “crueldade” e “agressividade” acionados por alguns dos sujeitos sociais envolvidos no caso exemplar disposto acima, questiono-me a respeito da forma como esses níveis de “crueldade” e de “agressividade” são construídos socialmente e da relação que esses termos possuem (ou não) com as noções de civilidade, moral e moralidade.

4.6.1 A crueldade e a agressividade na contemporaneidade

À luz do pensamento do sociólogo alemão Norbert Elias, a sociedade ocidental vem passando por um processo de civilização em que ocorrem profundas transformações do comportamento humano, cujo principal sintoma é o embaraço ou o mal-estar causado por atitudes ou ações consideradas “incivilizadas”. Nesse sentido, diferentes padrões de repugnância são continuamente criados ao longo da história da humanidade, sendo necessário compreender “como e por que a sociedade ocidental moveu-se realmente de um padrão para outro, como foi “civilizada”.” (ELIAS, 2011, p. 70). Segundo o autor,

A “civilização” que estamos acostumados a considerar como uma posse que aparentemente nos chega pronta e acabada, sem que perguntemos como viemos a possuí-la, é um processo ou parte de um processo em que nós mesmos estamos envolvidos. Todas as características distintivas que lhe atribuímos – a existência de maquinaria, descobertas científicas, formas de Estado, ou o que quer que seja – atestam a existência de uma estrutura particular de emoções humanas, de uma estrutura social peculiar, e de correspondentes formas de comportamento. (ELIAS, 2011, p. 70).

Na sociedade ocidental contemporânea, a questão da violência assume uma posição de destaque nos debates dos mais diversos segmentos sociais, sendo encarada como um problema a ser solucionado. A constante preocupação em torno da problemática da violência, especialmente, a urbana, pode ser entendida como um “processo de civilização”. A própria sensação de que estamos vivendo em uma das sociedades mais violentas da história da humanidade pode ser consequência de uma mudança processual nos padrões de aceitabilidade da violência, mobilizando um encadeamento de sentimentos e de ações frente a tal fenômeno.

Vários elementos corroboram para tal hipótese, tais como o investimento em mecanismos de controle e autocontrole das pulsões e emoções individuais, que contam com o

apoio dos mais variados instrumentos tecnológicos e instituições burocráticas para assegurá-los. Em suas obras, Elias observa que o homem está constantemente buscando controlar seus ímpetos, inclusive os agressivos, como resultado de um longo movimento de “civilidade”, que não se traduz em algo planejado ou previamente elaborado, mas em algo que segue o fluxo contínuo da dinâmica transformacional do *habitus*, isto é, dos padrões de comportamento humano.

Como parte integrante desse processo civilizador, os meios de comunicação têm um papel fundamental no movimento dinâmico da vida social e na troca de experiências entre indivíduos. A televisão, por exemplo, possibilita que uma grande quantidade de pessoas tenha acesso aos mais diversos eventos sociais que acontecem diariamente no mundo, podendo ou não participar coletivamente desses acontecimentos. Essas novas possibilidades de interação social fomentam a criação e a transformação de novas regras sociais de comportamento, que tem como objetivo principal nortear as relações entre grupos e sujeitos sociais.

Esse processo de criação e disseminação de regras comportamentais não é algo recente. Antes do surgimento da própria imprensa, existiam documentos que descreviam os códigos de boas maneiras de determinada sociedade: os chamados “manuais de civilidade”. Atuando como “um instrumento de medida bastante confiável do prestígio e valores dos indivíduos em sua estrutura de relações”, a etiqueta desempenhava o papel de orientar as relações dos cortesãos e dos reis na sociedade de corte, evitando possíveis constrangimentos coletivos. (ELIAS, 2001, p. 33). Esses manuais não envolvem apenas a questão da etiqueta em si, mas também estão relacionados à noção de moral, moralidade, ética etc.

No contexto cearense, é interessante perceber que alguns aspectos desse “processo de civilização” aparecem com frequência nos discursos emitidos pelos integrantes dos programas especializados no gênero policial, principalmente, os apresentadores desses telejornais, que possuem um papel central na relação com os telespectadores, passando ora uma imagem de “justiceiro”, ora de “defensor público”, ora de “juiz em um tribunal”. Além do apresentador, outros atores sociais estão presentes nesse tipo de noticiário. São eles: os repórteres, os policiais, as vítimas, os acusados, as famílias, as testemunhas e o próprio telespectador. É importante ressaltar que, nas histórias contadas pela mídia, cada um desses atores ocupa uma posição estratégica no jogo social, o que os torna interdependentes¹³⁷.

¹³⁷ De acordo com Elias, o homem é um ser social por excelência, portanto, depende da interação com outros seres humanos para se definir como tal. Sem excluir a dimensão biológica da formação humana, o autor destaca que, desde a infância, os indivíduos são postos em contato uns com os outros, transformando-se em seres cada vez mais complexos. Elias afirma que “[...] cada pessoa singular está realmente presa; está por viver em permanente dependência funcional de outras; ela é um elo nas cadeias que ligam outras pessoas,

Quando pensamos na noção de “civildade” presente no caso específico do programa Barra Pesada, o discurso do atual apresentador Nonato Albuquerque se destaca. Muitas vezes, percebemos nesse discurso uma mensagem conservadora, que justifica uma espetacularização e uma banalização de fatos chocantes do cotidiano de pessoas e de famílias da periferia da cidade de Fortaleza na suposição de que existe uma necessidade de empreender um movimento moralizante na sociedade contemporânea, com o objetivo de “acabar com o mal” que “assola o tecido social fortalezense”, através da exigência de providências efetivas dos órgãos públicos competentes e da participação ativa da sociedade civil.

No trecho do discurso de apresentação do programa Barra Pesada emitido por Nonato Albuquerque, mencionado no início do segundo capítulo dessa dissertação, é possível inferir algo sobre a proposta moralizante empreendida pelos jornalistas do Barra Pesada: “O Barra começa trazendo as últimas informações de **tudo** que ocorreu no Ceará nas **últimas vinte e quatro horas**, mostrando a **vida exatamente como ela é e como não deve ser.**”¹³⁸. Tratada como padrões de “bom comportamento”, a “civildade” aparece no discurso do apresentador como um ideal a ser alcançado pelos cidadãos cearenses. Enquanto que a realidade social, tal como é apreendida pelo olhar jornalístico de Nonato, encontra-se em um estado de “incivildade”, de completa “anomia social”¹³⁹, cujos valores sociais estão enfraquecidos por não seguir as normas de conduta construídas em coletividade, evidenciando

assim como todas as demais, direta ou indiretamente, são elos nas cadeias que as prendem. Essas cadeias não são visíveis e tangíveis, como grilhões de ferro. São mais elásticas, mais variáveis, mais mutáveis, porém não menos reais e de certo não menos fortes. E é a essa rede de funções que as pessoas desempenham umas em relação a outras, a ela e a nada mais, que chamamos sociedade” (ELIAS, 1994, p. 23). Para compreender melhor essa sociedade, Elias propõe a análise das diferentes configurações sociais, isto é, das diversas redes de inter-relações entre indivíduos interdependentes que possuem trajetórias de vida particulares e singulares. Preocupado com o aspecto ideológico da abordagem histórica dos fenômenos sociais, Elias critica radicalmente a forma arbitrária como os historiadores vêm conduzindo seus procedimentos históricos em termos de reproduzir uma série de juízos de valor provenientes de seus próprios interesses ou preconceitos. Nesse sentido, procura construir uma teoria sociológica processual da história humana, que não se detém somente ao estudo das sociedades contemporâneas, mas que toma como objeto empírico “evoluções” sociais de longa duração, como é o caso da sociedade de corte. Na obra intitulada *A Sociedade de Corte*, Elias põe em prática sua proposta de estudar um objeto histórico, no que se refere a um evento que ocorreu no passado, focando não nas trajetórias individuais de reis ou de cortesãos, mas nas posições sociais que os mesmos ocupavam na sociedade de corte. Tais posições, segundo o autor, existem independentemente dos indivíduos que a ocupam, tornando-os dependentes de uma série de expectativas (comportamentais, emocionais etc.), o que acaba diminuindo a possibilidade dos agentes se movimentarem com total liberdade no jogo social. A noção de jogo é utilizada por Elias como ferramenta conceitual que auxilia o sociólogo a pensar os grupos humanos de um modo relacional. Constituído um complexo sistema de interdependência, o jogo não se define apenas pelo conjunto de regras pré-estabelecido pelos jogadores, mas pelo movimento provisório e dinâmico das relações sociais. Esse padrão de comportamentos e ações criado pelos jogadores é chamado de configuração e possui um caráter transformacional. Dessa maneira, o estudo de uma configuração social não pode ser realizado apenas a partir de uma ação isolada, mas de diversas configurações interdependentes e relacionais que as pessoas estabelecem umas com as outras.

¹³⁸ Fragmento retirado da transcrição do programa gravado em 20 de julho de 2009 (grifo nosso).

¹³⁹ Cf. Durkheim, 2004.

a “necessidade” da criação de punições mais rigorosas para reprimir aqueles que desrespeitam as regras.

As mais diversas sociedades possuem diferentes tipos de sistemas morais para a organização da vida em comum, modificando-os com o passar do tempo. Logo, cada sociedade possui sua moral, que só a ela convém. É com base nessa moral que as instituições jurídicas e a própria opinião pública decidem e julgam o que é ou não considerado moralmente aceito.

Segundo o apresentador do Programa, a situação de “barbárie” ou de “anomia social” em que se encontra atualmente a vida social pode e deve mudar. Os indivíduos que vivem em sociedade tem a “obrigação” e desejam restabelecer a “ordem”. Para isso, é preciso definir bem os limites entre o que é moralmente permitido ou proibido, transformando em uma moral cívica mais precisa e consistente que seja capaz de moderar com eficácia as liberdades individuais, sem, contudo, anulá-las. Durkheim sugere que:

As tréguas impostas pela violência sempre são apenas provisórias e não pacificam os espíritos. As paixões humanas só se detêm diante de uma força moral que elas respeitam. Se qualquer autoridade desse gênero inexistente, é a lei do mais forte que reina e, latente ou agudo, o estado de guerra é necessariamente crônico. (DURKHEIM, 1999, p. VII).

Tal estado social caótico é contrário às próprias intenções da sociedade, pois incentiva uma relação conflituosa entre os homens, justificando uma verdadeira “guerra social” e favorecendo apenas as vontades particulares. Porém, Durkheim aconselha: é preciso ter em mente que a sociedade é um bem maior que deve ser continuamente resguardado e preservado pelos indivíduos que dela fazem parte, visto que, para adquirir a qualidade de ser humano, é necessário viver em sociedade. Conforme diz o sociólogo francês,

[...] para levar o indivíduo a submeter-se voluntariamente a ela (*sociedade*), não é necessário recorrer a nenhum artifício; basta fazer-lhe tomar consciência do seu estado de dependência e de inferioridade naturais, quer por uma representação sensível e simbólica, através da religião, quer por uma noção adequada e definida, através da ciência. [...] A reflexão, fazendo compreender ao homem quanto o ser social é mais rico, mais complexo e mais duradouro que o ser individual, não pode senão revelar-lhes as razões inteligíveis da subordinação que dele se exige e dos sentimentos de dedicação e respeito que o hábito gravou no seu coração. (DURKHEIM, 2004, p. 146, grifo do autor).

