

# NOVO OLHAR SOBRE OS TELEJORNAIS POLICIAIS

Interação pelo Formato

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

ALEXANDRE DE ASSIS CAMPELLO

## NOVO OLHAR SOBRE OS TELEJORNALIS POLICIAIS

Interação pelo Formato

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Comunicação Social.

*Área de Concentração:* Comunicação e Sociabilidade Contemporânea

*Linha de Pesquisa:* Processos Comunicativos e Práticas Sociais

*Orientadora:* Profa. Dra. Vera Regina Veiga França

Belo Horizonte

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG

2008

Dedico este trabalho a todos os jornalistas que travam uma luta incansável contra a imposição do pensamento único, responsável por castrar o direito à informação e à liberdade de imprensa.

## AGRADECIMENTOS

Foram dois anos de árdua caminhada para a conclusão desta pesquisa. Nesse percurso, algumas pessoas foram fundamentais:

A professora Vera França, minha orientadora, pela amizade, confiança, atenção, disponibilidade e, sobretudo, pelos inúmeros ensinamentos ao longo desta rica convivência intelectual.

Minha noiva Ana Martins da Costa, pelo apoio, compreensão, carinho e constantes palavras de incentivo, que me impulsionaram a superar todos os obstáculos.

Meus avós Jesus Caetano e Minelvina, que apesar de não estarem mais conosco, continuam sendo minhas referências. Com meu avô aprendi a ver telejornais e pensar sobre eles.

Minha mãe Onecy, meu irmão Alfredo e minha cunhada Flávia, pelas orações e torcida incondicional.

Meu pai, Francisco de Assis, que me ensinou a ter coragem e ousadia para tomar decisões e assumir os riscos e as responsabilidades implicadas em cada uma delas.

Os amigos Fernando, Leandro, Valéria, Cristina, Márcio, Alexandre Magno pelas palavras de incentivo nos momentos decisivos.

Os professores do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG e, especialmente, os professores Dalmir Francisco e Bruno Leal pelas valiosas contribuições na fase de qualificação.

Os colegas do mestrado e do GRIS – Grupo de Pesquisa em Imagem e Sociabilidade –, pelo convívio estimulante.

A professora Cândida Borges, pela indicação dos textos que serviram de base para a discussão sobre o cenário da violência no Brasil.

Os colegas da TV Assembléia, pelo apoio, compreensão e, principalmente, pela disponibilidade de me substituírem nas viagens que poderiam comprometer o cronograma para o término desta dissertação.

A todos, deixo o mais profundo sentimento de gratidão.

Compreender a televisão significa nos compreendermos como sociedade, nos olharmos como cidadãos, nos pensarmos como público.

*Omar Rincón*

## RESUMO

Esta pesquisa investiga os elementos singulares no formato dos telejornais policiais e as estratégias usadas por eles, na instância de produção, para conquistar a atenção do telespectador. Buscamos compreender como os telejornais policiais se estruturam e a proposta de interação que eles estabelecem com o público. O presente trabalho situa esse tipo de telejornal temático no contexto do jornalismo e do telejornalismo no Brasil, considerando também a relação de afinidade entre a mídia, especialmente a televisão, e os casos de polícia e de violência. A partir de referências conceituais relativas ao estudo dos gêneros e formatos televisivos, ao modo de endereçamento e às noções de contrato e de promessa, estabelecemos uma metodologia de análise alicerçada em três eixos ordenadores: o formato e a linguagem; a análise de conteúdo; e os enunciadores (apresentadores, repórteres, comentaristas e fontes). Empreendemos então a análise dos telejornais *Aqui Agora* (SBT), *Cidade Alerta* (Record) e *Brasil Urgente* (Bandeirantes). Foram examinadas duas edições do primeiro ano de veiculação de cada um desses telejornais policiais, com o intuito de verificar as características do formato original apresentado por eles.

Palavras-chave: Telejornalismo, telejornalismo policial, gênero televisivo, modo de endereçamento, contrato, promessa.

## ABSTRACT

This paper aims to investigate the single elements from the police TV news and the strategies used by their producers to gain the TV spectator's attention. We seek understand how this sort of news programs structure themselves and their attempting to interact with their audience. This paper situates this type of thematic TV news in the journalism and Brazilian TV news contexts. This present work also considers the relation between media – specially television one – and the violence and investigation cases. We started from three pillars: The concept references related to television's genre and format, the mode of address and the Contract and Promise literature concepts. From this point we established an analytical method based on three officer axis: the form and language skills, the content analyse, and the speakers (news presenters, anchors, reporters, newscasters and interviewees). Then we started this venture: To analyse the selected programs: *Aqui Agora* broadcasted by SBT, *Cidade Alerta* broadcasted by Record and *Brasil Urgente* broadcasted by Bandeirantes. Two editions from each police news programs were examined. Those objects were selected from the first year of these programs broadcasting. Our purpose were verify the characteristic and particularity of this programs in their original format.

**Keywords:** Television, police journalism, television genre, mode of address, Contract, Promise.

## LISTA DE QUADROS

4.1 - Radiografia do <i>Aqui Agora</i>	86
4.2 - Estrutura dos Blocos do <i>Aqui Agora</i>	92
4.3 - Tempo de cada Bloco do <i>Aqui Agora</i>	92
4.4 - Serialização de Reportagens do <i>Aqui Agora</i>	95
4.5 - Formatos de Notícia	103
4.6 - Manchetes do <i>Aqui Agora</i>	113
4.7 - Classificação do Material Jornalístico por Temas	115
5.1 - Radiografia do <i>Cidade Alerta</i>	129
5.2 - Estrutura dos Blocos do <i>Cidade Alerta</i>	133
5.3 - Tempo de cada Bloco do <i>Cidade Alerta</i>	134
5.4 - Serialização de Reportagens do <i>Cidade Alerta</i>	139
5.5 - Formatos de Notícia	150
5.6 - Manchetes do <i>Cidade Alerta</i>	156
5.7 - Classificação do Material Jornalístico por Temas	157
6.1 - Radiografia do <i>Brasil Urgente</i>	169
6.2 - Estrutura dos Blocos do <i>Brasil Urgente</i>	173
6.3 - Tempo de cada Bloco do <i>Brasil Urgente</i>	174
6.4 - Serialização de Reportagens do <i>Brasil Urgente</i>	176
6.5 - Formatos de Notícia	186
6.6 - Manchetes do <i>Brasil Urgente</i>	193
6.7 - Classificação do Material Jornalístico por Temas	195

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>		12
<b>CAPÍTULO I</b>	<b>Telejornalismo Policial</b>	15
	1.1. Contexto do jornalismo	18
	1.1.1. Pressuposto da realidade	18
	1.1.2. Notícia como construção social	23
	1.1.3. Objetividade como questão de método	24
	1.2. Telejornalismo no Brasil	27
	1.3. Histórico dos telejornais policiais	30
	1.4. Televisão e violência	34
	1.4.1. Cenário da violência no Brasil	36
	1.4.2. Inferências possíveis	38
<b>CAPÍTULO II</b>	<b>Gêneros Televisivos</b>	41
	2.1. O gênero telejornal	45
	2.2. O formato dos telejornais policiais	52
	2.2.1. Distinções de estrutura e conteúdo	57
	2.2.2. Relação com o público e com o interesse público	59
	2.3. Modo de endereçamento	63
	2.4. Do contrato ao modelo da promessa	70
	2.4.1. O contrato	70
	2.4.2. A promessa.	73
<b>CAPÍTULO III</b>	<b>Procedimentos Metodológicos</b>	76
	3.1. Recorte empírico	76
	3.2. Descrição do corpus	77
	3.3. Metodologia de análise	79
	3.3.1. Primeiro eixo: o formato e a linguagem televisiva	80
	3.3.2. Segundo eixo: análise de conteúdo	82
	3.3.3. Terceiro eixo: os enunciadores	82
<b>CAPÍTULO IV</b>	<b><i>AQUI AGORA</i></b>	83
	4.1. Primeiro eixo: formato e linguagem do <i>Aqui Agora</i>	87
	4.1.1. Os blocos	91

4.1.2. Serialização das principais reportagens	94
4.1.3. Plano-seqüência	95
4.1.4. Abertura do repórter	97
4.1.5. Uso do ao vivo	99
4.1.6. Ritmo (Timing)	100
4.1.7. Reportagem/Nota	100
4.1.8. Opinião	103
4.1.9. Recursos técnicos (vinheta, cenário e trilha sonora)	106
4.1.10. – Recursos de interatividade	109
4.2. Segundo eixo: análise de conteúdo do <i>Aqui Agora</i>	112
4.2.1. Temática	112
4.3. Terceiro eixo: os enunciadores do <i>Aqui Agora</i>	117
4.3.1. Os apresentadores	118
4.3.2. Os comentaristas	119
4.3.3. Os repórteres	121
4.3.4. As fontes	123
4.4. O cruzamento dos três eixos	125
<b>CAPÍTULO V</b>	
<b><i>CIDADE ALERTA</i></b>	127
5.1. Primeiro eixo: formato e linguagem do <i>Cidade Alerta</i>	130
5.1.1 Os blocos	133
5.1.2. Serialização das principais reportagens	136
5.1.3. Plano-seqüência	139
5.1.4. Abertura do repórter	141
5.1.5. Uso do ao vivo	143
5.1.6. Ritmo ( <i>Timing</i> )	147
5.1.7. Reportagem/Nota	148
5.1.8. Opinião	150
5.1.9. Recursos técnicos (vinheta, cenário e trilha sonora)	152
5.1.10. Recursos de interatividade	154
5.2. Segundo eixo: análise de conteúdo do <i>Cidade Alerta</i>	155
5.2.1. Temática	155
5.3. Terceiro eixo: os enunciadores do <i>Cidade Alerta</i>	159
5.3.1. O apresentador	159

5.3.2. Os comentaristas	160
5.3.3. Os repórteres	161
5.3.4. As fontes	163
5.4. O cruzamento dos três eixos	164
<b>CAPÍTULO VI</b>	
<b><i>BRASIL URGENTE</i></b>	166
6.1. Primeiro eixo: formato e linguagem do <i>Brasil Urgente</i>	170
6.1.1 Os blocos	173
6.1.2. Serialização das principais reportagens	175
6.1.3. Plano-seqüência	178
6.1.4. Abertura do repórter	180
6.1.5. Uso do ao vivo	181
6.1.6. Ritmo ( <i>Timing</i> )	184
6.1.7. Reportagem/Nota	185
6.1.8. Opinião	187
6.1.9. Recursos técnicos (vinheta, cenário e trilha sonora)	188
6.1.10. Recursos de interatividade	191
6.2. Segundo eixo: análise de conteúdo do <i>Brasil Urgente</i>	192
6.2.1. Temática	192
6.3. Terceiro eixo: os enunciadores do <i>Brasil Urgente</i>	196
6.3.1. O apresentador	196
6.3.2. Os comentaristas	197
6.3.3. Os repórteres	198
6.3.4. As fontes	199
6.4. O cruzamento dos três eixos	201
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	203
<b>REFERÊNCIAS</b>	209

## INTRODUÇÃO

Chacina com três mortos no Taquaril. A polícia suspeita de acerto de contas entre gangues rivais que controlam o tráfico de drogas na região. Desova de dois corpos às margens da BR-040, na saída de Belo Horizonte para Sete Lagoas. As vítimas não possuem nada que facilite a identificação e a polícia não tem pistas dos responsáveis pelas execuções. Manhã movimentada para os repórteres de polícia na capital mineira.