Portanto, Durkheim defendia que a moral estava ligada a noção de obrigação, de dever cívico. No entanto, nem sempre a moral assume esse aspecto obrigatório, sendo, muitas vezes, desejada pela maioria dos membros da sociedade, que são cotidianamente estimulados a seguir tais regras de conduta como uma finalidade maior que os interesses particulares. É o caso da visão de mundo apresentada pela imprensa policial que coloca os valores morais que

regem (ou “deveriam reger”) a ação humana de uma determinada sociedade em um patamar superior ao das vontades individuais. Entretanto,

A consciência moral da sociedade encontrar-se-ia inteira em todos os indivíduos com uma vitalidade suficiente para impedir qualquer acto que a ofendesse, quer os erros puramente morais, quer os crimes. Mas uma uniformidade tão universal e absoluta é radicalmente impossível, pois o meio físico imediato no qual cada um de nós está colocado, os antecedentes hereditários, as influências sociais de que dependemos, variam de um indivíduo para outro e, por conseguinte, diversificam as consciências. (DURKHEIM, 2004, p. 98-99).

Com efeito, aquele que nega a moral comum do grupo social ao qual pertence, está sujeito a uma série de retaliações coletivas. No entanto, Durkheim acreditava que “o dever do homem de Estado não é empurrar violentamente as sociedades para um ideal que lhe afigura sedutor, antes o seu papel é o do médico: prevenir a eclosão das doenças com uma boa higiene e, quando se declaram, procurar curá-las.” (DURKHEIM, 2004, p. 104).

É também bastante sintomático o fato do apresentador do Barra Pesada afirmar que a ideia de família se encontra enfraquecida e que a religião deveria ser vista como “um caminho fundamental para o pleno fortalecimento da moral social”. Segundo o apresentador,

(...) a droga está levando cada vez um desconhecido, um garoto de 14, 15 anos. Não toca na gente, porque é um desconhecido, mas está se sucedendo. E quando chegar a vez de cobrar também pela sua responsabilidade diante da vida? De quem mata e de quem usa as drogas. É preciso fazer uma auto-avaliação. Qual é a responsabilidade que se tem da vida? Qual é o preço que estamos pagando para nos jogarmos de cabeça na miséria do *crack* e achar que tudo vai terminar bem? Coitadas das mães sofredoras, das *mater dolorosa*¹⁴⁰ de todos eles. Coitados deles. Sim! Porque a miséria está associada também a uma ligação de uma vida banalizada. A expectativa de vida desses meninos não passa de 16, 17 anos, enquanto que a expectativa de vida aqui, nesse país cheio de problemas, alcança hoje 80, 82 anos. É preciso que a família, as escolas, as igrejas, que, ao invés de prometerem o céu, fortaleçam a vida na Terra; que, ao invés de angariar dinheiro, procurem reservar a moral, os bons costumes, a ética cristã e não ficar falando do demônio. O demônio já existe. Ele está na nossa porta. (Trecho da fala do apresentador retirado da transcrição completa da edição do programa gravada em 10 de julho de 2012).

No mundo inteiro cresce o número de crianças e adolescentes criados sem apoio familiar. Luiz Eduardo Soares (2004) resalta o fato da existência de várias teorias, pautadas no conceito de sujeição criminal¹⁴¹, de que as crianças nascidas com maior vulnerabilidade, com comportamentos agressivos e criadas por pais despreparados para educá-las com

¹⁴⁰ Referência à entidade religiosa “Nossa Senhora das Dores”, uma das formas de devoção entre os católicos romanos à “Virgem Maria”, que teria acompanhado todo o sofrimento e a morte do filho durante a crucificação do mesmo, permanecendo com tristeza e angústia ao seu lado.

¹⁴¹ Para conhecer mais sobre a teoria da sujeição criminal proposta por Michel Misse, ler: MISSE, Michel. Sobre a construção social do crime no Brasil: esboços de uma interpretação. In: _____. (Org.). **Acusados e Acusadores**: estudos sobre ofensas, acusações e incriminações. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2008. p. 13-32.

coerência, possam tornar-se emocional e psicologicamente impulsivas a ponto de se transformarem em indivíduos potencialmente “perigosos”.

É interessante ressaltar que Durkheim se refere à época em que viveu da mesma forma que Nonato Albuquerque descreve a sua, isto é, como um “verdadeiro caos”. Nesse sentido, a quebra dos laços familiares e o enfraquecimento da religião na vida cotidiana dos indivíduos denunciam, na visão deles, o fato de que a sociedade contemporânea “precisa procurar renovar a si mesma de maneira contínua”, pois “os antigos conceitos e ideais familiares e religiosos que a norteavam encontram-se profundamente abalados e perdidos”. Por isso, a “necessidade” de buscar sentimentos sociais que tornem possível “a manutenção de uma união fortalecida entre os indivíduos”, formando uma “coletividade coesa e consistente”.

Com a esperança de descobrir novas maneiras de garantir um futuro melhor para a humanidade, Durkheim via no direito, na divisão social do trabalho, na religião e na família a possibilidade de encontrar “potentes bases morais”, para que a vida coletiva pudesse se reerguer e seguir seu “fluxo natural de prosperidade e progresso”.

4.6.2 A mídia e o controle da agressividade

Já Elias concebe a moral de outra maneira. Para o sociólogo, o desenvolvimento dos modos de conduta prova que nenhuma ação humana é puramente natural, mas sim o resultado de um longo processo de “condicionamento” e de “adestramento” trilhado pela sociedade ocidental. O autor retrata na obra *O processo civilizador* (volumes 1 e 2) as dificuldades e os danos sofridos pelos homens com o advento da moralidade, salientando que ela não possui “um traço natural, nem legado da graça de Deus”, sendo conquistada através do controle e da transformação lenta e gradual de certas pulsões particulares. Na introdução do primeiro volume do livro, Elias aponta que o custo da civilização (da *Kultur* alemã) é a infelicidade, que se revela “no crescente recalçamento das pulsões cuja satisfação pode nos fazer felizes”, recebendo muitas críticas por conta dessa afirmação. (ELIAS, 2011, p. 10). Dessa forma, a aparente liberação de certos costumes¹⁴² no mundo contemporâneo implica uma responsabilidade e um autocontrole muito maior ao homem ocidental de hoje, e seria

¹⁴² Elias (2011, p. 11) usa o exemplo das roupas de banho, que, outrora, escondiam mais as partes do corpo, em contraste com os vestuários utilizados nos dias atuais, que expõem bastante o corpo humano. Logo, conforme sugere o autor, é preciso ter muito mais autocontrole hoje em dia do que antigamente para evitar certos constrangimentos em virtude de impulsos indesejados em locais onde o uso do traje de banho é socialmente permitido, como é o caso, por exemplo, das praias, nas quais homens e mulheres transitam livremente portando roupas de pouco comprimento.

justamente esse o custo maior da moralidade e, por consequência, do próprio processo civilizador.

Retomando a discussão sobre a “crueldade” e a “agressividade”, Elias compara os costumes da Idade Média com os da Idade Contemporânea e identifica grandes diferenças nos padrões de agressividade de cada período, o que denota que os seres humanos passaram por intensas mudanças em sua estrutura emocional ao longo do tempo. O sociólogo aponta que a estrutura emocional do homem funciona como um “sistema parcial” indissociável do “sistema total do organismo”. Portanto, “só podemos falar em ‘pulsão agressiva’ se permanecermos conscientes de que ela se refere a uma função pulsional particular dentro da totalidade de um organismo” (ELIAS, 2011, p. 182).

Um outro fator determinante para a comprovação de que o padrão de comportamento agressivo resulta de um longo processo de civilização é o fato do padrão de agressividade não apresentar uniformidade nas mais variadas nações do Ocidente. Entre o padrão de agressividade da sociedade ocidental contemporânea e o de outras sociedades em diferentes “estágios do controle de emoções” – tais como a sociedade medieval –, é evidente que “a agressividade mesmo das nações mais belicosas do mundo civilizado parece bem pequena” quando “comparada com a fúria dos guerreiros” medievais. (ELIAS, 2011, p. 183). Tal como as demais formas de prazer, a agressividade “foi transformada, ‘refinada’, ‘civilizada’”, sendo a “violência imediata e descontrolada” alvo de repreensão social, emergindo hoje “apenas em sonhos ou explosões isoladas que explicamos como patológicas.” (ELIAS, 2011, p. 183). Elias assinala que nos tempos modernos:

A crueldade e a alegria com a destruição e o tormento de outrem, tal como a prova de superioridade física, foram colocadas sob um controle social cada vez mais forte, amparado na organização estatal. Todas essas formas de prazer, limitadas por ameaças de desagrado, gradualmente vieram a se expressar apenas indiretamente, em uma forma “refinada”. E só em épocas de sublevação social ou quando o controle social é mais frouxo (como, por exemplo, em regiões coloniais) elas se manifestam mais direta e livremente, menos controladas pela vergonha e a repugnância. (ELIAS, 2011, p. 183).

Com efeito, algumas notícias apresentadas pelo Barra Pesada ajudam a ponderar sobre o fato da mídia atuar como um dos principais mecanismos de controle social nos dias atuais, no intuito de conter a expansão de atos considerados cruéis na sociedade ocidental. O caso relatado no dia 18 de setembro de 2012 revela o papel que a mídia exerce no controle de impulsos agressivos individuais. Com a manchete “Crueldade: morador de rua é espancado até a morte”, o apresentador Nonato Albuquerque noticia a trágica morte de José¹⁴³, um

¹⁴³ Utilizo um nome fictício.

morador de rua “brutalmente assassinado” no bairro Varjota em Fortaleza. Segundo Nonato, a vítima havia sido “espancada com paus e pedras, e teve parte da cabeça esmagada”. Após essa introdução dramática, o conteúdo mórbido da notícia vai se intensificando com o passar da reportagem realizada pelo jornalista Jefferson Abreu, que insere novos elementos à narrativa.

Primeiramente, o repórter-narrador repassa a informação aos telespectadores de que o crime cometido se tratava de um linchamento, no qual a população do bairro, revoltada com a “onda de criminalidade” na região, resolveu fazer “justiça com as próprias mãos”, e acabou assassinando “a pauladas e a pedradas” o morador de rua que supostamente realizava pequenos furtos no local. Quando a equipe de reportagem chegou ao local do crime, a hipótese de linchamento foi rapidamente descartada e cedeu lugar à teoria de que, na verdade, aquele era um crime sem motivações aparentes, baseado exclusivamente na “frieza”, no “ódio” e na “crueldade” desmedida de seus agentes.

No desenrolar da reportagem, Jefferson Abreu vai reunindo informações e pistas, como em um filme policial, que comprovam o provável teor do crime: o corpo havia sido encontrado em um local isolado, havia poucas testemunhas no lugar, a informação de que a vítima havia roubado pessoas no bairro foi invalidada etc.; todos esses fatos, segundo Jefferson, inviabilizavam a hipótese de linchamento.

Em entrevista com o policial responsável por resguardar o perímetro onde o corpo da vítima se encontrava, o repórter estranha a ausência de “populares” no local do crime, discorrendo: “a gente percebe que são poucas pessoas que ficam aqui acompanhando a nossa equipe. É até incomum esse fato, porque normalmente em locais de crimes dessa natureza fica uma multidão, mas não é o que a gente observa aqui.” E, em seguida, ressalta que “a informação que nós temos é que realmente foi um crime muito bárbaro, um crime com requintes de crueldade. A cabeça da vítima foi esmagada em virtude das pedradas que foram dadas nesse rapaz, que até agora foi identificado apenas como José.” (Trecho da fala do repórter retirado da transcrição completa da edição do Programa gravada em 18 de setembro de 2012).

Ao se aproximar do local onde o corpo estava, o repórter afirma que infelizmente a equipe de reportagem não poderia mostrar detalhadamente, por que as imagens eram muito fortes para serem exibidas no Programa, embora o cinegrafista Ranière Sales tenha aproveitado para mostrar algumas partes do corpo do defunto (seus membros inferiores e superiores) e os objetos utilizados pelo(s) assassino(s) durante o homicídio, que ainda apresentavam marcas do sangue da vítima. Já no final da matéria, o apresentador do Programa profere um discurso moralista, no qual argumenta que “não é do jornalismo julgar, não é?

Mas, ai dos que cometem esse tipo de crueldade”, e conclui aconselhando aqueles que se “desviaram da moral” a procurar “ler sobre a lei de causa e efeito.” (Trecho da fala do apresentador retirado da transcrição completa da edição do Programa gravada em 18 de setembro de 2012). Nessa mesma edição, Nonato encerra o Programa fazendo uma leitura geral sobre o problema da banalização da “barbárie” e da “crueldade” que, segundo ele, “assola o coração dos homens” contemporâneos, culpabilizando o governo por alimentar ainda mais a disseminação da impunidade no território brasileiro:

A banalização da crueldade é um forte ingrediente no prato da violência. Sequestrava-se antes muito mais por motivos político-ideológicos ou para obter resgates em dinheiro. Vemos agora resgates de sequestros passionais. Sequestra-se para tentar reatar uma relação interrompida, para dar um susto na pessoa que tenha sido a causa da ruptura do relacionamento. Isso é sugerido toda hora nas novelas que exploram o tema. Uma outra facilidade é a disposição da grande massa de criminosos, assassinos de aluguel, para atender essas mentes doentias e egoístas. (...) O grande mensalão incentivou outros a níveis estaduais e municipais que permeiam inclusive a campanha eleitoral. **É que a vulgarização e a impunidade do mal dão aos criminosos a sensação e a volúpia de que o crime compensa, quando, na verdade, isso não acontece.** (Trecho da fala do apresentador retirado da transcrição completa da edição do Programa gravada em 18 de setembro de 2012, grifo nosso).

O controle social promovido pela mídia também pode ser verificado na matéria veiculada pelo Barra Pesada em 05 de março de 2013, na qual a equipe de jornalismo do Programa realiza a cobertura do caso de um idoso que fora assassinado no bairro Parque Dois Irmãos, em Fortaleza. Logo na introdução da notícia, o apresentador do Telejornal exprime sua opinião em um discurso inicial chocante e dramático: “A gente tá vivendo numa era de brutalidade. Teve um crime macabro, o corpo de um homem foi encontrado com a cabeça decepada, com o braço esquartejado e, como se não bastasse, o assassino ou os assassinos deixaram uma faca cravada na face da vítima.” (Trecho da fala do apresentador retirado da transcrição completa da edição do Programa gravada em 05 de março de 2013).

Quando a reportagem propriamente dita começa, o repórter Paulo Campelo esclarece que, por se tratar de uma cena muito forte, a equipe de reportagem iria manter certa distância, ao passo que ele iria descrever detalhadamente a imagem encontrada no local do crime. Ademais, Paulo aproveita para debater possíveis conjecturas a respeito do que poderia ter motivado “um crime dessa natureza”. Enquanto isso, na tela, sob a legenda “Mistério: corpo é decapitado e faca é cravada na face”, é exibida a imagem desfocada do corpo da vítima, que deixa transparecer a dimensão da violência infligida ao morto, através dos contornos de sua silhueta.

Após a chegada da Perícia Forense, o repórter narra os procedimentos realizados pelo perito criminal, detalhando inclusive o instante em que uma das armas usadas no crime

(uma faca) foi retirada do rosto da vítima e em que o corpo foi colocado numa posição contrária, o que possibilitou a descoberta de uma carteira que, para a infelicidade da polícia, não continha os documentos de identificação do morto.

Por fim, o corpo foi conduzido através de uma urna mortuária por membros da perícia até a Unidade Móvel da Perícia Forense, popularmente conhecida como “Rabecão”. Ao entrevistar o perito criminal encarregado do caso, Paulo Campelo esboça novamente sua indignação em relação a forma como a vítima foi assassinada, indagando o “nível do sentimento de raiva e de ira” que “levaria uma pessoa a cometer um crime dessa proporção”. O entrevistado responde com amargor: “E a gente vê até que ponto chega a violência do ser humano, não é? Uma coisa que até nos choca.” (Trecho da fala do perito criminal retirado da transcrição completa da edição do Programa gravada em 05 de março de 2013).

De volta ao estúdio de gravação, o apresentador do Programa dá continuidade a discussão sobre o problema da “crueldade”, deixando um aviso, de cunho profético e religioso, aos executores de crimes considerados “bárbaros”:

A gente diz assim: “Deus nos livre dos que são capazes de cometer um crime desses aí.” Que, nesse momento, provavelmente devem estar tranquilos, calmos, acompanhando o programa, como se nada tive acontecido. Deus tenha piedade da alma dessa vítima. Mas aí daqueles que realmente promovem um absurdo desse, porque, olha a natureza vai reclamar um dia. Dois anos, dez anos, cem anos, trezentos anos... Mas tudo que fizermos aqui, se for algo de bom, teremos a retribuição. Se for algo do mal, seremos também penalizados, porque o mal a própria natureza se encarrega de abafar. (Trecho da fala do apresentador retirado da transcrição completa da edição do Programa gravada em 05 de março de 2013).

4.6.3 A crueldade e a estética do grotesco na televisão: notas sobre a satisfação visual do homem contemporâneo

No período histórico estudado por Elias, não havia um poder social central punitivo suficiente para obrigar as pessoas a se controlarem. Conforme aponta o autor, a sociedade francesa do século XIII não baniu ninguém do meio social por conta de “explosões de crueldade”. De certa forma, “o prazer de matar e torturar era socialmente permitido”, sendo, muitas vezes, até encorajado. (ELIAS, 2011, p. 185).

A vida social da época, com exceção de uma pequena elite, parecia girar em torno de batalhas, saques, pilhagens e mortes. O futuro da classe guerreira na Idade Média era incerto. O “vitorioso de hoje” poderia ser o “derrotado de amanhã”. A própria estrutura social e de personalidade eram baseadas na “necessidade vital” de guerrear, fazendo com que o comportamento violento parecesse mais vantajoso. Elias chama a atenção para as diversas

rixas entre famílias burguesas, ressaltando que a raiva, o ódio e o prazer em promover sofrimento aos outros também ocupavam um lugar central na vida da população urbana. Conforme o poder de uma autoridade central aumentava em uma determinada região, “a modelação das emoções e os padrões da economia dos instintos lentamente mudavam.” (ELIAS, 2011, p. 191).

Uma vez tivesse o monopólio da força física passado a autoridades centrais, nem todos os homens fortes podiam se dar ao prazer do ataque físico. Isso passava nesse instante a ser reservado àqueles poucos legitimados pela autoridade central (como, por exemplo, a polícia contra criminosos) e a números maiores apenas em tempos excepcionais de guerra ou revolução, na luta socialmente legitimada contra inimigos internos ou externos. (ELIAS, 2011, p. 191).

Assim, a economia emocional da era medieval se apresenta de uma maneira mais desinibida, livre e direta do que na sociedade contemporânea, “para quem tudo é mais controlado, moderado, calculado, em quem tabus sociais mergulham muito mais fundamente no tecido da vida instintiva como forma de autocontrole.” (ELIAS, 2011, p. 190).

De acordo com Elias, o prazer de infligir dor em outrem e de matar possuem um espaço específico e legitimado no seio da “sociedade civilizada”. Esportes que envolvem lutas, tais como o MMA¹⁴⁴ e o boxe, são socialmente permitidos, atraindo uma relevante quantidade de espectadores que testemunham a liberação de impulsos de “agressividade” e de “crueldade” em um ambiente controlado. O autor atesta que o ato de vivenciar emoções assistindo ou somente ouvindo algo se tornou característico do homem civilizado. Este aprende a sentir prazer com os olhos desde a infância. Nesses termos, “o olho se torna um mediador do prazer precisamente porque a satisfação direta do desejo pelo prazer foi circunscrita por grande número de barreiras e proibições.” (ELIAS, 2011, p. 192).

A satisfação visual do homem ocidental em observar atos de crueldade é exemplificada por Elias através do relato de um costume comum entre os parisienses do século XVI de queimar gatos vivos nas festividades do dia de São João Batista¹⁴⁵, comemorado em 24 de junho. Nessas ocasiões, os moradores se reuniam em praça pública, ascendiam fogueiras, em torno das quais cantavam e dançavam alegremente, e, por tradição, também apreciavam torturar gatos, amarrando-os dentro de sacos, os quais eram suspensos no

¹⁴⁴ *Mixed Marcial Arts*, que, em português, corresponde à Artes Marciais Mistas.

¹⁴⁵ Esse costume também é comentado por Robert Darnton no livro *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*, no qual o autor analisa narrativas aparentemente insignificantes da história francesa, mas que, na verdade, apresentam visões de mundo pouco conhecidas e valorizadas pelos historiadores que seguem um pensamento formal. A tendência etnográfica marca a perspectiva da História Cultural adotada por Darnton, que opta por estudar “a maneira como as pessoas comuns entendiam o mundo”, procurando compreender sua cosmologia e “mostrar como organizavam a realidade em suas mentes e a expressavam em seu comportamento.” (DARNTON, 1986, p. XIV).

topo de um poste envolto por uma grande pira. À medida que os sacos iam queimando, os gatos caíam na fogueira e morriam incinerados.

Tal espetáculo era um costume social bem aceito pelo padrão de controle emocional construído na era medieval, assim como acontece hoje com o MMA e o boxe. No entanto, o mero relato do ato de torturar animais vivos provoca no homem ocidental contemporâneo uma reação de nojo, enquanto que os esportes de luta são considerados divertimentos “normais”. Logo, é possível inferir que, às vezes, o que antigamente despertava um prazer visual no homem ocidental, hoje causa repulsão. Segundo Elias (2011, p. 193):

[...] os divertimentos criados pela sociedade para seu prazer materializam um padrão social de emoções dentro do qual todos os padrões individuais de controle das mesmas, por mais variados que possam ser, estão contidos. Todos os que caírem dos limites desse padrão social são considerados “anormais”.

Atualmente, o regozijo visual em assistir cenas de “crueldade” também se evidencia nas artes (cinema, teatro, dança etc.) e nos meios de comunicação. O apelo crescente à estética do grotesco ganha um grande espaço na programação televisiva brasileira e os programas policiais fazem parte desse cenário. A constante busca por histórias cada vez mais espetaculares faz com que os profissionais desse gênero jornalístico privilegiem a ótica do grotesco e do macabro, desenvolvendo estratégias mais agressivas para garantir a hegemonia da audiência. A fronteira, muitas vezes, invisível entre o telejornalismo e o entretenimento marca o modelo de imprensa sensacionalista, com a qual se convive na contemporaneidade. O gozo com o sofrimento do outro se tornou um dos ingredientes prediletos desse tipo de programa e, por conseguinte, de suas emissoras, que pretendem alcançar fatias de mercado ainda maiores.