Foi o choque com essa realidade, por força do exercício profissional como repórter, que despertou em mim o interesse em pesquisar telejornais policiais. Com a estréia do *Cidade Alerta Belo Horizonte*, no início de 2003, na Record Minas, as cenas de violência, que integram o cotidiano de boa parte das grandes cidades brasileiras, passaram a fazer parte do meu dia-a-dia. Como um dos repórteres da versão regional do *Cidade Alerta*, trabalhava diariamente com a cobertura de casos de polícia e de violência.

A partir dessa experiência no *Cidade Alerta Belo Horizonte*, duas inquietantes questões se colocaram: o tipo de jornalismo praticado e a resposta de público alcançada pelo telejornal. Em outras palavras: o formato considerado à época inovador para os moldes do telejornalismo mais tradicional, hegemônico até então na televisão brasileira, e a capacidade de interlocução com o público das classes menos favorecidas.

Em busca de possíveis respostas para essas e outras preocupações, resolvemos tomar os telejornais policiais como objeto de estudo no mestrado. Os três anos que separaram minha experiência profissional no *Cidade Alerta Belo Horizonte* da aprovação no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social na UFMG, período em que assumi também o desafio de lecionar para cursos de graduação em Jornalismo, foi profícuo no sentido de um maior amadurecimento acerca da problematização que deveria ser desenvolvida nesta dissertação. Mas o esboço final da abordagem desse objeto de estudo só se concretizou com o ambiente de reflexão que encontrei nas disciplinas do mestrado e no quadro teórico trabalhado pelo Grupo de Pesquisa em Imagem e Sociabilidade (GRIS) em torno das interações. A partir daí entendi que a resposta estava em buscar a circularidade, o telejornal não apenas como um produto, mas uma proposta de interação, um momento dentro de uma interlocução.

O nosso estudo se refere, essencialmente, ao formato dos telejornais policiais e às estratégias utilizadas pela instância da produção para atrair (captar) a atenção do telespectador. Que elementos singulares no formato dos telejornais policiais possibilitam a interlocução do programa com o telespectador? É em torno dessa indagação que se constrói o nosso problema de pesquisa. Buscamos identificar os elementos que nos possibilitam compreender como os telejornais policiais se estruturam, se endereçam e promovem interlocução com o público.

O recorte empírico que compõe nossa amostra é formado por três dos telejornais policiais de maior audiência e destaque na grade de programação das emissoras de sinal aberto do País. Dois deles já fora do ar – *Aqui Agora* (SBT) e *Cidade Alerta* (Record) – e o terceiro – *Brasil Urgente* (Bandeirantes) –, que pode ser considerado remanescente dessa safra de produtos telejornalísticos com foco, principalmente, na cobertura de casos de polícia e de violência.

Como o objetivo era radiografar o formato original desses telejornais, antes de qualquer possível adequação motivada pela influência dos resultados de audiência, tomamos como orientação analisar duas edições do ano de surgimento de cada um dos telejornais, para uma margem maior de comparação, e não mais do que isto, para tornar exequível o trabalho dentro do tempo que dispúnhamos. Portanto, o corpus examinado neste trabalho se refere a diferentes temporalidades e, conseqüentemente, a conjunturas político-sócio-econômicas distintas. As edições do *Aqui Agora* datam de 1991; as do *Cidade Alerta*, 1996; e, finalmente, as do *Brasil Urgente*, do ano de 2002.

No Capítulo I, tratamos de caracterizar o telejornalismo policial, esse estilo de telejornalismo temático marcado por fortes nuances dramáticas, que vai se inserir na concepção teórica do jornalismo a partir de aspectos como o pressuposto da realidade, a notícia como construção social e a objetividade como questão de método. O referencial teórico ainda se constrói em torno de um breve panorama do telejornalismo no Brasil e do histórico dos telejornais policiais – como surgem, em que canais e como se consolidam na grade de programação da televisão brasileira. Em seguida, o trabalho enfatiza a relação entre televisão e violência, discutindo o cenário da violência no Brasil que, de certa forma, se torna um esteio para que os telejornais policiais alcancem maior espaço na televisão.

No Capítulo II, refletimos sobre a televisão como dispositivo e apresentamos uma discussão acerca dos gêneros televisivos. A classificação de gêneros e formatos adotada é a presente na obra de Aronchi de Souza (2004), que trata o telejornal como um gênero, ao qual pertencem vários subgêneros ou formatos. Nessa perspectiva, os telejornais policiais podem ser compreendidos como formatos ou subgêneros. Apresentamos um estudo comparativo entre os telejornais de referência e os telejornais policiais, em que destacamos as distinções de estrutura e conteúdo, além da relação com o público e com o interesse público. Por fim, trabalhamos com os conceitos de modo de endereçamento, contrato e promessa, que servem de subsídios à metodologia adotada para a análise do *Aqui Agora*, *Cidade Alerta* e *Brasil Urgente*.

No Capítulo III, apresentamos os procedimentos metodológicos, a descrição do objeto, passando pelo recorte empírico e, finalizando, abordamos a metodologia de análise. Optamos por trabalhar com três eixos ordenadores: o formato e a linguagem (primeiro eixo); a análise de conteúdo (segundo eixo); e os enunciadores (terceiro eixo).

Os Capítulos IV, V e VI, foram destinados à análise propriamente dita de cada um dos telejornais policiais que, respectivamente, integram nossa amostra – *Aqui Agora*, *Cidade Alerta* e *Brasil Urgente*. No primeiro eixo, consideramos como categorias de análise os blocos, a serialização, o plano-seqüência, a abertura do repórter, o uso do ao vivo, o ritmo, a reportagem/nota, a opinião, os recursos técnicos e os de interatividade. No segundo eixo, fizemos uma análise de conteúdo centrada na temática, no caráter informativo e na relação do telejornal com o mundo. Ao fecharmos a análise, no terceiro eixo abordamos os enunciadores: os apresentadores, os comentaristas, os repórteres e as fontes. No cruzamento dos três eixos, extraímos os principais aspectos que instituem o formato e conformam a proposta de interação com o público.

À guisa de respostas acabadas, o esforço empreendido nesta pesquisa nos possibilitou um novo olhar sobre os telejornais policiais. Um olhar sem *a priori*, despojado de preconceitos, que de maneira alguma quer ignorar o investimento desses programas no conteúdo emocional de maior apelo, mas um olhar que também reconhece a complexidade, as nuances, as inovações que conquistam o telespectador ao representar a realidade violenta da rua, do bairro, da cidade, da forma mais simples, do modo como ele conhece.

## CAPÍTULO I

### Telejornalismo Policial

Fazer jornalismo popular significa romper com o complexo de madame da TV, uma sala de visitas em que pobre nunca foi bem-vindo.

*Eugênio Bucci*

Os primeiros programas policiais na televisão, há pouco mais de uma década, inauguraram uma maneira peculiar de narrar os casos de violência, dando a eles uma dimensão explícita de um cotidiano social, até então, pouco revelado ao telespectador brasileiro. Esses programas se inspiraram no jornalismo policial praticado no rádio, a partir da década de 1980. Entre os precursores, no rádio, dessa nova modalidade de jornalismo podemos citar Luiz Carlos Alborghetti, considerado um dos baluartes do “jornalismo-porrada” com o programa *Cadeia*, e Carlos Roberto Massa, o Ratinho. Um bom exemplo do estilo de narrativa instituído pelos programas policiais é o diálogo entre Gil Gomes, cronista policial do *Aqui Agora*, e um homem acusado de matar a mulher e os filhos:

- Você fez uma tragédia. Por que Antônio? [Pergunta Gil Gomes.]
- [Um negro magro de perfil responde:]
- Não consigo explicar...
- Foi ciúme, Antônio?
- Não foi ciúme, não, seu Gil Gomes, foi revolta. Eu ia atirar num colega nosso que tava lá em casa e a Cleide veio defender ele.
- Então a Cleide o traía com esse homem?
- Traía, sim, senhor, quando acordei tinha esse homem dentro de casa.
- Mas, por que matar as crianças também, Antônio?
- Na verdade deu um branco na cabeça.
- Deu um branco na cabeça? Mas você arreventou a cabeça da menorzinha com um violão, Antônio, por quê?
- Depois eu dei muitos tiros em cima dela e a mulher eu peguei ela pelos cabelos e fui atirando.
- Está arrependido?
- Não tô arrependido na parte dela, não, só na parte das crianças.
- Concorda com essa entrevista?

– Concordo, sim, senhor.

[Corte para Gil Gomes falando com o espectador:]

Tudo mentira, não havia nenhum outro homem com Cleide. Tudo mentira (BENTES, 1994, p. 47).

A entrevista de Gil Gomes pode ser considerada um fragmento, um extrato revelador de uma nova modalidade de jornalismo que, a partir dos primeiros anos da década de 1990, se incorpora gradualmente à grade de programação das principais emissoras de televisão aberta no Brasil. Estamos falando do estilo de jornalismo praticado pelos telejornais policiais. Programas que, ao enfatizarem a cobertura de casos de polícia e de defesa do consumidor, pesando nas tintas do sensacionalismo e da dramatização, ficaram conhecidos como os legítimos representantes do que se convencionou chamar, a partir do senso comum, de “mundo cão”.

Criticados por muitos, mas também alvo dos olhares de uma significativa parcela da população, os telejornais policiais surgem em oposição a um modelo de jornalismo televisivo, ainda tributário do período de regime militar, no qual não havia espaço na telinha para um tipo de representação social brasileira. A pobreza e a miséria não eram contempladas na programação das principais emissoras do país. Principalmente na Rede Globo, que à época, década de 1970, exercia o monopólio da atenção dos telespectadores, em rede nacional, com o recém-lançado *Jornal Nacional*.<sup>1</sup> “(...) o telejornal chegou a ter 80 pontos de audiência. Um massacre” (BORELLI; PRIOLLI, 2000, p. 54).

Ivana Bentes (1994) chama de “higienização” essa representação social idealizada do Brasil, patrocinada, até então, pela televisão. E atribui a esse comportamento da mídia uma certa parcela de responsabilidade pela boa receptividade do público aos telejornais policiais, que sempre foram acusados, de forma simplista e moralista, de promover a violência excessiva e o desrespeito a valores fundamentais.

---

<sup>1</sup> O *Jornal Nacional* foi ao ar, pela primeira vez, às 19h56 do dia primeiro de setembro de 1969. Foi o primeiro telejornal transmitido em cadeia nacional, via satélite, para várias cidades brasileiras (PATERNOSTRO, 2006, p. 33).