Portanto, pensando a comunicação como um campo de disputa simbólica em torno do sistema de classificação da realidade social e o papel de controle social que desempenha, observo que a cobertura jornalística não apenas descreve as ações referentes à violência urbana, mas também é parte integrante dos fatos e dramas sociais que se desenvolvem em decorrência da notícia. Nesse sentido, o discurso proferido pelos jornalistas nas narrativas violentas apresentadas pelo telejornal Barra Pesada aparece na sociedade contemporânea como uma forma de poder ou de controle daquilo que se fala, enquadrando aquilo que pode ser dito e aquilo que pode ser visto. Afinal, como diria Pierre Bourdieu (1983), não há realidade literal antes da mesma ser descrita ou mesmo prescrita, visto que a realidade não existe independente dos meios simbólicos e das formas de relatá-la.

O programa Barra Pesada surge como um desses meios de relato da realidade, elaborando estratégias discursivas para compreender e representar o fenômeno da violência urbana. Seus discursos são performativos, sendo a própria ação de representar a realidade, um ato de investimento moral de intervenção na realidade, contribuindo, assim, para a construção de quadros (*frames*)¹⁴⁶ da realidade social. Esses quadros funcionam como dispositivos morais ao fazer com que os limites entre a civilidade e a incivilidade estabelecidos pelo Telejornal possam ser reconhecidos, passando a reproduzir e, até mesmo, a produzir atitudes sociais frente ao fenômeno da violência. Gaye Tuchman aponta que a análise desses quadros (*frame analysis*) “pode ajudar no estudo dos princípios de organização que estão na base da seleção e definição dos acontecimentos noticiosos.” (TUCHMAN, 1999, p. 258).

Tais processos de enquadramento criam marcos que são a condição para que se possa inferir algo sobre o real. No caso específico desta pesquisa, o real construído no texto noticioso é a realidade da violência urbana, da moralidade, da fronteira entre a animalidade/monstruosidade e a civilidade. Nesse sentido, o Barra Pesada parece surgir como um “manual audiovisual de civilização”, apresentando, com uma roupagem moralizante, uma visão pedagógica do “bom comportamento”, além de oferecer receitas de coesão social e propor soluções para conter o problema da violência urbana e da insegurança pública.

¹⁴⁶ Erving Goffman trabalha o conceito de quadro ou *frame* no livro *Os quadros da experiência social: uma perspectiva de análise*. Segundo o autor, a experiência de cada indivíduo resulta de como ele enquadra a realidade a seu redor. Sendo assim, os acontecimentos do cotidiano social apenas são integrados à experiência de uma pessoa quando interpretados e codificados como objetos de quadros de referência específicos, isto é, um esquema interpretativo único e pessoal que cada um aplica sobre uma determinada atividade. Logo, o conceito de quadro ou *frame* pode ser entendido como um ponto de vista particular que atribui significado aos fatos e eventos sociais, enquadrando-os no espaço e no tempo, ao mesmo tempo em que se procura extrair deles algum sentido plausível que possa ser incorporado à experiência individual. Nas palavras de Goffman: “Pressuponho que as definições de uma situação são elaboradas de acordo com os princípios de organização que governam os acontecimentos – pelo menos os sociais – e nosso envolvimento subjetivo neles; quadro é a palavra que uso para me referir a esses elementos básicos que sou capaz de identificar.” (GOFFMAN, 2012, p. 34).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os meios de comunicação de massa afetam profundamente a vida do homem contemporâneo. Seu surgimento e consolidação reorganizam por completo a dinâmica social mundial, trazendo novos costumes e novas formas de sociabilidade. Não há realidade em nossos dias que não seja atravessada pela comunicação, por isso sua análise é tão complexa. Inserida na lógica de mercado e do consumo, a comunicação estabelece um relação íntima com a política, a economia, a educação, a religião e a própria concepção de cultura, tendo um papel fundamental na formação e produção de sentidos e na construção dos imaginários de uma determinada sociedade.

A televisão, em particular, é um dos veículos de informação, entretenimento e publicidade mais influentes de uma parcela significativa da população brasileira. Por intermédio dela, as pessoas tomam conhecimento dos “principais” acontecimentos que ocorrem no mundo. Um fato ganha o estatuto de acontecimento quando é selecionado, dentre muitos outros, por jornalistas das instâncias de produção, que põem em cena aquilo que consideram relevante. Os profissionais de jornalismo estão sempre em busca de algo novo, espetacular, extraordinário e impactante. Logo, quanto menos previsível for o acontecimento, maior a chance dele se tornar notícia e, desse modo, integrar o discurso jornalístico.

A estreita ligação entre mídia e violência pode ser percebida em vários conteúdos veiculados pelos meios de comunicação. O cinema, por exemplo, está repleto de filmes de ação, suspense e terror que exploram cenas de desastres, mortes, suicídios, estupros, brigas, agressões, dentre outros atos de violência. Na televisão, isso não é diferente. De acordo com Bourdieu (1997c, p. 22), a imprensa sensacionalista televisiva sempre privilegiou as notícias de “variedades”, vendendo imagens emocionantes, chocantes, fatos “monstruosos” como notícia. A valorização editorial da violência é uma das marcas desse subgênero jornalístico televisivo, que aposta na espetacularização do chamado *fait divers* e na apresentação melodramática de histórias violentas.

O conjunto de produtos culturais difundidos pela televisão se apresenta, portanto, como um campo de pesquisa legitimado, sendo demasiadamente analisado pelos pesquisadores da Comunicação Social. Ainda que os estudos sobre meios de comunicação tenham se multiplicado nas últimas décadas, os cientistas sociais estão apenas começando a dirigir a atenção e a produzir métodos de trabalho sobre este campo. Nesse sentido, a realização de uma pesquisa sociológica a respeito do tema é de grande importância para a área da Sociologia, bem como para as Ciências Sociais em geral, na medida em que contribui com

as demais experiências de pesquisa que se debruçam sobre a mesma temática, colaborando para a criação e o aperfeiçoamento de métodos e perspectivas teorias específicas que auxiliem o pesquisador social no estudo do tema.

É o caso deste trabalho de dissertação, cujo objeto central é um programa policial televisivo, o Barra Pesada, veiculado de segunda à sexta pela emissora aberta TV Jangadeiro, o qual possui características próprias do universo discursivo audiovisual. Tomei como desafio teórico-metodológico compreender a lógica presente nas palavras, imagens, sons, planos-sequência, músicas etc., que são inerentes a este objeto, procurando realizar uma análise múltipla entre a forma e o conteúdo dessa coletânea de imagens, textos e efeitos sonoros das narrativas coletadas no decorrer da pesquisa de campo, visto que estes e outros aspectos são relevantes no que se refere à compreensão da dimensão estético-narrativa presente na maneira como a violência urbana é apresentada pelo registro televisivo.

Ao tomar as narrativas de um telejornal policial como objeto de análise, percebi que as imagens produzidas por esse subgênero jornalístico retratam fragmentos da história social fortalezense, expondo seus atores, hábitos, gestos, falas, modos de vida, rituais e performances, além de oferecer melhor entendimento em relação as expressões estéticas da violência urbana. Por conseguinte, procurei analisar tais narrativas de modo contextualizado, compreendendo que elas foram produzidas no âmbito de uma cultura específica, o que favoreceu um diálogo constante com as normas e os códigos pertencentes a essa cultura.

Para apreender e interpretar as visões de mundo dos sujeitos envolvidos nas notícias a respeito da violência urbana, descrevi e examinei as apresentações de cenas de acontecimentos violentos que aconteceram na cidade de Fortaleza e sua Região Metropolitana, promovidas pelo Barra Pesada. A exibição de episódios violentos pelo Programa proporciona ao público uma experiência audiovisual carregada de sentidos e códigos sobre a violência urbana em si, contribuindo para naturalizar certas representações sociais. Assim, o olhar midiático, resultado de uma longa construção social e cultural, capta aquilo que julga importante e lhe confere significado.

Vários interesses estão em jogo no contexto das histórias contadas pelos jornalistas do Noticiário, salientando o poder que a mídia possui no mundo contemporâneo. Procurei levar em consideração nesse trabalho os aspectos relativos à posição de poder do programa Barra Pesada no que se refere a possibilidade de enunciar e publicizar sua perspectiva sobre determinados eventos.

A condição de “macrotestemunha” da vida cotidiana coloca a mídia no centro de praticamente toda experiência humana, agindo como construtora privilegiada de

“representações sociais e, mas especificamente, de representações sobre o crime, a violência e sobre aquelas pessoas envolvidas em suas práticas e em sua coibição.” (RONDELLI, 2000, p. 150). As representações sociais consistem em certas manifestações de significados culturalmente (re)produzidos pelos atores sociais através de relatos, imagens e narrativas de seu cotidiano. Dessa maneira, os discursos verbais, imagéticos e sonoros que compõem a notícia televisiva são elementos que, quando analisados em conjunto, permitem-nos pensar, articular sentidos que, separadamente, não seriam possíveis.

Os códigos culturais operacionalizados pelo Barra Pesada não foram necessariamente criados por ele, sendo retirados da sociedade na qual está inserido, visto que o mesmo integra um contexto social específico. Contudo, é importante destacar que a propriedade interativa do Programa proporciona um retorno dessas representações para a sociedade, possibilitando um consumo ressignificado das mesmas.

Por constituir uma parte da realidade social contemporânea, o jornalismo policial não pode ser definido como algo pronto e acabado, cuja função é apenas fortalecer a ordem social e estabelecer relações sociais, nem tampouco ser compreendido somente pelo seu aspecto técnico e estético. É preciso entendê-lo como uma visão de mundo privilegiada que procura dar sentido às práticas sociais e ações humanas, sobretudo, práticas e ações violentas, imprimindo sua perspectiva em relação às narrativas relatadas. Nesses termos, os componentes estéticos-narrativos, tais como a iluminação, a cor e o enquadramento, tornam-se elementos simbólicos e as notícias, artefatos culturais extremamente férteis para o estudo sociológico.

O estudo da linguagem audiovisual (palavra, imagem e som) em movimento permitiu uma melhor compreensão acerca das formas de organização social da sociedade fortalezense e do universo de valores que orientam padrões de comportamento de seus atores sociais, revelando dados fundamentais sobre essa sociedade e sobre o seu modo de pensar e conceber a violência urbana. Sendo assim, o Barra Pesada, enquanto produto cultural, constituiu um canal de acesso privilegiado para o objetivo ao qual essa dissertação se propõe: compreender a forma como a mídia apresenta os acontecimentos violentos ocorridos na capital cearense, transformando-os em notícias. Ao dramatizar situações do cotidiano e dar-lhes sentido, as narrativas televisivas descortinam a vida social e seus contextos de significação, deixando transparecer as regularidades e as contradições presentes nas ações sociais examinadas.

Analisando o estilo narrativo das notícias veiculadas pelo Barra Pesada, notei que os jornalistas policiais justificam o exagero dramático do Programa como sendo útil para fazer

a sociedade fortalezense se pensar e, sobretudo, para fazer com que as “autoridades” se sensibilizem e tomem alguma atitude em relação aos problemas sociais enfrentados cotidianamente pela população local. O curioso é que eles parecem defender uma certa pedagogia do “choque”, como se, ao exibir matérias grotescas e emotivas, e mostrar com detalhes o sofrimento alheio, o Noticiário, de alguma forma, estivesse colaborando com a manutenção da ordem social, da moral e dos “bons costumes”, reafirmando valores e condenando certos comportamentos que desobedecem um suposto código de convívio social saudável. Com efeito, o Telejornal funciona como um instrumento de intervenção efetiva na realidade social.