Acusação que no Brasil tem pelo menos uma justificativa histórica: a “higienização” promovida pela televisão e pela mídia brasileira nos anos 60 e 70, quando havia um brutal descompasso entre a realidade social (seqüestros, guerrilhas, atentados, repressão, tortura) e o que era veiculado nos meios de comunicação. A televisão, higienizada, censurada, esteio tecnológico de um regime militar, acabou encarnando o “mal radical” para toda uma geração (BENTES, 1994, p. 44).

A autora defende ainda que não se deve fechar os olhos para as mudanças provocadas na televisão com a chegada dos programas policiais:

Por mais que quiséssemos simplificar e rejeitar em bloco esse tipo de programa – seria fácil fazer isso –, alguma coisa mudou nesses trinta anos que nos obriga a pensar esse tipo de televisão, nos obriga a procurar uma diferença, um diferencial, encoberto sob a capa do clichê e do preconceito. Isso se não quisermos engrossar o coro das senhoras do interior paulista e da Igreja, com suas ligas de virtude e imprecisões contra a pornografia e violência televisivas. Com toda sua aparente “pobreza” estética (pobreza que é confundida com a miséria e a cara feia dos freqüentadores do noticiário), apesar do uso comercial e espetacularizado da violência e da miséria, é essa televisão que faz a sociologia urbana do Brasil hoje (BENTES, 1994, p. 44).

Foi por compartilharmos com a autora dessa perspectiva de leitura, segundo a qual os telejornais policiais, como também outros programas de características populares, são acolhidos sob um olhar crítico, mas calcado no interesse científico despido de preconceitos e de falsos determinismos, que nos sentimos desafiados a tomar esses telejornais como objeto de estudo.

O nosso percurso teórico-metodológico passa pelo entendimento dos telejornais policiais como narrativas do cotidiano que, na nossa avaliação, se não fundam um novo gênero na televisão brasileira, criam um novo formato de telejornalismo. A qualificação desse formato nos conduz a buscar compreender de que forma e a partir de quais características esses telejornais criam vinculações com a natureza do jornalismo em geral, e, em especial, com a sua vertente sensacionalista na TV – cuja ênfase está na espetacularização da notícia.

De outro lado, é preciso investigar também que aspectos de linguagem e formas de construção discursiva (movimentos de câmera, planos de imagem, edição, trilha sonora etc.) são usados por esses telejornais que, de maneira direta, estabelecem uma relação de reconhecimento e identificação, falando diretamente aos nossos sentidos

– recursos que podem ser apontados como responsáveis por aproximar os telejornais policiais do conceito de popular na TV<sup>2</sup>, a partir do olhar do público e da percepção das próprias emissoras que produzem e veiculam esses telejornais.

Assim, a proposta deste primeiro capítulo é revelar o contexto jornalístico em que estão inseridos os telejornais policiais; a percepção desses programas como representações da televisão-verdade, do tele-show da realidade ou telenovela do real (BENTES, 1994, p. 44); o histórico dos telejornais policiais no Brasil; e, por último, a relação de afinidade entre televisão e violência a partir da década de 1990.

### **1.1. Contexto do Jornalismo**

Seja reforçando a idéia de representar uma suposta realidade, como nos slogans do *Aqui Agora* (SBT) – “Um jornal vibrante que mostra, na TV, a vida como ela é”; “Jornalismo com a cara do Brasil” – ou através de um mecanismo que atribui autoridade à população mais humilde, como sugerem os bordões do *Cidade Alerta* (Record) – “A voz e a vez do povo na televisão” – e do *Brasil Urgente* (Band) – “Aqui, você é quem manda” –, os telejornais policiais tentam estabelecer uma relação de confiança e de aproximação com os anseios que rondam o imaginário do telespectador comum.

#### **1.1.1. Pressuposto da Realidade**

É nesse lugar de afirmação de uma realidade possível, alicerçada na cobertura de fatos (notícias) reais do cotidiano das cidades, que situamos os telejornais policiais. O nosso ponto de partida é a articulação que se estabelece entre o jornalismo e essa suposta realidade. O que buscamos enxergar é o tipo de realidade representada nesses telejornais. Em outras palavras, o que essa realidade tem a dizer da vida social,

---

<sup>2</sup> O termo “popular” é tomado, aqui, no sentido desenvolvido pelos Estudos Culturais, particularmente por Stuart Hall (2006), nos textos *Notas sobre a desconstrução do “popular”* e *Para Allon White: metáforas da transformação*, e Vera França (2005) – *Problemas metodológicos e conceituais na análise de programas populares de TV*. O popular como lugar de mistura e confrontação de valores e de temáticas. Para Hall, a mídia hoje é um lugar privilegiado de enfrentamento de questões que atravessam os discursos hegemônicos e os fragmentos da experiência das classes menos favorecidas.

dos sujeitos e do mundo. “É preciso analisar o que a realidade nos apresenta e a maneira como ela nos surpreende freqüentemente” (FRANÇA, 1998, p. 35).

Se formos buscar a origem da metáfora do jornalismo como *espelho da realidade*, vamos nos remeter, necessariamente, às relações entre jornalismo e literatura ainda no século XIX. “A referência ao mundo real poderia ser a pedra de toque de separação entre literatura ficcional e jornalismo” (PONTE, 2005, p. 33). Ao pensar o discurso jornalístico como um gênero de discurso próximo e, ao mesmo tempo, bem diferente do literário, a partir da noção dos gêneros do discurso de Bakhtin, Cristina Ponte (2005) postula que a diferença entre jornalismo e literatura ficcional se encontra, em grande medida, no estilo e na forma como apresentam ou revelam essa referência ao real.

Para a autora, a referência ao mundo real é estruturante no jornalismo, mas a sua presença também não pode deixar de ser considerada em muitos registros literários. Ao tentar delimitar as diferenças, Ponte diz que na obra literária ficcional há uma autocontextualização, cuja idéia é a de que o autor, ao tratar de um problema no texto literário, não só o apresenta, mas também oferece ao leitor uma solução, o que permite pensar que a resolução dos problemas assume um caráter imanente ao texto. A informação jornalística, por sua vez, é vista como fragmentada, algo que exige uma contextualização, que implica um leitor minimamente informado e capaz de estabelecer relações entre os sucessivos fragmentos de informação.

Antes de influenciar o jornalismo, a corrente realista, ainda segundo a autora, se apresenta como uma nova forma de expressão que vai percorrer a literatura ocidental, nos séculos XIX e primeiras décadas do XX, tendo como referência nomes como Balzac, Flaubert, Stendhal, Zola, Tolstoi, James, Twain e Eça de Queiroz. Nas palavras da autora:

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 poderes, 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 do realismo literário, o jornalismo vai se orientar para o relato dos fatos de atualidade, que o aproxima do que Barthes (1968) definiu como *efeito de real*. O autor considerava a narrativa jornalística, assim como a literária, um todo significativo em que a descrição ocupa o lugar central na produção de um *efeito de real*. Perspectiva que considera a narrativa jornalística, em grande medida, como construção de verossimilhança.

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

Desse modo, a descrição assume no jornalismo não um simples papel secundário, mas, ao contrário, é tomada como elemento constitutivo de uma *ilusão de real*, do momento de autenticidade daquele que esteve no local para reportar os fatos, ou seja, a idéia do *ter estado lá*. “Como o realismo literário, o jornalismo sustenta-se na sua capacidade de descrever” (PONTE, 2005, p. 48).

Por fim, Cristina Ponte nos interrogará sobre a razão de que ainda hoje, diante das mutações promovidas pelas novas tecnologias, principalmente a transmissão ao vivo na televisão e via Internet, continuarem a circular as metáforas do jornalismo como *espelho da realidade*. Longe de querermos oferecer uma resposta conclusiva a essa complexa questão, mas nos arriscando a tomar os telejornais policiais como referência passível de uma reflexão, o que verificamos é que as possibilidades abertas pelas novas tecnologias são gradativamente apropriadas por esses programas e também por muitos outros, a exemplo do uso da transmissão ao vivo, para reforçar ainda mais o pressuposto da realidade no jornalismo.

Outra possível resposta nos aponta a hipótese em que se apóia François Jost (2006) de que todos os gêneros televisuais são pensados e interpretados em função de três mundos – mundo real, mundo fictício e mundo lúdico. O autor defende que muitos outros gêneros, além do telejornal, pretendem mostrar o mundo ou, pelo menos, dele falar. Mas, segundo avalia o autor, essa pretensão não se confirma, porque esses outros gêneros não conseguem superar a simples promessa. Para Jost, isso só confirma uma certeza:

(...) a contínua obstinação da televisão de obter sua legitimidade na relação que ela contrai com a realidade. 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 (JOST, 2006, p. 285).

Para Jost, a crença televisual é edificada sobre a base da transmissão ao vivo<sup>3</sup> (direta), que é vista como uma promessa de autenticidade, uma promessa de oferecer uma verdade nua. Corroborando essa idéia, Yvana Fechine (2006) acredita que, essencialmente, são dois os elementos que conformam essa percepção de autenticidade por parte do telespectador: o sentido de presença e a própria imprevisibilidade da transmissão. O sentido de presença é construído pela concomitância temporal entre o momento em que se dá o acontecimento, o momento em que é transmitido pela TV e o momento em que é recebido pelos milhares de telespectadores ligados naquela transmissão. Soma-se a isso a imprevisibilidade da transmissão, compreendida pelas possibilidades que oferece de desfechos surpreendentes ou, como o próprio termo explicita, de ocorrência de imprevistos.

(...) Ao acompanhar, ao mesmo tempo, o “se fazendo” da transmissão e do próprio acontecimento transmitido, o espectador é confrontado com a promessa de que aquilo que ele vê é mais “verdadeiro” ou mais autêntico, justamente por ser menos manipulável *a posteriori*. Essa imprevisibilidade da transmissão, o que pressupõe um menor controle sobre o que é levado ao ar e, conseqüentemente, produz uma maior impressão de “transparência”. Toda entrada “ao vivo” (...) parece estar sempre atrelada à tentativa de demonstrar ao telespectador que a TV pode mostrar a realidade sem filtros (sem manipulação pela edição do que vai ser exibido) (FECHINE, 2006, p. 145).

Para Elizabeth Bastos Duarte (2007), que busca na semiótica outras respostas, o que os telejornais apresentam ao telespectador é uma verdade discursiva. E como tal, uma verdade que não coincide, obrigatoriamente, com a verdade dos fatos. Na visão da autora, “trata-se de operações discursivas que produzem, isso sim, efeitos de sentido” (DUARTE, 2007, p. 9). Ela explica ainda que, por mais que a televisão explore

---

<sup>3</sup> Definida pelo autor como uma relação de simultaneidade entre o momento em que o programa se desenvolve e o tempo do espectador (JOST, 2006).

a sua potencialidade de realização pela transmissão direta (ao vivo), mesmo assim, estará presente o seu caráter midiaticizado.

Embora possa trabalhar com a transmissão direta, em tempo real e simultaneamente aos acontecimentos, a televisão ainda apresenta condições limitadas para apreender, em toda a sua dimensão, quaisquer das realidades do mundo. Como explica Elizabeth Bastos Duarte:

Afinal, o mundo se nos apresenta por todos os sentidos; no texto televisivo, somente algumas dessas 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 – grifos da autora).

Entre as estratégias para conferir credibilidade aos relatos apresentados pelos telejornais e, em última instância, corresponder à realidade discursiva produzida por eles, Elizabeth Bastos Duarte introduz o conceito de *tonalização do discurso* (tom). Para a autora, o processo de tonalização cumpre o papel estratégico de atribuir um tom principal ao discurso produzido pelo telejornal. Ainda que complexa, a proposição de estabelecer um tom ao telejornal dá a entender que seria algo como um tipo de estratégia específica de ancoragem a partir da qual a narrativa seria reconhecida.

Porém, ressalta que o tom principal a ser conferido a um produto televisual não se limita à maneira como o sujeito enunciador (âncora) se apresenta a si próprio e nem tão pouco a caracterizar a ação e o tema tratado. A seu ver, trata-se na verdade dos traços “indicadores do tipo e forma de interação que o texto como um todo pretende manter com o interlocutor” (DUARTE, 2007, p. 5).

Ela complementa que a escolha de um tom em televisão tem caráter estratégico e pode conferir um caráter interpelativo ao produto televisual. “Acertar o tom, ou melhor, sua expressão, implica que ele seja reconhecido e apreciado pelo telespectador. Se isso não ocorrer, todo o processo de conferência fica comprometido – não obtém êxito” (DUARTE, 2007, p. 5). No caso do telejornal, por exemplo, o tom principal seria o de seriedade, por conferir a idéia de verdade, confiabilidade e credibilidade ao que está sendo noticiado.

### 1.1.2. Notícia como Construção Social

Os efeitos de sentido esperados dos telejornais – verdade, confiabilidade e credibilidade – só vão ser aceitos dentro de uma perspectiva jornalística que se assume como forma de representação de uma realidade construída a partir do olhar do jornalista. Neste sentido, as investigações acadêmicas sobre o jornalismo a partir das décadas de 1960 e 1970, segundo Nelson Traquina (2001), nos conduzem a duas teorias – estruturalista e etnoconstrucionista – que partilham de um novo paradigma: o das notícias como “construção social”. Para o autor, as duas teorias se complementam:

Ambas as teorias rejeitam a *teoria do espelho* e criticam o *empiricismo ingênuo* dos jornalistas. Para ambas as teorias, as notícias são o resultado de processos complexos de interação social entre agentes sociais: os jornalistas e as fontes de informação; os jornalistas e a sociedade; os membros da *comunidade* profissional, dentro e fora da sua organização (TRAQUINA, 2001, p. 85-86 – grifos do autor).

Outros autores também defendem que as notícias são um produto social resultante de vários fatores. Stuart Hall, Chas Christcher, Tony Jefferson, John Clarke e Brian Roberts, no ensaio “A produção social das notícias: o *mugging* nos media”, consideram as notícias “um produto final de um processo complexo que se inicia numa escolha e seleção sistemática de acontecimentos e tópicos de acordo com um conjunto de categorias socialmente construídas” (HALL *et al.*, 1993, p. 224). Eles apontam três principais fatores que condicionam essa construção, tomando como referência os jornais impressos, mas que, em certa medida, também se aplicam aos outros meios de comunicação de massa. O primeiro, a organização burocrática dos media, na qual, dentro da rotina dos veículos, a divisão dos jornalistas por áreas noticiosas (editorias), condicionariam o olhar do jornalista para aqueles assuntos que cobre diariamente, e, conseqüentemente, condicionando-o a dar menos importância a outros acontecimentos.

O segundo fator seria a estrutura dos valores-notícia e a ideologia profissional dos jornalistas, que os orientam a valorizar acontecimentos fora do comum, o que de certo modo vai contra as expectativas normais acerca da vida social. Ou seja, cabe aos jornalistas – a partir de critérios que vão desde a sua experiência profissional até a linha editorial do veículo em que trabalha – decidir, diariamente, quais fatos merecem destaque, portanto, quais são noticiáveis; e quais são insignificantes e podem ser desconsideradas.

O terceiro fator diz do momento da construção da própria notícia, de forma a torná-la compreensível ao público. Segundo os autores, “este processo – a identificação e a contextualização é um dos mais importantes, através do qual os acontecimentos são ‘tornados significativos’ pelos media. Um acontecimento só faz sentido se se puder colocar num âmbito de conhecidas identificações sociais e culturais” (HALL *et al.*, 1993, p. 226).

Ainda segundo os mesmos autores, o processo de produção das notícias reforça a natureza consensual da sociedade, ao estabelecer mapas de significado que incorporam e refletem os valores comuns que formam a base dos conhecimentos culturais e são mobilizados no processo de tornar um acontecimento inteligível. “Os mídia definem para a maioria da população quais os acontecimentos significativos que ocorrem, mas, também, oferecem poderosas interpretações de como compreender esses acontecimentos” (HALL *et al.*, 1993, p. 228).

Para Manuel Chaparro, essas definições e interpretações propostas pela mídia só confirmam a morte do modelo conceitual anglo-saxônico que divide o jornalismo em *opinião* e *informação*. “Trata-se de um falso paradigma, porque o jornalismo não se divide, mas constrói-se com informações e opiniões” (CHAPARRO, 2000, p. 100). E ainda para o autor, “é em sua totalidade interpretativa que o jornalismo se realiza como espaço e processo cultural” (CHAPARRO, 2000, p. 105).

Chaparro nos demonstra, sobretudo, que, se por um lado, os conceitos de opinião e informação perderam eficácia como critérios para categorizar os gêneros jornalísticos; por outro, integram de forma solidária e interativa o “todo” do jornalismo e o “intrínseco” de cada tipo de texto. Essa “totalidade interpretativa” está cada vez mais presente nos telejornais policiais, nos quais a mistura, a fusão e a hibridação entre opinião e informação são marcadamente uma de suas singularidades no tratamento das notícias.

### **1.1.3. Objetividade como Questão de Método**

Depois de tomarmos o jornalismo como expressão de uma realidade possível, ancorada na apuração de fatos reais do cotidiano, julgamos importante avaliar como essa noção de jornalismo se articula em torno da tão propagada objetividade jornalística. A idéia é configurar uma clara distinção entre objetividade como método de

investigação jornalística e, de outro lado, a percepção de que ela está ligada à imparcialidade, isenção e neutralidade na cobertura jornalística.

Michael Kunczik (2002) considera que a objetividade ainda é um problema que leva os jornalistas à reflexão e ao questionamento da possibilidade de se retratar a realidade de maneira objetiva. Segundo ele, se considerarmos a literatura, que trata do assunto, o conceito de objetividade diz respeito à relação existente entre as declarações jornalísticas e a realidade. Kunczik se remete ao *Manual de comunicação de massa e pesquisa de mídia*, de Berlim, que também reforça a idéia da objetividade como uma forma de “representação da realidade tal como ela é”. Mas, conforme avalia, essas definições são carentes de critérios que possam determinar a precisão dessa relação (jornalismo/realidade) ou mesmo representação.

Para Kovach e Rosenstiel (2004), perdeu-se, no tempo, o significado original da objetividade, que até hoje é muito mal compreendida. Quando surgiu no jornalismo, por volta dos anos de 1920, o conceito de objetividade era visto como uma espécie de remédio amargo para tentar neutralizar os muitos preconceitos que os jornalistas carregavam, mesmo que inconscientemente, no desenvolvimento de seu trabalho. O que, com certeza, em maior ou menor grau, era passível de influenciar na qualidade do material jornalístico produzido.

A objetividade reclamava dos jornalistas que desenvolvessem um método consciente de testar a informação – um enfoque transparente com as provas disponíveis – precisamente para que os preconceitos pessoais ou culturais não prejudicassem a exatidão de seu trabalho (KOVACH; ROSENSTIEL, 2004, p. 114-115).

Antes de se pensar em objetividade, segundo Kovach e Rosenstiel, os jornalistas falavam, ainda no final do século XIX, em algo que consideravam realismo. “Essa idéia era a de que se os repórteres cavassem os fatos e os ordenassem direito, a verdade apareceria naturalmente” (KOVACH; ROSENSTIEL, 2004, p. 115). Junto ao surgimento da propaganda política e dos assessores de imprensa e relações públicas, no início do século XX, emerge também entre alguns jornalistas a preocupação com o que eles chamaram de uma certa ingenuidade do realismo.

O jornalista Walter Lippmann, em 1919, foi um dos primeiros profissionais a pensar numa saída para livrar os jornalistas dos preconceitos e outros aspectos subjetivos que pudessem comprometer a observação, o entendimento e a apresentação

dos fatos jornalísticos. Para Lippmann, os jornalistas deveriam mergulhar um pouco no conhecimento científico em busca de um método (entendido como uma unidade, um experimento disciplinado) que possibilitasse aos profissionais mecanismos concretos para verificar as informações. “Em outras palavras, no conceito original o método é objetivo, não o jornalista. A chave estava na disciplina do ofício, não em sua finalidade” (KOVACH; ROSENSTIEL, 2004, p. 116).

Segundo esses autores, essa percepção de objetividade como método, a partir de Lippmann, tem importantes implicações na forma como o jornalismo é praticado. Eles destacam duas:

Uma delas é que a voz imparcial utilizada por muitas empresas jornalísticas, aquele familiar, supostamente neutro estilo de redação das notícias não é um princípio fundamental do jornalismo. Ao contrário, é quase sempre um recurso oportunista que as empresas usam para destacar o fato de que produzem alguma coisa obtida por métodos objetivos. A segunda implicação é que essa voz neutra, sem uma disciplina da verificação, cria um verniz que esconde alguma coisa turva. Os jornalistas que selecionam as fontes para expressar o que na verdade é seu próprio ponto de vista, e depois usam a voz neutra para que tudo pareça bem objetivo, estão trapaceando (KOVACH; ROSENSTIEL, 2004, p. 117).

Contudo, o que se viu depois, ao longo dos anos, foi que o refinado conceito de objetividade defendido por Lippmann acabou perdendo o seu significado. Isto porque se tornou confuso, a partir de leituras equivocadas, como as que entendiam a atividade como uma questão interna do jornalista e não de procedimento. Ou ainda pior, o posicionamento de juristas<sup>4</sup> declarando a objetividade como algo impossível. E, por fim, a própria recusa por parte dos jornalistas, que não enxergam no termo objetividade a possibilidade de se desenvolver um método ou sistema apto a testar a confiabilidade da interpretação jornalística, mas, sim, algo ilusório, inalcançável.