Os discursos moralistas suscitados nos casos relatados e comentados pelos repórteres, e, em particular, pelo apresentador do Programa carregam consigo a marca de um processo social punitivo operacionalizado pela mídia, que, segundo eles, fundamenta a divulgação desmedida de imagens de vítimas e suspeitos de crimes em detrimento de uma moralidade socialmente almejada. A modalidade discursiva e o arranjo cênico adotados pelo Telejornal acionam o campo moral de um modo diferente dos demais subgêneros telejornalísticos, que, comumente, costumam percorrer caminhos éticos mais consensuais.

Nas notícias sobre homicídios, analisadas no quarto capítulo dessa dissertação, percebi que o Noticiário põe em movimento questões morais suscitadas por ele, delimitando o que é certo e errado, averiguando o que deveria ter sido feito para evitar esse tipo de crime e o que deve ser feito para prevenir que tais atos de violência aconteçam novamente, criando novas maneiras de ver, sentir, perceber e (re)agir quanto ao fenômeno da violência urbana. Destarte, o modo pelo qual a instância de produção pesquisada constrói o sentido do acontecimento violento é pautado na crença de que sua interpretação acerca desses episódios retrata “a mais pura verdade dos fatos”.

Com a intenção de ensinar ao público valores sobre o que é bom e ruim para a sociedade, o Barra Pesada estabelece formas de reconhecimento social da identidade dos sujeitos envolvidos nas narrativas relatadas por ele, distinguindo, por exemplo, a vítima do acusado. Normalmente, todas as características boas da vítima são acentuadas, enquanto que os acusados são descritos como os maus exemplos de conduta, que se desviaram de uma “vida digna”. Todavia, a vítima é, muitas vezes, reconhecida pelo Programa como a única causadora de seu próprio “destino infeliz”, já que escolheu seguir o caminho da criminalidade e das drogas, pervertendo os valores sociais considerados pelo Telejornal como elementos fundamentais para a vida em sociedade.

Conforme mencionado anteriormente, esta pesquisa ensejou compreender a maneira como o assunto da(s) violência(s) na cidade de Fortaleza e em sua Região Metropolitana é abordado pelo Barra Pesada. Nele, é possível verificar um excesso da tematização sobre a violência urbana, que se esgota na mera descrição das fatalidades, sem oferecer aos espectadores uma reflexão minuciosa de suas causas e consequências mais amplas. Os conflitos urbanos aparecem, assim, dissociados de suas motivações histórico-sociais, ganhando destaque na mídia somente por sua carga emocional. Em consequência, o telejornal estudado realiza uma análise descontextualizada dos conflitos sociais, refletindo isoladamente a respeito de casos que, na verdade, deveriam ser entendidos como partes de processos históricos e sociais mais gerais.

Pautado na ideia de um Estado ausente e ineficiente, o Barra Pesada se vende como um serviço de utilidade pública, prometendo mostrar ao público o espetáculo da “vida como ela é” e de “como ela não deve ser”, ao oferecer soluções para uma boa convivência social. Nesse caso, “a televisão vira show de justiça, combinando cobertura policial e serviços de defesa ao consumidor” (BENTES, 1994, p. 47), disponibilizando aos telespectadores a possibilidade de uma “justiça vicária, praticada de acordo com leis simplificadas e rituais desburocratizados” (RONDELLI, 1994, p. 102), que visa substituir, quando necessário, o papel exercido pelas agências de segurança pública e justiça. Desse modo, “a desordem do mundo passa a ser mediada pela ordem do telejornal.” (BECKER, 2005, p. 55).

Diante disso, acredito que as reflexões demonstradas nesse texto dissertativo apontam uma série de pontos essenciais para um entendimento mais profundo do papel desempenhado pela mídia na construção social do fenômeno da violência urbana e de seus sentidos. É preciso destacar que se pretende prosseguir esse exercício intelectual para abordar outras questões pertinentes à análise das narrativas apresentadas pelo Barra Pesada, além das que já foram identificadas neste trabalho, deixando espaço para outros inúmeros questionamentos e inferências que poderão se mostrar fundamentais para a compreensão da lógica midiática estudada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A BANDEIRA virou. **Jangadeiro Online**, Fortaleza, 02 abril 2012. Disponível em: <<http://www.jangadeiroonline.com.br/opiniaio/a-bandeira-virou/>>. Acesso em: 04 abril 2012.
- ABREU E LIMA, Luisa Carvalho de. *Super Slow Motion*: usos e potencialidades textuais das imagens em “câmera lenta” nos formatos esportivos da TV. In: XXXV CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 35., 2012, Fortaleza. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2012. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2012/resumos/R7-0439-1.pdf>>. Acesso em: 20 out. 2013.
- AQUINO, Jania P. D. **Príncipes e Castelos de Areia**: um estudo da performance nos grandes roubos. 1. ed. São Paulo: Biblioteca 24x7, 2010.
- ARIÈS, Philippe. **História da morte no Ocidente**. Rio de Janeiro: Editora Ediouro, 2003.
- _____. **O homem perante a morte**. Lisboa: Editora Europa-América, 1988. 2 v.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. 7. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.
- _____. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2000.
- BARBEIRO, Heródoto; LIMA, Paulo Rodolfo de. **Manual de telejornalismo**: os segredos da notícia na TV. Rio de Janeiro: Editora Elsevier, 2005.
- BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. 17. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2008.
- _____. Rhetorique de l’image. **Communications**, Paris, Seuil, n. 04, p. 40-51, 1964. Disponível em: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1027>. Acesso em: 12 dez. 2013.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio D’água, 1991.
- BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2008.
- BECKER, Beatriz. **A linguagem do telejornal**: um estudo da cobertura dos 500 anos do descobrimento do Brasil. 2. Ed. E- Papers Serviços Editoriais, 2005.
- BENTES, Ivana. Aqui Agora: o cinema do submundo ou o tele-show da realidade. **Revista Imagens** – Unicamp, São Paulo, , s/v., n. 2, p. 44-49, ago. 1994.
- BISTANE, Luciana; BACELLAR, Luciane. **Jornalismo de TV**. São Paulo: Editora Contexto, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas linguísticas. In: ORTIZ, Renato. (Org.). **Pierre Bourdieu**: sociologia. São Paulo: Ática, 1983. cap. 05, p. 156-183.

_____. Compreender. In: _____ (et al.). **A miséria do mundo**. 4. Ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1997a. p. 693-713.

_____. Pós-escrito. In: _____ (et al.). **A miséria do mundo**. 4. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1997b. p.

_____. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997c.

BRASIL, Glaucíria Mota; SOUSA, Emanuel Bruno Lopes de. Resistências às mudanças na corporação policial: a experiência do programa Ronda do Quarteirão no Ceará. **O público e o privado**: revista do Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas da Universidade Estadual do Ceará (UECE), Fortaleza, v. 1, n. 15, p. 97-109, 2010.

BUCCI, Eugênio. **O peixe morre pela boca**. São Paulo: Editora Scritta, 1993.

CANEVACCI, Massimo. **Antropologia da comunicação visual**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001.

CEREJA, William Roberto; MAGALHÃES, Thereza Cochar. **Literatura Brasileira**: em diálogo com outras literaturas e outras linguagens. 2. ed. São Paulo: Atual Editora, 2005.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes do fazer. 3. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

CHAMPAGNE, Patrick. A Visão Mediática. In: BOURDIEU, Pierre. (Org.). **A Miséria do Mundo**. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias**. São Paulo: Editora Contexto, 2006.

COSTA, Belarmino Cesar Guimarães da. **Estética da Violência**: jornalismo e produção de sentidos. 1999. 191 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

COSTA, Maria Tereza Paulino da. **A justiça em ondas médias**: o programa Gil Gomes. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

DANTAS, Eustógio Correia. (Coord.). **Da cidade à metrópole**: (trans)formações urbanas em Fortaleza. Fortaleza: Edições UFC, 2009.

DARNTON, Robert. **O grande massacre de gatos, e outros episódios da história cultural francesa**. 1 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1986.

DAWSEY, John C. Victor Turner e a antropologia da experiência. **Cadernos de Campo**: revista dos alunos de pós-graduação em Antropologia Social da USP, São Paulo, v. 14, n. 13, p. 163-176, 2005.

DUARTE, Elizabeth Bastos. Telejornais: ruptura tonal com as expectativas do subgênero. **E-Compós**: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, Brasília, v. 8, s/n., p. 2-16, abr. 2007. Disponível em:

<<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/128/128>>. Acesso em: 15 mai. 2013.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**. São Paulo: Paulus Editora, 1989.

_____. **As regras do método sociológico**. 9. ed. Lisboa: Editorial Presença, 2004.

_____. **Da divisão do trabalho social**. 2. ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999.

ELIAS, Norbert. **A sociedade de corte**: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

_____. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

_____. **O processo civilizador**, volume 1: uma história dos costumes. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2011.

_____. **O processo civilizador**, volume 2: formação do estado e civilização. 1 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

ENNE, Ana Lucia S. O sensacionalismo como processo cultural. **Eco-Pós**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, v. 10, n. 02, p. 70-84, jul./dez. 2007. Disponível em: <<http://www.pos.eco.ufrj.br/ojs-2.2.2/index.php?journal=revista&page=article&op=view&path%5B%5D=2>>. Acesso em: 22 jan. 2013.

ERBOLATO, Mário L. **Técnicas de codificação em jornalismo**. São Paulo: Editora Ática, 2002.

FAVRET-SAADA, Jeanne. “Ser afetado”, de Jeanne Favret-Saada. **Cadernos de Campo**: revista dos alunos de pós-graduação em Antropologia Social da USP, São Paulo, v. 14, n. 13, p. 155-161, 2005.

FECHINE, Yvana. Tendências, usos e efeitos da transmissão direta no telejornal. *In*: DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de. (Org.). **Televisão**: entre o mercado e a academia. Porto Alegre, Editora Sulina, 2006.

FORTES, Leandro. **Jornalismo investigativo**. São Paulo: Editora Contexto, 2005.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura**: na Idade clássica. 9. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

_____. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. 20. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

FRANCE, Claudine de. **Cinema e Antropologia**. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), 1998.

FREITAS, Geovani Jacó de *et al.* O Estado e Trauma. *In:* ARAÚJO, Felipe et al. (Org.) **Pensar o mundo do amanhã**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2007. p. 157-187.

GAUTHIER, Guy. **O documentário**: um outro cinema. Campinas: Papyrus, 2011.

GEERTZ, Clifford. “Do ponto de vista dos nativos”: a natureza do entendimento antropológico. *In:* _____. **O saber local**: novos ensaios em antropologia interpretativa. 10. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2008. cap. 3, p. 85-107.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. 18. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

_____. **Os quadros da experiência social**: uma perspectiva de análise. Petrópolis: Editora Vozes, 2012.

GOLDMAN, Marcio. Jeanne Favret-Saada, os afetos, a etnografia. **Cadernos de Campo**: revista dos alunos de pós-graduação em Antropologia Social da USP, São Paulo, v. 14, n. 13, p. 149-153, 2005.

GOMES, Itania Maria Mota. (Org.). **Gênero televisivo e modo de endereçamento no telejornalismo**. Salvador: EDUFBA, 2011.

GUEDES, Nicole Glória de Tassis. **Nos rastros de Rota 66 e Abusado**: o livro-reportagem e a tradição das narrativas realistas/naturalistas brasileiras. 2007. 197 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

HAMBURGER, Esther. Políticas da representação: ficção e documentário em ônibus 174. *In:* MOURÃO, Maria Dora Genis; LABAKI, Amir. (Org.). **O cinema do real**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2005.

HAUSSEN, Doris Fagundes; DORNELLES, Beatriz. (Org.). **Estudos contemporâneos da comunicação**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007.

HOLMAN, Tomlinson. **Sound for film and television**. 3. ed. Oxford: Editora Elsevier, 2010.

INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA DA SECRETARIA DE ASSUNTOS ESTRATÉGICOS DA PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. **Sistema de Indicadores de Percepção Social** – Segurança Pública. Brasília, 05 de julho de 2012.

Disponível em:

<http://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=12661&catid=4&Itemid=2>. Acesso em: 19 out. 2012.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 12. ed. Campinas: Papyrus Editora, 2008.

JOST, François. Em nome do real. *In:* DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de. (Org.). **Televisão**: entre o mercado e a academia. Porto Alegre, Editora Sulina, 2006.

KARAM, Francisco José Castilhos. **Jornalismo, ética e liberdade**. São Paulo: Editora Summus, 1997.

KOURY, Mauro G. P. **Sociologia da emoção**: o Brasil urbano sob a ótica do luto. Petrópolis: Editora Vozes, 2003.

LAGE, Nilson. **Teoria e técnica do texto jornalístico**. Rio de Janeiro: Editora Elsevier, 2005.

LAPLANTINE, François. **Aprender Antropologia**. 9. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

LATOURET, Bruno. Como terminar uma tese de sociologia: pequeno diálogo entre um aluno e seu professor (um tanto socrático). **Cadernos de Campo**: revista dos alunos de pós-graduação em Antropologia Social da USP, São Paulo, v. 15, n. 14/15, p. 339-352, 2006.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora Senac, 2000.

MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. **Revista Famecos**: mídia, cultura e tecnologia, Porto Alegre, v. 1, n. 15, p. 74-82, ago. 2001. Disponível em: <<http://www.revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/issue/view/259/showToc>>. Acesso em: 19 jan. 2012.

MARCONDES FILHO, Ciro. (Org.). **Pensar – Pulsar**: cultura comunicacional, tecnologias, velocidade. São Paulo: Edições NTC, 1996.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MARTINS, Clayson Ferreira. **Programa Barra Pesada**: a violência na TV Cearense. 1993. Monografia (Graduação em Jornalismo) – Departamento de Comunicação Social, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 1993.

MATTOS, Sérgio Augusto Soares. **A história da televisão brasileira**: uma visão econômica, social e política. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

MAUSS, Marcel. **Manual de etnografia**. Lisboa: Editorial Pórtico, 1972.

_____. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2003.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. 15. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

MELLO, José Guimarães. **Dicionário multimídia**: jornalismo, publicidade e informática. São Paulo: Editora Arte & Ciência, 2003.

MISSE, Michel. Sobre a construção social do crime no Brasil: esboços de uma interpretação. In: _____. (Org.). **Acusados e Acusadores**: estudos sobre ofensas, acusações e incriminações. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2008. p. 13-32.

MONTEIRO SILVA, Igor. **Honra e sangue**: a (po)ética da vingança no sertão de abril despedaçado. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2011.

MORALES, Luciana Pinho. **Entre a luz e a sombra**: a construção social da juventude no programa Barra Pesada. 2010. 108 f. Monografia (Graduação em Ciências Sociais) – Departamento de Ciências Sociais, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2010.

MORAN, José Manoel. **Como ver televisão**: leitura crítica dos meios de comunicação. São Paulo: Editora Paulinas, 1991.

MORIN, Edgar. **Cultura de massa no século XX**: neurose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. **O homem e a morte**. Lisboa: Biblioteca Universitária, 1978.

NOGUEIRA, Fernanda Ferreira. Isotopia temática e figuratividade em “Eis os amantes” e “Intradição” de Augusto de Campos. **Estudos Semióticos**, s/v, n. 3, s/p, 2007. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es/>>. Acesso em: 14 set. 2012.

OLIVEIRA, Dannilo Duarte. **Jornalismo Policial na televisão**: gênero e modo de endereçamento dos programas *Cidade Alerta*, *Brasil Urgente* e *Linha Direta*. 2007. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Departamento de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

OLIVEIRA, Francisca Suely dos Santos de. **Barra Pesada**: sua recepção nos domicílios do bairro Autran Nunes. 1998. Monografia (Graduação em Ciências Sociais) – Departamento de Ciências Sociais, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 1998.

PAIVA, Luiz Fábio Silva. **Os significados da morte**: os discursos dos meios de comunicação sobre crimes que “abalaram” o Brasil. 2012. 375 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2012.

PATERNOSTRO, Vera Íris. **O texto na TV**: manual de telejornalismo. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Elsevier, 2006.

PATIAS, Jaime Carlos. O telejornal sensacionalista, a violência e o sagrado. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 29., 2006, Brasília. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2006. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0631-1.pdf>>. Acesso em: 12 nov. 2013.

PONTE, Cristina. **Para entender as notícias** – linhas de análise do discurso jornalístico. Florianópolis: Editora Insular, 2005.

RAMOS, Natália; SERAFIM, José Francisco. Cinema documentário, pesquisa e método: desafios para os estudos interdisciplinares. **Revista Contracampo** – Periódico do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, s/v, n. 17, p.163-178, 2007. Disponível em: <<http://www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/view/358>>. Acesso em: 10 jan. 2014.

RAMOS, Silvia; PAIVA, Anabela. **Mídia e violência**: tendências na cobertura de criminalidade e segurança no Brasil. Rio de Janeiro: IUPERJ, 2007.

- RIAL, Carmen. Antropologia e mídia: breve panorama das teorias de comunicação. **Antropologia em primeira mão** – Revista seriada do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFSC, Florianópolis, s/v, n.10, p. 01-67, 2004. Disponível em: <<http://www.cfh.ufsc.br/~antropos/74.%20carmen-midia.pdf>>. Acesso em: 28 jan. 2013.
- RIFIOTIS, Theophilos. Violência policial e imprensa: o caso da Favela Naval. **Revista São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v.13, n. 4, p. 28-41, out./dez.1999. Disponível em: <<http://www.seade.gov.br/produtos/spp/index.php?men=res>>. Acesso em: 16 jun. 2012.
- RODRIGUES, José Carlos. **Tabu da morte**. Rio de Janeiro, Editora FIOCRUZ, 2006.
- RONDELLI, Elizabeth. Imagens da violência e práticas discursivas. *In*: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder *et al.* (Org.). **Linguagens da violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- _____. Media, representações sociais da violência, da criminalidade e ações políticas. **Revista Comunicação & Política**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 97-108, dez. 1994/mar. 1995.
- SALES, Stefania Barbosa; MARTINS, Geraldo Vicente. Sentidos plurais no conto “O menino e o velho”, de Lygia Fagundes Teles. *In*: Encontro de Iniciação Científica (ENIC), 1., 2009, Dourados. **Anais...** Dourados: UEMS, 2009. Disponível em: <<http://periodicos.uems.br/index.php/enic/article/view/2037>>. Acesso em: 14 set. 2012.
- SCHECHNER, Richard. **Performance studies: an introduction**. 3. ed. Londres: Routledge, 2013.
- SEGALEN, Martine. **Ritos e rituais contemporâneos**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.
- SIMMEL, Georg; MORAES FILHO, Evaristo de. (Org.). **Georg Simmel: sociologia**. São Paulo: Editora Ática, 1983.
- SIQUEIRA, Cláudia Regina. **Sensacionalismo na televisão: programa Barra Pesada**. 2004. Monografia (Graduação em Jornalismo) – Departamento de Comunicação Social, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2004.
- SOARES, Luiz Eduardo. Juventude e violência no Brasil contemporâneo. *In*: NOVAES, R.; VANNUCHI, P. (Org.). **Juventude e sociedade: trabalho, educação, cultura e participação**. São Paulo: Instituto cidadania; Fundação Perseu Abramo, 2004. p. 130-159.
- SODRÉ, Muniz. **A narração do fato: notas para uma teoria do acontecimento**. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.
- _____. **Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede**. 3. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.
- _____. **Sociedade, Mídia e Violência**. 2. ed. Porto Alegre: Editora Sulina & Edipucrs, 2006.
- SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O Império do grotesco**. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TEIXEIRA, Alex Niche. **A espetacularização do crime violento pela televisão: o caso do programa Linha Direta.** 2002. 143f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

TELLES, Vera da Silva. Ilegalismos urbanos e a cidade. **Revista Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, v. 1, n. 84, p. 153-173, jul. 2009. Disponível em: <<http://novos estudos.uol.com.br/v1/issues/view/142>>. Acesso em: 10 jan. 2014.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia.** 5. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

_____. **Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa.** 7. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.

TRAQUINA, Nelson. As notícias. In: _____. (Org.). **Jornalismo: questões, teorias e “estórias”.** 2. ed. Lisboa: Vega Editora, 1999. p. 167-176.

TRAVANCAS, Isabel S. Por uma antropologia da comunicação: a construção de um campo e suas pesquisas. **Ilha – Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 10, n. 2, p. 113-132, ago./dez. 2008. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/issue/view/1547/>>. Acesso em: 09 abr. 2012.

TREMBLAY, Gaëtan. De Marshall McLuhan a Harold Innis ou da Aldeia Global ao Império Mundial. **Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia**, Porto Alegre, v. 1, n. 22, p. 13-22, dez. 2003. Disponível em: <<http://www.revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/issue/view/266/showToc>>. Acesso em: 20 fev. 2012.

TUCHMAN, Gaye. Contando “estórias”. In: TRAQUINA, Nelson. (Org.). **Jornalismo: questões, teorias e “estórias”.** 2. ed. Lisboa: Vega Editora, 1999. p. 258-262.

TURNER, Victor. **From ritual to Theatre.** New York: PAJ Publications, 1982.

_____. **O processo ritual: estrutura e antiestrutura.** Petrópolis: Editora Vozes, 1974.

_____. **The Anthropology of performance.** New York: PAJ Publications, 1987.

VALLADARES, Licia do Prado. A gênese da favela carioca. A produção anterior as ciências sociais. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 15, n. 44, p. 5-34, 2000. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v15n44/4145.pdf>>. Acesso em: 24 jan. 2013.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O nativo relativo. **Mana – revista do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da UFRJ**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 113-148, abr., 2002.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. 1. ed. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2010.

WEBER, Florence. A entrevista, a pesquisa e o íntimo, ou: por que censurar seu diário de campo? **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 15, n. 32, p. 157-170, jul./dez., 2009.

WEBER, Max. Sociologia da imprensa: um programa de pesquisa. **Estudos em Jornalismo e Mídia**. Sociologia do jornalismo, Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 13-21, jan./jul. 2005. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo/issue/view/331>>. Acesso em: 2 out. 2012.

WOLF, Mauro. **Teorias da comunicação**. 8. ed. Lisboa: Editorial Presença, 2003.

ANEXO A – RANKING DAS 50 CIDADES MAIS VIOLENTAS DO MUNDO

Brasil tem 16 cidades entre as 50 mais violentas do mundo, diz ONG mexicana

UOL – Beto Macário – 17/01/2014 10h52

Fonte: <<http://www.noticias.uol.com.br/internacional/ultimas-noticias/2014/01/17/brasil-tem-16-cidades-entre-as-50-mais-violentas-do-mundo-diz-ong-mexicana.htm>>

Com 16 municípios, o Brasil é o país com o maior número de cidades entre as 50 mais violentas do mundo, de acordo com pesquisa da ONG (organização não governamental) Conselho Cidadão para a Segurança Pública e Justiça Penal, do México. O estudo utiliza taxas de homicídio do ano de 2013 para classificar as cidades como mais ou menos violentas.