---

<sup>4</sup> No contexto histórico em que se dá o debate apresentado pelos autores, os juristas são vistos como autoridades legais e detentores de elevado conhecimento intelectual. Quando eles declaram que a objetividade é algo impossível, influenciam não só a sociedade, mas também os próprios jornalistas. Com isso, os próprios jornalistas passam a recusar a objetividade como método para verificar a confiabilidade das informações.

Em síntese, não estamos dizendo que a notícia é objetiva, mas, sim, que o método utilizado pelo jornalista para a construção da notícia pode obedecer a critérios objetivos, como ouvir todos os lados envolvidos em uma questão, checar os dados com mais de uma fonte e ser fiel aos fatos. Não se trata aqui de desconhecer o grau de subjetividade presente em todo relato jornalístico, mas de aceitar que o método utilizado pelo jornalista para escolha do que será noticiado leva em conta meios objetivos.

Pode-se dizer, nesse sentido, que a objetividade, visando a apreensão integral da realidade, revela-se um elemento mítico extraído/contido no imaginário de uma sociedade que viveu durante muitos anos sob a égide do saber científico-positivista, marcado pela idéia de um sujeito capaz de representar o real (MOURA, 2006, p. 33).

## 1.2. Telejornalismo no Brasil

A fim de tornar clara a trajetória do telejornalismo no país, da precariedade dos primeiros anos, passando pelos tradicionais líderes de audiência e, finalmente, chegando aos populares telejornais policiais, realizaremos agora um breve levantamento histórico de alguns dos principais telejornais brasileiros e suas características. Entretanto, devemos salientar que o percurso a ser seguido não tem a pretensão de cobrir as quase seis décadas de história do telejornalismo nacional. Resgatar toda essa cronologia histórica do telejornalismo brasileiro é uma empreitada que, no mínimo, demandaria uma outra (e mais ampliada) proposta de estudo, que se afasta dos objetivos traçados nesta pesquisa.

Apenas dois dias. Foi este o intervalo de tempo que separou o surgimento da televisão no Brasil e a estréia do primeiro telejornal. Podemos dizer então que o telejornalismo, entendido como a abordagem jornalística, informativa, na televisão, emerge no Brasil quase que simultaneamente com a entrada no ar da primeira emissora do país. A PRF-3, TV Difusora, depois denominada TV Tupi de São Paulo, estreou no dia 18 de setembro de 1950 (PATERNOSTRO, 2006, p. 29). A emissora pertencia ao grupo dos Diários e Emissoras Associados, o primeiro império de comunicação do país, comandado pelo empresário Assis Chateaubriand. Quarenta e oito horas depois, “a estação pioneira de TV no Brasil (...) lançava ao ar a edição inaugural de seu primeiro telejornal: *Imagens do Dia*” (REZENDE, 2000, p. 105).

*Imagens do Dia* era o exemplo do que poderíamos chamar de telejornal precário. Entrava no ar entre 21h30 e 22h, sem horário fixo, e contava com narração em

*off* e texto em estilo radiofônico, modelo de linguagem que se conhecia à época. “O formato era simples: Rui Resende era o locutor, produtor e redator das notícias, e lia algumas notas com imagens em filme preto-e-branco e sem som” (PATERNOSTRO, 2006, p. 37).

Somente em 1952 surge o telejornal que passou a ser considerado o mais importante na TV brasileira na década de 1950. Tratava-se do *Repórter Esso*, que estréia primeiro na TV Tupi do Rio e, no ano seguinte, na TV Tupi de São Paulo. Com uma cobertura que abrangia o noticiário nacional e o internacional, o *Repórter Esso* permaneceu no ar por quase vinte anos no horário nobre. O nome deve-se a uma característica dos primeiros tempos da TV brasileira, em que os anunciantes, além de comprar espaços na programação, também davam nome aos programas. O *Repórter Esso* foi responsável pelo primeiro esboço de linguagem (apresentador enquadrado em plano americano) e narrativa (texto objetivo) propriamente televisivas. “O *Repórter Esso* foi um dos programas de maior sucesso da história da televisão brasileira” (PATERNOSTRO, 2006, p. 37). Até a abertura do telejornal ficou famosa: “Aqui fala o seu *Repórter Esso*, testemunha ocular da história”.

Segundo Guilherme Jorge de Rezende (2000), a primeira fase da televisão brasileira foi marcada, no caso dos telejornais, por pouco uso de imagens e muita fala. A televisão nessa época ainda não era páreo para o rádio, que, por causa da sua instantaneidade, levava a melhor na competição pela audiência. Rezende explica que:

Por causa da demora na revelação e montagem dos filmes, a transmissão de imagens dos fatos sofria um atraso de até doze horas entre o acontecimento e sua divulgação nos telejornais. E essa situação só se alterou com o *Repórter Esso*, em que o apoio de um anunciante de grande porte e o acordo com a agência de notícias norte-americana United Press International (UPI) proporcionou a libertação da narração exclusivamente oral e o uso mais freqüente de matérias ilustradas (REZENDE, 2000, p. 106-107).

No início da década de 1960, o telejornalismo brasileiro passa por uma fase de avanço tecnológico e de impulso criativo e intelectual. “O símbolo dessa mudança foi o *Jornal de Vanguarda*, na TV Excelsior, a partir de 1962” (REZENDE, 2000, p. 107). Entre as novidades que ele incorpora no telejornalismo brasileiro, se destacam duas: a participação de jornalistas como produtores; e, algo inédito, o uso de cronistas especializados como apresentadores de notícias, entre eles: Newton Carlos, Villas-Bôas Correia, Millor Fernandes, João Saldanha, entre outros. Marcado pela originalidade de

sua estrutura e forma de apresentação, o *Jornal de Vanguarda* chegou a ser premiado na Espanha, em 1963, como o melhor telejornal do mundo. A premiação fez, inclusive, com que o telejornal fosse usado por McLuhan – um grande teórico da comunicação – em suas aulas. Mas foi também essa mesma originalidade e ousadia que despertaram a ira dos governos militares, levando a retirada do telejornal do ar, pela censura, em 1968.

Em primeiro de setembro de 1969, com a estréia do *Jornal Nacional*, da Rede Globo, o primeiro telejornal em rede nacional no país, o telejornalismo brasileiro inaugura uma nova fase aonde vai se privilegiar o tratamento das imagens. “Entendida como linguagem universal, apelar-se-á à imagem como o diferencial no jornalismo de televisão, modificando, inclusive, os critérios de seleção da notícia: em televisão, vai ao ar a notícia que tiver a melhor imagem” (GOMES, 2002, p.181).

Segundo Paternostro (2006), o *Jornal Nacional* trouxe inovações que indicavam uma certa filiação aos telejornais norte-americanos. Entre elas, o uso de reportagens em cores; a transmissão de imagens via satélite no momento em que elas estavam ocorrendo; e a presença de correspondentes internacionais (foi o primeiro telejornal brasileiro a trabalhar com correspondentes no exterior). No ar desde 1969, o *Jornal Nacional* é até hoje o telejornal com maior longevidade na televisão brasileira. É também o mais importante entre os noticiários transmitidos em rede nacional e o líder de audiência entre os telejornais transmitidos no horário nobre.

Outra novidade no telejornalismo nacional ocorre em 4 de setembro de 1988, com o surgimento da figura do âncora – o jornalista Bóris Casoy – no *TJ Brasil*, do SBT. Importado do modelo norte-americano de telejornalismo, o âncora é aquele jornalista que participa de todas as etapas do telejornal, ou seja, dirige, apresenta, comenta e opina sobre as notícias do jornal (PATERNOSTRO, 2006). Esse tratamento opinativo dado por Bóris Casoy ao telejornal, que, em alguns momentos, representava o sentimento de indignação da população, trouxe bons resultados ao SBT.

Por fim, chegamos à estréia do *Aqui Agora*, em 20 de maio de 1991, no SBT, canal do empresário e apresentador Sílvio Santos, que sempre investiu numa programação marcadamente de cunho popular – classes C, D e E. Entre os precursores dos telejornais policiais na grade de programação das emissoras de sinal aberto no país, o *Aqui Agora* foi o que alcançou os mais altos índices de audiência. Para efeito de

melhor contextualização, deixaremos para apresentar as características do *Aqui Agora*<sup>5</sup> no Capítulo IV, onde realizaremos uma análise mais aprofundada deste telejornal.

### 1.3. Histórico dos Telejornais Policiais

Os telejornais policiais ingressam na grade de programação das principais emissoras comerciais de sinal aberto do país, em cadeia nacional, a partir dos primeiros anos da década de 1990, em um momento muito específico da história da televisão brasileira. Se considerarmos o desenvolvimento histórico da TV no Brasil, levando-se em conta um ponto de vista econômico, social e político, podemos situar esse momento como “a fase da globalização e da TV paga (1990-2000), quando o país busca a modernidade a qualquer custo, e a televisão se adapta aos novos rumos da redemocratização” (MATTOS, 2002, p. 79).<sup>6</sup> É nesse período que o governo estabelece as bases para o desenvolvimento estruturado da TV por assinatura no país e, ainda sob os auspícios do Plano Real, a população de baixa renda tem mais acesso à compra de aparelhos de televisão.

Em resumo, pode-se afirmar que na última década do século passado a nossa televisão sofreu novas transformações, com a TV por assinatura exercendo um papel decisivo na mudança do perfil deste veículo. Com o sucesso do Plano Real, as camadas mais pobres da população aumentaram o poder aquisitivo, podendo adquirir inúmeros novos televisores, o que fez crescer a audiência das classes C, D e E. Essa nova audiência acirrou a briga entre as redes de TV aberta, principalmente pelo fato de terem perdido grande parte da audiência das classes A e B, que passaram a compor a audiência dos canais por assinatura (MATTOS, 2002, p. 150).

---

<sup>5</sup> Além do *Aqui Agora*, também compõem o corpus empírico desta pesquisa os telejornais policiais da Rede Record (*Cidade Alerta*) e da Rede Bandeirantes (*Brasil Urgente*).

<sup>6</sup> Veja-se Sérgio Mattos, *História da televisão brasileira* (2002), em que o autor, a fim de obter um perfil da evolução histórica da TV no Brasil, trabalha com seis fases: 1) A fase elitista (1950-1964); 2) A fase populista (1964-1975); 3) A fase do desenvolvimento tecnológico (1975-1985); 4) A fase da transição e da expansão internacional (1985-1990); 5) A fase da globalização e da TV paga (1990-2000); e 6) A fase da convergência e da qualidade digital (2000-). O autor deixa em aberto a última fase – a partir do ano 2000 – justamente porque ainda se mostram incertos os reflexos econômicos, sociais e políticos com a chegada da TV digital – apontada como a quarta revolução tecnológica da televisão brasileira, depois do videotape, da televisão em cores e a televisão a cabo.

É nesse contexto histórico que a televisão aberta no Brasil passa por uma espécie de transformação, com a inclusão de programas policiais de caráter popular na grade de programação dos principais canais. O universo policial, que até poucos anos atrás era um tabu na televisão, a partir daquele momento vai se incorporando ao dia-a-dia do telespectador brasileiro. O que não quer dizer que a televisão não noticiasse fatos violentos antes, mas sempre o fazia de forma suave, sem explorar o potencial de apelo e de sensacionalismo inerentes a esse tipo de cobertura.

São duas experiências – uma no final da década de 1980 e outra no início da década de 1990 – que vão marcar os primeiros passos da televisão rumo aos telejornais policiais na forma como os conhecemos hoje. A primeira experiência é realizada pela extinta Rede Manchete, que, em agosto de 1989, estreou o programa *Documento Especial*, documentário que tratava de temas pouco comuns até então na televisão brasileira. O programa, criado pelo jornalista Nelson Hoineff e apresentado pelo ator Roberto Maya, ficou conhecido por quebrar tabus e mostrar temas do *underground* brasileiro. “Suicídio, homossexualismo, prostituição masculina, o cinema pornográfico, além de bastante sangue – como espancamentos entre evangélicos, e toda sorte de crimes – foram tratados com linguagem simples e direta” (BUCCI, 1993, p. 102).

A segunda experiência veio como uma resposta da Rede Globo, a maior emissora do país,<sup>7</sup> que contra-atacou em 29 de março de 1990 com a primeira versão do *Linha Direta*. O programa, apresentado pelo jornalista e então deputado federal Hélio Costa (PRN), reconstituía, com atores, crimes não resolvidos pela Justiça. Nessa primeira versão, o *Linha Direta* teve vida curta, saindo do ar em 17 de maio de 1990, quando Hélio Costa deixa a Rede Globo para disputar a eleição ao governo de Minas Gerais.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> A Rede Globo é líder de audiência, concentra a atenção de 54% dos telespectadores brasileiros, e é responsável também pela maior participação na venda de publicidade, entre as emissoras nacionais, com faturamento anual estimado de 1,5 bilhão de dólares por ano. Dados divulgados no informativo Interozes (Coletivo Brasil de Comunicação Social), associação civil que luta pela democratização da mídia no país. Ver: < [www.interozes.org.br](http://www.interozes.org.br)>.

<sup>8</sup> O *Linha Direta* só retorna à programação da Rede Globo em maio de 1999, devido ao acirramento na disputa pela audiência das classes C, D e E, com a abertura da grade de programação dos principais canais comerciais para os programas considerados populares.

O programa *Linha Direta* possui uma estrutura narrativa peculiar que prende a atenção do espectador, envolvendo-o a ponto de incitá-lo a denunciar um acusado mostrado pelo programa que sequer foi condenado. Através de simulações, entrevistas, reconstituições e outros suportes, o programa apresenta casos de crimes, em sua maioria passionais e com registro de homicídios, que estão sem solução pela polícia e/ou pela justiça ou dos quais os acusados estão foragidos (SANTOS, 2003, p. 68).

Mas é somente com a estréia do *Aqui Agora*, do SBT, em 20 de maio de 1991, que os telejornais policiais e a cobertura policial vão conquistar um lugar cativo na agenda diária da televisão brasileira.<sup>9</sup> As mais variadas versões desses programas policiais ganham espaço em todas as emissoras, seja com ênfase no entretenimento – programas de auditório – ou destaque para a informação – telejornalismo – e, em outros casos, programas que assumem uma forma híbrida, mesclando entretenimento e informação. Na linha do entretenimento, podemos citar o *Programa do Ratinho*, apresentado por Carlos Massa, no SBT, de meados de 1998 até 27 de abril de 2006, e os programas *Tardes Quentes* e *Eu vi na TV*, apresentados pelo humorista João Kleber, na Rede TV, até 21 de novembro de 2005.<sup>10</sup>

Para Márcia Franz Amaral (2006), apesar da história dos programas populares na televisão ser muita rica, não incorpora nada de novo. Ela dá a entender que eles apenas reproduzem modelos de programas do mesmo estilo exibidos pela televisão brasileira nas décadas de 1950 e 1960.

O que se faz na televisão nos dias de hoje não é novidade. Em 1954, o programa da TV Tupi de São Paulo intitulado *Tribunal do Coração* já

---

<sup>9</sup> Mesmo reconhecendo que outros telejornais policiais antecederam cronologicamente ao *Aqui Agora*, é ele que se torna o marco de referência do *boom* dos produtos populares na década de 1990. “Ainda nessa época, outros programas de menor expressão traziam a mesma temática, como *Cadeia* ou *190 Urgente*. O programa *Cadeia* estreou em 1979 na TV Tropical, emissora de Londrina, mas começou a ser exibido em rede nacional pela CNT apenas em 1992. A performance de seu apresentador, Luiz Carlos Alborghetti, era a marca do programa. Com uma toalha em torno do pescoço e um porrete de madeira, Alborghetti gritava e batia em uma bancada durante o programa” (LANA, 2007, p. 10-11).

<sup>10</sup> Os dois programas apresentados por João Kleber conquistaram altos índices de audiência nos horários vespertino (*Tardes Quentes*) e noturno (*Eu vi na TV*), mas foram retirados do ar por decisão da Justiça, que acatou ação civil pública do Ministério Público Federal contra a Rede TV por violações de Direitos Humanos. Para o Ministério Público Federal, os programas atentavam contra a dignidade humana e o direito à não-discriminação, no caso gays, lésbicas, travestis, transexuais, bissexuais e transgêneros, constantemente atacados nas pegadinhas dos programas.

encenava histórias pessoais e casos dos telespectadores, julgados nos moldes de um júri de verdade. *O Povo na TV*, que começou na TV Excelsior, passou pela TV Tupi, pela TVS, pela Bandeirantes e pelo SBT, abordava a vida privada dos participantes. O programa *O Homem do Sapato Branco*, surgido em 1966, foi um dos primeiros programas policiais da televisão e passou por emissoras como Globo e Record (AMARAL, 2006, p. 44).

Ainda que esses programas tenham se inspirado em produções do passado, não compartilhamos da mesma opinião da autora quanto à inexistência de novidade. Ao contrário, considerando o enorme avanço tecnológico das emissoras nos últimos anos e ainda os aspectos sócio-econômico-culturais, que, inexoravelmente, alteram e reconfiguram o comportamento da sociedade, não podemos acreditar que não houve significativas mudanças nesses programas. Pois, se assim fosse, teríamos que desconsiderar a constante renovação de formatos de programas na televisão como uma das estratégias de produção mais adotadas para atrair novos segmentos de público e maior audiência.<sup>11</sup>

É o que demonstrará Ligia Campos de Cerqueira Lana (2007), quando identifica que o fenômeno dos programas populares vai passar, em busca de audiência, por diferentes formatos televisivos. Tudo para conquistar o precioso olhar do telespectador. Uma competição acirrada, conforme a explicação da autora:

Ao longo da década de 1990, a disputa pela audiência levou os programas à radicalização de seus formatos, ou seja, diante dos concorrentes, quanto mais surpreendente e insólito fossem seus quadros, mais telespectadores eram conquistados. A briga pela audiência traduziu-se assim não pela inovação, mas pelo aprofundamento radical da proposta popular (LANA, 2007, p. 12).

Escaparam a essa transformação apenas as grades de programação das televisões públicas educativas. Por se tratarem de emissoras públicas, geridas com recursos financeiros do Estado, elas têm uma relação diferenciada com o mercado. Não

---

<sup>11</sup> Aronchi de Souza pôde verificar isso ao estudar os gêneros e os formatos na televisão brasileira: “O desenvolvimento e a explosão dos formatos de TV no mundo têm sido um fenômeno extraordinário dos últimos anos em nível mundial. A cada dia é maior o número de canais que trocam imediatamente programas que não funcionam por outros mais interessantes, o que provoca uma concorrência feroz entre os formatos” (ARONCHI DE SOUZA, 2004, p. 47). Uma análise mais apropriada do trabalho do autor será realizada no Capítulo II, onde dedicaremos maior atenção ao estudo dos gêneros televisivos.

dependem essencialmente da audiência e da venda de publicidade para se sustentarem. E, mais, têm por missão constitucional “promover a partir de sua programação a formação crítica do telespectador para o exercício da cidadania”, conforme determina o *Guia de princípios do jornalismo público*, da TV Cultura (SP).

Dessa forma, as televisões públicas educativas se colocam à margem da tendência à valorização dos programas policiais, não se rendendo ao caminho seguido pelas demais emissoras comerciais ao investir em programação de caráter mais popular ou apelativo. A decisão adotada por essas emissoras, de não trilharem esse caminho, pode ser entendida a partir da fala de Jorge da Cunha Lima, presidente do Conselho Curador da Fundação Padre Anchieta, entidade gestora da TV Cultura de São Paulo.

Constituímos um espaço público na galáxia das oportunidades de comunicar. Como tal, repito, estamos voltados inteiramente para os interesses da sociedade. Nossa linguagem, sem desprezar nenhuma das conquistas técnicas, estéticas ou cênicas próprias da televisão, deve alcançar o interesse do público através da compreensão intelectual do objeto proposto e não da ingestão sensorial de qualquer espetáculo voltado para as vísceras do espectador. E isso deve ser praticado nas programações educativa, cultural, informativa e mesmo de entretenimento (GUIA DE PRINCÍPIOS DO JORNALISMO PÚBLICO, 2004, p. 6).

Delineados os papéis das emissoras do chamado campo público de TV e dos canais comerciais, em meio ao fenômeno do crescimento da programação popular – especialmente dos telejornais policiais –, o próximo passo é recolher os indícios que podem nos levar à compreensão desse fenômeno. Ou seja, investigar o contexto histórico da violência no país, nesse período, e ainda problematizar: Por que a representação da violência pelos telejornais policiais gera tamanha repercussão na sociedade?

#### **1.4. Televisão e Violência**

Para o filósofo francês Yves Michaud, existe uma nítida relação de afinidade entre a mídia e a violência. “A mídia precisa de acontecimentos e vive do sensacional. A violência, com a carga de ruptura que ela veicula, é por princípio um alimento privilegiado para a mídia” (MICHAUD, 1989, p. 49). Michaud define a violência, ao tomar como referência os dicionários franceses contemporâneos, como: 1) o fato de agir sobre alguém ou de fazê-lo agir contra a sua vontade empregando a força

ou a intimidação; 2) o ato através do qual se exerce a violência; 3) uma disposição natural para a expressão brutal dos sentimentos; 4) a força irresistível de uma coisa; 5) o caráter brutal de uma ação (MICHAUD, 1989, p. 7).

Compartilhando da mesma linha de pensamento, Ana Luisa Santos (2003) reconhece o papel fundamental dos meios de comunicação na construção das imagens que irão cristalizar as representações da violência no imaginário coletivo. As manifestações de violência só vão adquirir contornos específicos – significativos –, quando, através da mídia, conseguirem articular imagens e valores vigentes na sociedade, dentro de um contexto sócio-histórico específico. “A mídia enquanto o espaço privilegiado para o debate público possui papel fundamental na construção coletiva de representações sociais e, particularmente, na construção das representações da violência” (SANTOS, 2003, p. 11).