Maceió (AL) ocupa o quinto lugar do ranking e tem uma taxa de 79,76 homicídios por 100 mil habitantes. A capital cearense é a sétima mais violenta: Fortaleza tem uma taxa de homicídios de 72,81. João Pessoa (PB), que está na nona colocação, apresenta uma taxa de 66,92.

Entre as cidades brasileiras também estão presentes na pesquisa Natal (RN) com 57,62; Salvador (BA) com 57,61; Vitória (ES) com 57,39; São Luís (MA) com 57,04; Belém (PA) com 48,23; Campina Grande (PB) com 46; Goiânia (GO) com 44,56; Cuiabá (MT) com 43,95; Manaus (AM) com 42,53; Recife (PE) com 36,82; Macapá (AP) com 36,59; Belo Horizonte (MG) com 34,73; e Aracaju (SE) com 33,36.

Lidera o ranking como mais violenta a cidade hondurenha de San Pedro Sula. É o terceiro ano consecutivo que o município da América Central ocupa a primeira colocação. A cidade tem uma taxa de 187,14 por 100 mil habitantes.

Com uma taxa de 134,36, Caracas, na Venezuela, é considerada a segunda cidade mais violenta. A terceira é Acapulco, no México, com uma taxa de 112,80, segundo a pesquisa.

A maioria das cidades fica na América Latina. Das 50 cidades, nove estão no México, seis na Colômbia, cinco na Venezuela, quatro nos Estados Unidos, três na África do Sul, dois em Honduras e um em El Salvador, na Guatemala, Jamaica e Porto Rico.

"Isto confirma o que revelam diversos estudos mundiais: que [a taxa de] homicídio na América Latina tem índices muito acima da média mundial", diz José Antonio Ortega Sánchez, presidente da ONG, em texto publicado no site da organização.

A cidade que ocupa a 50ª colocação do ranking é Valencia, na Venezuela, cuja taxa é 30,04.

O estudo utiliza índices de população e de homicídios de estatísticas oficiais dos governos locais de cidades com mais de 300 mil habitantes.

**ANEXO B – COMPILAÇÃO DE NOTÍCIAS NACIONAIS E LOCAIS SOBRE A
REPERCUSSÃO DA PESQUISA REALIZADA PELA ONG MEXICANA *CONSEJO
CIUDADANO PARA LA SEGURIDAD PÚBLICA Y JUSTICIA PENAL*.**

ONG mexicana aponta Fortaleza como 7a cidade mais violenta do mundo

Diário do Nordeste – Polícia – 20/01/2014 00h00

Fonte: <<http://www.diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/policia/online/ong-mexicana-aponta-fortaleza-como-7-cidade-mais-violenta-do-mundo-1.878955>>

Fortaleza é a 7a cidade mais violenta do mundo, de acordo com estudo realizado pela organização não governamental (ONG) mexicana **Conselho Cidadão para a Segurança Pública e Justiça Penal**. Conforme a ONG, das 50 cidades mais violentas, 16 estão localizadas no Brasil.

O estudo aponta que 2.754 homicídios foram registrados na capital cearense. Fortaleza está, então, em 7o no ranking da ONG, com **72,81 mortes violentas para cada 100 mil habitantes**. Em nota, a Secretaria da Segurança Pública e Defesa Social (SSPDS) afirma não ter tido acesso aos dados metodológicos da pesquisa e, por isso, não pode comentar os números expressos no estudo.

A cidade mais violenta do mundo é **San Pedro Sula**, em **Honduras**, com taxa de 187,14 homicídios para um grupo de 100 mil habitantes. Caracas, capital da Venezuela, é o segundo lugar do ranking, com taxa de 134,36 homicídios.

O Brasil, segundo a ONG, está entre os países com maiores problemas de violência e é o país com mais cidades entre as 50 mais violentas. Dessas 50, 16 estão no Brasil, 9 no México, 6 na Colômbia, 5 na Venezuela, 4 nos Estados Unidos, 3 na África do Sul, 2 na Honduras e uma El Salvador, Guatemala, Jamaica e Porto Rico.

Cidades brasileiras no ranking

Conforme o estudo, **Maceió** é a cidade brasileira mais violenta. Em 5o lugar no ranking, a capital alagoana registrou em 2013 taxa de 79,76 homicídios para cada 100 mil habitantes. Também aparecem na lista as cidades: **João Pessoa** (9o, com 66,92), **Natal** (12o, com 57,62), **Salvador** (13o, com 57,51), **Vitória** (14o, com 57,39), **São Luís** (15o, com 57,04), **Belém** (23o, com 48,23), **Campina Grande** (25o, com 46,00) **Goiânia** (28o, com

44,56), **Cuiabá** (29o, com 43,95), **Manaus** (31o, com 42,53), **Recife** (39o, com 36,82), **Macapá** (40o, com 36,59), **Belo Horizonte** (44o, com 34,73) e **Aracaju** (46o, com 33,36).

Crêterios do estudo

Segundo a ONG, o ranking é elaborado baseado no cáculo do número de homicídios registrados em cada cidade dividido pelo numero de habitantes, de acordo com o censo do ano analisado, e multiplicado por 100 mil. Para ser estudado pela ONG, as **idades precisam ter uma unidade urbana definida e ter mais de 300 mil habitantes**.

Os números de homicídios considerados pela organiza o devem corresponder as defini es universalmente aceitas, tais como de homicídio doloso ou culposo, e todas as estimativas e metodologia devem ser verificadas e replicadas, além das informa es terem de ser acessíveis através da internet.

As fontes principais consideradas pela ONG são dos estudos periódicos de incidência penal (e sistemas operacionais justiça criminal) do **Escritório de Drogas e Crime das Na es Unidas**; números relativos à mortalidade da **Organiza o Mundial de Saúde**; números do governo sobre a incidência criminal.

Fortaleza é a 7  cidade mais violenta do mundo, diz levantamento

O Povo Online – 20/01/2014 16h11

Fonte: <<http://www.opovo.com.br/app/fortaleza/2014/01/20/noticiafortaleza,3193867/fortaleza-e-a-a-7-cidade-mais-violenta-do-mundo-diz-levantamento.shtml>>

Fortaleza é a 7  cidade mais violenta do mundo, com uma taxa de 72,81 homicídios por 100 mil habitantes, segundo relatório da ONG mexicana Conselho Cidadão para a Segurança Pública e Justiça Penal.

O estudo classificou as cidades como mais ou menos violentas utilizando taxas de homicídio do ano de 2013.

No levantamento, o Brasil foi apontado como o País com o maior número de cidades entre as 50 mais violentas do mundo, com 16 municípios. Fazem parte do ranking ainda as cidades de Maceió (AL) com 79,76; João Pessoa (PB) com 66,92; Natal (RN) com 57,62; Salvador (BA) com 57,61; Vitória (ES) com 57,39; São Luís (MA) com 57,04; Belém (PA) com 48,23; Campina Grande (PB) com 46; Goiânia (GO) com 44,56; Cuiabá (MT) com

43,95; Manaus (AM) com 42,53; Recife (PE) com 36,82; Macapá (AP) com 36,59; Belo Horizonte (MG) com 34,73; e Aracaju (SE) com 33,36.

A cidade hondurenha de San Pedro Sula encabeça o topo da lista, pelo terceiro ano consecutivo, com uma taxa de 187,14 por 100 mil habitantes. Caracas, na Venezuela, é a segunda cidade mais violenta, com 134,36. Acapulco, no México, com 112,80, está na terceira posição entre as cidades mais violentas do mundo. As informações são do Uol.

Fortaleza é apontada como a 7º cidade mais violenta do mundo

Tribuna do Ceará – Felipe Lima – 20/01/2014

Fonte: <<http://www.tribunadoceara.uol.com.br/noticias/fortaleza/fortaleza-e-apontada-como-7o-cidade-mais-violenta-mundo/>>

O estudo aponta que foram registrados 2.754 homicídios em Fortaleza no ano passado.

A cabeleireira Tatiana Maria, de 39 anos, não sente-se mais segura de andar pelas ruas do bairro onde mora. Há oito meses ela perdeu o pai em um homicídio no Canindezinho, bairro que compõe o “**Território da Paz**” e é marcado pela violência. “A gente nunca acredita que algo assim [homicídio] possa acontecer com a gente ou alguém próximo. Não consigo mais sair tranquila e tenho medo até mesmo dentro de casa”, lamenta.

A sensação de insegurança e a marca deixada na vida de Tatiana tem uma explicação. Com uma taxa de **79.42 homicídios por cada 100 mil habitantes**, Fortaleza é considerada a **7ª cidade mais violenta do mundo**, segundo relatório da ONG mexicana **Conselho Cidadão para a Segurança Pública e Justiça Penal**. A lista da organização mostra que 14 cidades das 50 relacionadas são brasileiras. No país, a capital cearense fica atrás somente de Maceió, em Alagoas, que possui taxa de 79,76 assassinatos por 100 mil habitantes.

O estudo aponta que foram registrados **2.754 homicídios em Fortaleza no ano passado**. Além do 7º lugar na taxa de assassinatos, a capital possui um número alarmante: é a **2ª cidade entre as 50 que registraram maior número de homicídios**. A “Terra do Sol” fica atrás somente de Caracas, na Venezuela, onde aconteceram 4.364 crimes deste tipo. O relatório da ONG mexicana indica a cidade San Pedro Sula, em Honduras, como o município mais violento do planeta. Lá, a taxa de homicídios em 2013 foi de 187,14.

O mesmo estudo, divulgado em 2013, apontou **Fortaleza como a 13ª cidade mais violenta do mundo**. Baseado em dados oficiais de 2012, a cidade apareceu no ranking com a taxa de 66,39 homicídios por 100 mil habitantes.

O estudo utiliza índices de população e de homicídios de estatísticas oficiais dos governos locais de cidades com mais de 300 mil habitantes.

Por um ano melhor

O comandante do Policiamento da Capital, coronel João Batista Bezerra, garante que **2014 vai ser um ano melhor na Segurança**. “O problema é que o 1º semestre do ano passado foi pesado, mas desde outubro que os homicídios estão diminuindo. A população pode observar o comportamento e o trabalho da polícia. Com as Áreas Integradas de Segurança esse ano vai ser melhor. Eu acredito que vai ser melhor”, afirma.

De acordo ainda com o coronel Batista, um novo balanço será divulgado a cada três meses com dados da Segurança Pública. “É um trabalho trimestral. No 1º nós já verificamos uma queda. O próximo será em março e a tendência é que os números sejam ainda menores.”, complementa.

O estudo utiliza índices de população e de homicídios de estatísticas oficiais dos governos locais de cidades com mais de 300 mil habitantes. A maioria das cidades fica na América Latina. Das 50 cidades, nove estão no México, seis na Colômbia, cinco na Venezuela, quatro nos Estados Unidos, três na África do Sul, dois em Honduras e um em El Salvador, na Guatemala, Jamaica e Porto Rico.

ANEXO C – NOTÍCIA DO FANTÁSTICO SOBRE A PESQUISA REALIZADA PELA ONG MEXICANA

Três cidades brasileiras estão entre as dez mais violentas do planeta: Maceió, Fortaleza e João Pessoa têm taxa de homicídios considerada epidêmica pela Organização Mundial da Saúde.