Dessa maneira, segundo a autora, podemos dizer que a mídia também se constitui como um *locus privilegiado de expressão da violência*. Como tal pode ser compreendida sob três aspectos: 1) Poder amplificador dos acontecimentos violentos; 2) Ação ressignificadora da violência; e 3) Tentativa de “organização” do fenômeno.

O primeiro aspecto destaca não só o poder amplificador da mídia, no que tange aos acontecimentos violentos, mas também o caráter testemunhal que ela assume ao dar visibilidade a esses registros fora das regiões onde eles ocorrem, atribuindo a esses fatos violentos um caráter de “existência”. Ou seja, “a mídia faz com que esses fatos existam aos olhos de toda a sociedade e não só da comunidade onde ocorreram ou dos agentes envolvidos no episódio” (SANTOS, 2003, p. 11).

O segundo aspecto é a idéia de uma ação ressignificadora da violência pela mídia, na medida em que ela constrói representações sobre os atos violentos e sobre eles imprime novos sentidos, que também podem, conseqüentemente, resultar em novas práticas sociais. Esse processo de ressignificação pode surgir a partir das estratégias narrativas adotadas pelos meios de comunicação, conferindo novas camadas de sentido aos significados imediatos evocados pelas manifestações da violência, ou ainda pela supressão de elementos de sentido relacionados aos fatos, “retirando determinadas manifestações de seus contextos sócio-históricos originais e determinando, de antemão, seus agentes, intenções e até seu julgamento” (SANTOS, 2003, p. 12).

Por fim, o terceiro aspecto está diretamente relacionado aos dois primeiros. Quando amplia o conhecimento dos atos de violência para toda a sociedade e oferece através da narrativa novas possibilidades de sentido, a mídia, de certa forma, tenta organizar o fenômeno da violência, de modo que ele se torne de mais fácil compreensão, um produto passível de consumo. “Através das representações e narrativas da mídia sobre o fenômeno, torna-se mais fácil ‘identificar’ o que é violência, onde ela ocorre, quem a pratica e quem são suas vítimas” (SANTOS, 2003, p. 13).

#### **1.4.1. Cenário da Violência no Brasil**

A fim de compreender o contexto sócio-histórico em que surgem os telejornais policiais, buscamos identificar dados de conjuntura que possam sinalizar como e sob quais circunstâncias o fenômeno da violência evoluiu no Brasil na década de 1990. Apesar de sabermos da impossibilidade de se estabelecer uma vinculação direta entre o crescimento da violência no país nesse período e o coincidente aumento da participação dos telejornais policiais na grade de programação das principais emissoras, acreditamos que esses dados podem nos oferecer relevantes indícios do dinâmico processo de transformação experimentado pela televisão brasileira no período em questão.

Partiremos dos dados da pesquisa de *Indicadores de Desenvolvimento Sustentável*, realizada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), durante a década de 1990. O levantamento aponta que, entre 1992 e 1999, houve um aumento de 37% na taxa de assassinatos ocorridos no Brasil. A taxa de mortalidade por homicídios subiu de 19,12 por 100 mil habitantes para 26,18. E mais, em nenhum ano dessa década houve redução do índice (SANTOS, 2003, p. 7).

Luiz Eduardo Soares e Miriam Guindani (2007), no artigo “A violência do Estado e da sociedade no Brasil contemporâneo”, confirmam a magnitude do problema da violência no país. Segundo os autores, aproximadamente 45 mil pessoas morrem, todos os anos, vítimas de crimes intencionais. Em quase 80% dos casos, os crimes foram praticados com o uso de armas de fogo. Isso significa que há 27 vítimas de crimes letais intencionais por 100 mil habitantes. Ao se aproximarem mais detidamente dos dados, fazendo um recorte exclusivamente no universo masculino, o número dobra: são quase 50 vítimas por 100 mil homens brasileiros. Em seguida, analisando com

maior cautela as informações e restringindo o universo observado apenas aos jovens, entre 15 e 24 anos, os autores verificam que o indicador, novamente, dobra: são cerca de 100 vítimas por 100 mil jovens do sexo masculino, na faixa etária referida.

Em uma palavra, o Brasil vive, hoje, uma tragédia. A violência criminal alcançou patamares insuportáveis, cuja gravidade não deve ser subestimada. A mídia tem focalizado os dramas cotidianos e o tem feito destacando os casos que atingem camadas socialmente privilegiadas, invertendo as características do processo em curso. Entretanto, a despeito de manchetes alarmistas, da retórica fetichista e de ênfases espetaculares, seria insensato afirmar que a insegurança brasileira tem sido causada pela atenção que lhe conferem os meios de comunicação, por mais que saibamos quão desagregador é o medo, fonte, em si mesma, de violência e da reprodução de desigualdades e preconceitos (SOARES; GUINDANI, 2007, p. 7).

O sociólogo Sérgio Adorno (2002), do Núcleo de Estudos da Violência da USP, acredita que o vasto painel da violência nacional é resultado de pelo menos quatro tendências: a) O crescimento da delinquência urbana, com destaque especial para os crimes contra o patrimônio (roubo, extorsão mediante seqüestro) e os homicídios; b) A emergência da criminalidade organizada, principalmente em torno do tráfico internacional de drogas, que vai alterar os modelos convencionais de delinquência urbana; c) As graves violações de direitos humanos que comprometem a consolidação da ordem política democrática; d) A expansão de conflitos nas relações intersubjetivas, que são os conflitos de vizinhança que tendem a desfechos fatais. A essas tendências somam-se também a desigualdade social e a incapacidade do Estado de responder satisfatoriamente ao medo e à insegurança gerados na população, conforme analisa o autor:

Além do mais, a desigualdade social e a concentração de riqueza, fenômenos que persistiram ao longo dos anos 90 a despeito do crescimento da riqueza e das profundas mudanças por que vem passando a economia brasileira, coincidiram com a crise fiscal, mais propriamente com fortes restrições ao Estado, para reduzir a violência através do estímulo ao desenvolvimento econômico-social, à expansão do mercado de trabalho e à garantia de um mínimo de qualidade de vida para o conjunto da população. Se a crise econômica afeta a qualidade de vida de imensas populações urbanas, sobretudo de seus segmentos pauperizados e de baixa renda, ela afeta também a capacidade do Estado em aplicar as leis e garantir a segurança da população (ADORNO, 2002, p. 38).

A consequência é um cenário de desconfiança e descrença da população em relação ao Estado e à Justiça. É o que o autor verificou nos levantamentos realizados por institutos de pesquisa de opinião, como Vox Populi e o Datafolha, que, com frequência, têm sondado a percepção pública com relação ao crime e à violência. A pesquisa Jornal do Brasil/Vox Populi, realizada entre 13 e 16 de abril de 1995, por exemplo, concluiu:

73% dos brasileiros não confiam na Justiça. As respostas dadas ao questionário mostraram que, no entender da maioria da população, a lei não é igual para todos, embora esse princípio esteja estabelecido no Artigo 5º da Constituição. Para 82% dos 3.075 entrevistados, a lei é mais rigorosa para alguns, privilegiando outros. O Vox Populi perguntou se negros e brancos, pobres e ricos recebem o mesmo tratamento para crimes iguais. Para 80%, não há dúvida: o pobre será julgado mais rigorosamente; e 62% acreditam que o negro receberá punição mais pesada (ADORNO, 2002, p. 23).

É nesse contexto de crescimento da violência, medo e desconfiança da população, que os telejornais policiais surgem e prosperam ao longo da década de 1990. Como salientamos anteriormente, não é possível estabelecer verdades absolutas sobre até que ponto todos esses fatores interferiram na aceitação desses programas pelo público e o lugar que eles passam a ocupar na grade de programação das principais emissoras. Ainda assim, não vamos nos furtar a apresentar algumas inferências possíveis, a partir dos indícios recolhidos até aqui.

#### **1.4.2. Inferências Possíveis**

José Luiz Braga (2007), no texto “Comunicação, disciplina indiciária”, reflete sobre o número significativo de estudos de caso no âmbito das pesquisas realizadas em Comunicação Social e aponta sua preocupação em relação à ausência de uma discussão sistematizada sobre o sentido epistemológico desses estudos nesse Campo. Em síntese, Braga defende que:

Ao fazer um estudo de caso, o pesquisador que o inscreva em reflexões sobre o campo perguntará que lógicas interacionais são relevantes para seu funcionamento; e como essas lógicas se relacionam com processos sociais outros que caracterizam o fenômeno. Para poder perceber tais relações, será preciso inferir, através do exame de indícios pertinentes para isso, o que é propriamente comunicacional e o que deriva de circunstâncias sociais de outras ordens, “modulando” a comunicação (BRAGA, 2007a, p. 15).

Conduzidos por esse espírito, apresentaremos três inferências que, embora não expliquem definitivamente o contexto sócio-histórico que permite a invasão dos telejornais policiais, por outro lado, formam um quadro mais amplo de referência sobre o lugar que eles ocuparam na década de 1990: 1) O jornalismo “verdade” e a ruptura com o Brasil idealizado; 2) O aumento da violência e a descrença da população com as instituições; e 3) O vale-tudo pela audiência na TV aberta.

1) O jornalismo “verdade” e a ruptura com o Brasil idealizado - Com o fim do regime militar, as emissoras de TV aberta, até então fortemente censuradas, começam a conviver com um ambiente de maior liberdade de informação. Conforme destacamos anteriormente, aquela programação *clean*, *higienizada*, veiculada pela maioria das TVs, em especial pela Rede Globo, começa gradativamente a ceder lugar para um outro tipo de cobertura. Sai de cena o Brasil “idealizado” – do povo bonito, do desenvolvimento econômico, de riquezas e belezas naturais – e invade a telinha o país “real” – da pobreza, miséria, deserdados e marginais –, que rompe com o modelo até então estabelecido. Mudança que pode ser considerada como meio de cultura ideal para a proliferação dos programas de caráter popular, entre eles os telejornais policiais.

2) O aumento da violência e a descrença da população com as instituições - A escalada da violência ao longo de toda a década de 1990, marcada principalmente pelo aumento dos roubos e homicídios, coloca a população numa situação de medo e insegurança – quadro que se agrava diante da pouca capacidade de resposta do Estado e das instituições organizadas às demandas para conter o crescimento da violência. O reflexo imediato disso é a desconfiança e a descrença da maioria da população no combate à violência e à Justiça. Nesse cenário, os telejornais policiais acabam se transformando, pelo menos no imaginário do público, em guardiões dos interesses da população, de certa maneira ocupando a lacuna aberta pelo Estado. Segundo Ivana Bentes (1994), o poder dos meios de comunicação no contexto contemporâneo de esvaziamento do Estado e das instituições é maior. Eles passam a se vender como “serviço de utilidade pública” diante de um Estado e de uma sociedade enfraquecidos.