Fantástico – 23/03/2014 23h47

Fonte: <<http://www.g1.globo.com/fantastico/noticia/2014/03/tres-cidades-brasileiras-estao-entre-dez-mais-violentas-do-planeta.html>>

No último domingo (16), o Fantástico mostrou como é viver na cidade mais violenta do mundo - San Pedro Sula, em Honduras. Neste domingo (23), os nossos repórteres viajaram pelas três cidades brasileiras que estão entre as dez mais violentas do planeta. Uma delas, vai receber jogos da Copa do mundo.

Nestes locais se mata por qualquer motivo: paixão, discussão, tráfico. “A morte é sempre entre 15, 21, 22 anos. Não passa disso”, destaca um policial.

Uma pessoa assassinada a cada duas horas. O crime é bem perto das autoridades. O que impressiona é que a venda de drogas funciona bem em frente à delegacia.

Durante um mês, o Fantástico percorreu as cidades brasileiras que aparecem no ranking das dez mais violentas do planeta entre as que não estão em guerra: Maceió, Fortaleza e João Pessoa. O levantamento foi feito por um respeitado grupo de estudos mexicano.

Sexta, 7 de fevereiro, às 22h30, o bar de forró no centro de Maceió é um dos mais agitados da região, mas a festa termina de repente. Veja os tiros no alto do vídeo acima. Pessoas se escondem embaixo das mesas, atrás do balcão, uma delas pede socorro.

Polícia – Polícia militar, boa noite

Vítima – Mande uma viatura urgente na Rua das Árvores. Pelo amor de deus. Mande logo.

Maceió é a quinta cidade mais violenta do mundo, e primeira do Brasil, segundo o estudo mexicano. Em 2013, foram 79 homicídios para cada 100 mil habitantes. Acima de 10 homicídios por 100 mil habitantes, a Organização Mundial de Saúde, considera uma epidemia de violência.

De acordo com números do próprio governo estadual, a maioria das vítimas de homicídios em Maceió é de jovens, com idade entre 18 e 29 anos.

“Quem está na orla não consegue visualizar que, todos os dias, na cidade de Maceió, pelo menos cinco jovens estão morrendo. E esses jovens não estão morrendo na orla. Eles estão morrendo nas periferias”, destaca a socióloga Ruth Vasconcelos.

Durante os nove dias que passamos em Maceió, foram 19 assassinatos. Em todos, os criminosos nem se preocuparam em esconder o rosto.

Segundo a polícia, geralmente, os assassinos mandam informantes para o local do crime. Eles querem saber se algum morador está colaborando ou não com as investigações. Por isso, a lei do silêncio. Ninguém fala nada, ninguém ajuda.

Com 46 anos, Sebastião Borges dos Santos não ajudou na investigação de um homicídio, diz a polícia. Mas os traficantes acharam que sim. E mataram o borracheiro com um tiro na cabeça.

Uma das 12 cidades-sede da Copa e palco do segundo jogo do Brasil na competição, Fortaleza é a sétima cidade mais violenta do mundo e a segunda do Brasil, de acordo com o levantamento. São 72 assassinatos por 100 mil habitantes.

Como em Maceió, os jovens são as principais vítimas. Carlos Henrique foi morto com dois tiros. Segundo a polícia, por dívida com o tráfico. O assassino não foi preso e conta com a estatística oficial a seu favor. Hoje, o estado do Ceará tem 58 mil foragidos, 11 mil deles acusados por homicídio. O Fantástico teve acesso a mandados de prisão que deveriam ter sido cumpridos em 1995, 1994 e até em 1991, ou seja 23 anos engavetado.

“O criminoso, no Ceará, para ser preso, tem que ser muito azarado. A Polícia Civil não tem efetivo pra investigar nenhum crime”, destaca o presidente do sindicato de Policiais Cíveis do Ceará, Gustavo Simplicio Moreira.

A principal delegacia responsável pela captura dessas pessoas, que fica em Fortaleza, está em situação precária, com as celas lotadas. Para socorrer os presos doentes, os agentes precisam pedir ajuda para os próprios presos.

Só no carnaval de 2014, 25 pessoas foram assassinadas em Fortaleza. E nesta semana, novos homicídios assustaram os moradores. Entre eles, o de um universitário de 19 anos, morto durante um sequestro-relâmpago.

“A gente tem uma situação que não é de conforto. Mas você tem a polícia fazendo o seu papel, dando as respostas adequadas. Para você ter ideia, nós realizamos nos últimos cinco meses cerca de 10.500 prisões em flagrante”, destaca o Servilho de Paiva, secretário de segurança do Ceará.

O Fantástico foi até João Pessoa, a nona cidade mais violenta do mundo, e terceira do país, segundo o estudo.

O que impressiona na cidade é que a venda de drogas funciona bem em frente à delegacia. Os compradores chegam a pé, de carro, até se atrapalham e disfarçam mal, mas ninguém para a ação dos criminosos. O nosso produtor se aproxima do grupo, fingindo estar interessado na droga. O traficante não se preocupa com a polícia.

No fim do dia, o delegado titular da delegacia do turismo, Francisco Azevedo, chama dois rapazes, um deles é o homem flagrado pela nossa equipe vendendo drogas.

Eles entram, ficam três minutos, e, logo em seguida, deixam o prédio para voltar à rotina. Hoje, o delegado disse para a repórter Meiry Alves que suspeitava do tráfico na região e chamou os dois em busca de informações.

Delegado – Todas as pessoas que são chamadas na delegacia são chamadas para dar esclarecimentos

Fantástico – O senhor sabia que eles vendiam droga?

Delegado – Até aquele momento não.

Depois que a secretaria foi informada dos flagrantes, os traficantes que agiam na frente da delegacia foram presos.

João Pessoa tem uma taxa de homicídios considerada epidêmica pela Organização Mundial da Saúde. São 66 para cada 100 mil habitantes

“É um trabalho que a gente tem focado muito, principalmente nos crimes contra a vida, mas demonstrando que o caminho é certo e já há uma boa redução, mas a gente reconhece que ainda falta fazer”, disse secretário de Segurança da Paraíba, Cláudio Coelho Lima.

O filho de Dona Maria faz parte desses números. “A gente estava na igreja e, quando eu cheguei lá, eu vi a cena, que nenhuma mãe queria ver. Meu filho morto, na calçada”, conta.

Tibério de Oliveira tinha 24 anos e foi morto com 9 tiros em 2011. A família diz que foi por engano.

“Meu irmão não tinha rixa com ninguém, não tinha dívida. Então quem o conhecia sabia disso”, diz o irmão Kaleb.

Para o Ministério Público, muitas mortes estão relacionadas ao tráfico de drogas. Mas uma investigação da Polícia Federal também apontou a existência de milícias e grupos de extermínio, formados por policiais.

O Fantástico teve acesso aos detalhes do inquérito. Segundo o documento, uma das gravações mostra o major da PM, Gutemberg Nascimento de Lima, negociando uma espingarda.

O major foi indiciado pela Polícia Federal por comércio ilegal de armas, formação de milícia e lavagem de dinheiro. Por telefone, ele disse ao Fantástico que é inocente e vítima de

perseguição política. Além do major, sete policiais civis e dez militares devem ser julgados por diversos crimes.

Voltamos para Maceió - a primeira cidade em todo o país a receber ajuda da Força Nacional. O trabalho começou em 2012 e a taxa de homicídios vem oscilando ano a ano. Comparando 2013 a 2011, a queda é de 16%.

“A Força Nacional continua até que o efetivo que prestou concurso seja capacitado para assumir as funções e aí a força segue para outro estado do país”, disse a secretária Nacional de Segurança Pública, Regina Miki.

E é justamente a falta de efetivo, uma das principais reclamações ouvidas pelo Fantástico.

Em 2004 eram 10.398 homens, hoje, dez anos depois, são 10.012.

A nossa equipe rodou 30 quilômetros durante uma noite nas principais ruas e avenidas de Maceió, e não viu policiamento algum.

Mesmo durante o dia, o tráfico de drogas, um dos combustíveis de tantos homicídios, funciona tranquilamente nas praias de Maceió. Em alguns locais são crianças que negociam a droga.

“Nós iremos mostrar ao povo do Brasil que Alagoas, que tem um povo ordeiro, não tolera de forma alguma conviver com essa criminalidade, conviver com esse tipo de situação”, destaca o secretário de Defesa Social de Alagoas, Eduardo Tavares.

Para o Ministério Público, um dos fatores que contribui para tanta violência no estado é a impunidade.

“O que chama atenção em Alagoas é o número de processos movidos contra autoridades. Só que esses processos se eternizam, esses processos tramitam lentamente e não existe uma resposta à altura. O que faz com que aumente a descrença do povo no sistema de Justiça”, disse o procurador-geral de Justiça Sérgio Jucá.

No estado de Alagoas, dois deputados, um ex-vereador e um ex-secretário de Segurança foram denunciados por homicídio, entre 2004 e 2012. Em todos os casos, eles aparecem como mandantes de assassinatos. Até agora não foram julgados e aguardam em liberdade. São eles: o deputado federal Francisco Tenório, do PMN; o deputado estadual, João Beltrão, do PRTB; o ex-vereador de Maceió, Luís Pedro; e o ex-secretário de segurança de Alagoas, Robervaldo Davino, que hoje é um dos diretores da Polícia Civil.

Fomos atrás das autoridades. Em nome de João Beltrão, falou o advogado. “Não tem absolutamente nada. Esse é um fato que ocorreu há mais de 15 anos. Há mais de 15 anos”, diz José Fragoso Cavalcanti.

O advogado também defende o ex-vereador Luís Pedro. “Ele é inocente. Em verdade essa história foi criada por uma pessoa aqui em Maceió, uma fonte que é absolutamente inidônea”, disse.

Também foi um advogado que falou em nome do deputado federal Francisco Tenório. “Nos dois processos que o deputado ficou como réu não há o mínimo indício de prova que ele seja o autor intelectual desses homicídios”, disse o advogado Fábio Henrique Cavalcante Gomes.

E o atual secretário de Segurança explicou por que o ex-secretário, acusado de homicídio, ocupa, agora, um cargo de diretor na Polícia Civil. “Até que ele seja julgado, ele precisa ficar exercendo o seu cargo, mas o delegado Davino é um delegado atuante. É um delegado que apresenta resultados”, avalia Eduardo Tavares.

O advogado de Davino disse que vai provar a inocência dele: “Nós entendemos que não existe nenhuma prova contra ele de qualquer ato ilícito”, diz Fernando Maciel.

Há dois anos, a Universidade Federal de Alagoas decidiu fazer uma homenagem às vítimas da violência: um bosque do campus recebeu 140 mudas de árvores, cada uma representa uma pessoa. Ali, encontramos Seu Sebastião. O filho dele foi assassinado, com 21 tiros, dentro de casa. O corpo foi levado para o IML e desapareceu.

“Ocultaram o corpo do meu filho e fizeram o serviço pensando que era bem feito. Porque não encontrando o corpo, não teria crime”, disse o pai da vítima.

O crime foi em 2004, mas ainda falta julgar o acusado de ser o mandante: o ex-vereador Luís Pedro. Seu Sebastião diz que só vai descansar quando o crime for esclarecido e ele encontrar o corpo do filho.

“Para mim, na hora que eu estava plantando essa árvore, eu estava sepultando o meu filho. Então, para mim, até hoje, o meu filho está sepultado aqui”, diz ele.