3) O vale-tudo pela audiência na TV aberta - A presença dos telejornais policiais também vai ser reforçada pelo acirramento na disputa pela audiência ao longo da década de 1990. Até então, o modelo de televisão ditado pela Rede Globo – sinônimo no Brasil de qualidade e de audiência – nunca havia sido ameaçado. A

mudança nesse quadro é provocada, entre outros fatores, pela concorrência das outras emissoras de TV aberta; o surgimento da TV a cabo; uma tendência à pulverização da audiência no horário nobre; e pela entrada em cena dos programas de caráter popular, como os telejornais policiais. Veja a análise de Sílvia Borelli e Gabriel Priolli:

Na guerra de audiência nenhum tipo de atração causou tanta ebulição quanto os programas chamados *popularescos*, a ponto de terem abalado, ao final dos anos 90, a sólida grade de programação da Rede Globo, colocando em xeque a rigidez do Padrão Globo de Qualidade. Nesses programas, geralmente, a figura do apresentador/artista/ator é muito forte, atribuindo-se grande parte da audiência ao seu carisma pessoal, o que gera uma disputa entre as emissoras pela sua contratação (BORELLI; PRIOLLI, 2000, p. 119).

Os autores ainda destacam que, em consequência disso e especialmente em função do *Aqui Agora*, ocorre uma remodelagem nos demais telejornais, que passam a aumentar a quantidade de matérias policiais, ampliando o espaço das entradas ao vivo e buscando uma linguagem menos formal, a exemplo do que fazem os telejornais policiais.

## CAPÍTULO II

### Gêneros Televisivos

A televisão não é um remédio para todos os males – mas nem tampouco a doença da sociedade. Ela apenas diz do seu estado de saúde.

*Vera França*

O nosso ponto de partida é o próprio conceito de televisão. A partir da caracterização técnica do meio e de sua linguagem, buscaremos identificar como se configuram os gêneros e os formatos na TV. Se tomarmos, inicialmente, a noção mais elementar de televisão, grosso modo, estaríamos falando de um aparelho (eletrodoméstico) receptor de imagens. Outra forma de pensá-la é como uma técnica de produção de som e imagem em movimento e transmissão instantânea à distância. Características que fizeram e fazem da televisão, aos olhos de historiadores e pesquisadores, uma das mais importantes descobertas do século XX.

Para Vera França (2006), a televisão revolucionou justamente por oferecer algo que os outros meios de comunicação de massa não eram capazes de produzir, ou seja, a veiculação de imagem em movimento e som a distância.

Ela [a televisão] se distingue do rádio, pela presença da imagem; se distingue da fotografia pela presença do som e da imagem em movimento; também se distingue do cinema, pelo tipo de imagem (eletrônica) e, sobretudo, por sua forma de veiculação: à distância, para múltiplos aparelhos receptores, e imediata (geração e recebimento a domicílio) (FRANÇA, 2006, p. 19).

Podemos pensar a televisão, então, como materialidade através da qual uma mensagem (texto e imagem) é transmitida, o que significa tratá-la também como dispositivo. Segundo Maurice Mouillaud (2002), que se dedicou ao estudo da forma e sentido no jornal diário, podemos entender os dispositivos como os lugares materiais ou imateriais nos quais se inscrevem os textos, aqui entendidos pelo autor como qualquer forma de inscrição (de linguagem, de imagem, sonora, gestual etc.). Mouillaud vai dizer então que “o dispositivo tem uma forma que é sua especificidade, em particular, um modo de estruturação do espaço e do tempo” (MOUILLAUD, 2002, p. 35). Condição que não nos permite encarar o dispositivo como uma entidade técnica estranha ao

sentido. Mouillaud se coloca contra a tendência de estudos de mídia que, freqüentemente e de forma simplificadora, estabelecem uma dicotomia entre dispositivo e sentido. Separação que o autor demonstra ser nitidamente contrário, ao esclarecer:

(...) o envelope não está indiferente à carta que contém; ele me prepara para esperar um correspondente (ou para interrogar-me a respeito de sua identidade, o que permanece uma espera), para mobilizar esse ou aquele interesse (ou desinteresse), para acordar o *ethos* (favorável ou desfavorável) com o qual vou ler a carta. Em resumo, o dispositivo prepara para o sentido (MOUILLAUD, 2002, p. 30).

Perspectiva corroborada por Patrick Charaudeau (2006), para quem o dispositivo é o quadro, “o suporte físico da mensagem”, mas como tal não deve ser entendido apenas como um vetor neutro, que não influencia em alguma medida a mensagem que transporta.

Todo dispositivo formata a mensagem e, com isso, contribui para lhe conferir um sentido. Seria uma atitude ingênua pensar que o conteúdo se constrói independentemente da forma, que a mensagem é o que é independentemente do que lhe serve de suporte. Entretanto, não há, como está consagrado na lingüística e como o sabem e dizem todos os poetas, forma sem conteúdo, significante sem significado, mensagem sem suporte (CHARAUDEAU, 2006, p.105).

Assim, podemos tomar a televisão como um dispositivo midiático, que reúne imagem e fala. Para Charaudeau, a imagem e a fala, na televisão, são matérias significantes que constituem um sistema semiológico próprio, em que o discurso opera a construção do *sensível*, “enquanto a palavra usa da *evocação* que passa pelo conceitual, cada uma gozando de certa autonomia em relação à outra” (CHARAUDEAU, 2006, p. 109-110). Mas o autor salienta que, no caso do telejornal e da mensagem publicitária, é da interdependência entre imagem e fala que surge a significação. Ou dito de outra maneira, é da mistura entre imagem e fala que se constrói sentido no discurso do telejornal e da mensagem publicitária. O que implica, na percepção de Charaudeau, a ausência, para a significação televisiva, de imagens em estado puro, sem a presença da fala.

A imagem televisionada tem uma origem enunciativa múltipla<sup>12</sup> com finalidades de construção de um discurso ao mesmo tempo referencial e ficcional (...). Isso explica a relação particular que se instaura, na televisão, entre imagem e fala, a qual pode ser constatada 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).

Ainda sobre os efeitos da imagem na televisão, Charaudeau aponta três possibilidades: efeito de realidade (quando presume que a imagem reporta diretamente o que acontece no mundo); efeito de ficção (quando trabalha com a reconstituição dos fatos); e efeito de verdade (quando revela o que não era visível a olho nu). No caso dos telejornais policiais, o que normalmente vemos é uma mistura desses efeitos, principalmente dos efeitos de realidade e de ficção. O uso de reportagens para representar o que acontece no mundo é freqüentemente apoiado por reconstituições e simulações de fatos noticiados. É assim naquelas reportagens sobre roubos a banco, em que, por ausência de imagens, as emissoras são obrigadas a recorrer às reconstituições, por meio de desenhos e de ilustrações, que vão servir de suporte de imagem à narração do repórter. Ou ainda em tantas outras produções televisivas, jornalísticas ou não, em que a simulação, ancorada no uso de atores que encenam uma suposta realidade, é que vai apoiar a representação de um determinado fato (acontecimento).

Para além da noção de suporte, da percepção da televisão como um dos três grandes dispositivos de mídia, ao lado do rádio e da imprensa escrita, não podemos desconsiderar a complexidade que é hoje tratar da televisão enquanto conceito. Se, por um lado, é fato que a televisão ocupa um lugar de centralidade na sociedade contemporânea, como principal meio de comunicação de massa, por seu alcance e possibilidade de concentrar audiência;<sup>13</sup> também é verdade que esse local privilegiado

---

<sup>12</sup> A do próprio acontecimento, a de sua filmagem, a de sua montagem e a de sua difusão, com seu comentário e o trabalho da equipe do estúdio. (N.doA.)

<sup>13</sup> “No Brasil, mais de 95% das residências têm televisores, num total estimado em 60 milhões de aparelhos. De acordo com o Ibope, o brasileiro assiste a três horas e meia de televisão por dia – num ano, são 53 dias diante da telinha. Para 40% da população, ela é o único meio de informação e

em que ela se encontra nos conduz, enquanto tendência de estudo da televisão, a duas hipóteses contrárias.

A primeira delas, aponta Omar Rincón (2002), é uma hipótese negativa. Desenvolvida principalmente por autores como Pierre Bourdieu, Jean Baudrillard e Giovanni Sartori, essa hipótese considera a televisão “o pior mal da civilidade, onde é impossível pensar” (RINCÓN, 2002, p. 22). Para Bourdieu, a televisão não é um lugar propício para a expressão do pensamento, a velocidade e a instantaneidade que ela exige acabam por privilegiar “os *fast thinkers*, que propõem um *fast food* cultural” (RINCÓN, 2002, p. 23). A partir da leitura de Baudrillard, podemos atribuir duas críticas à televisão: a primeira, de retirar a palavra da cena pública; e, uma segunda, que atribui a ela o poder de eliminar a comunicação (FRANÇA, 2006), por mais contraditório que isso possa nos parecer hoje.<sup>14</sup> Na mesma linha, Sartori diz que “por culpa da tevê, chegamos a uma vida inútil, ao *homo videns*... À preponderância do visível sobre o inteligível (...)” (RINCÓN, 2002, p. 23).

A outra é uma hipótese positiva, exposta por pesquisadores como Martín-Barbero, Fuenzalida e Rey,

que procura analisar a televisão como relato, dispositivo cultural e indústria; que procura compreender suas formas, lógicas e conexões; que se propõe como meio central da comunicação contemporânea, uma vez que a tela televisiva tornou-se o local da visualidade que ritualiza formas de interpretar o mundo, e classifica as maneiras de ver socialmente aceitas (RINCÓN, 2002, p. 23).

---

entretenimento.” Os dados são da reportagem “O Futuro da TV”, de Hélio Gurovitz, publicada na revista *Exame* de 07 de agosto de 2002, p. 47.

<sup>14</sup> “O que caracteriza os *media* de massa é que eles são antimedidores, intransitivos, fabricam não comunicação – se aceitarmos definir a comunicação como uma troca, como um espaço recíproco de uma palavra e de uma resposta, portanto, de uma responsabilidade –, e não uma responsabilidade psicológica e moral, mas uma correlação pessoal de um com outro na troca. Por outras palavras, se definirmos como algo diferente da simples emissão/recepção de uma informação, mesmo que essa fosse reversibilizada pelo *feedback*. Ora, toda arquitetura atual dos *media* se funda nessa última definição: eles são o que proíbe para sempre a resposta, o que torna impossível qualquer processo de emissão, o que não altera em nada a unilateralidade da comunicação. Aí reside sua verdadeira abstração. É nessa abstração que se funda o sistema de controle social e de poder” (BAUDRILLARD *apud* FRANÇA, 2006, p. 15).

Sem se render à dicotomia das percepções opostas (hipóteses negativa e positiva), Vera França (2006) ressalta ainda, dentro de um panorama dos estudos sobre televisão, o enfoque de “análises circunscritas a programas específicos”. Possibilidade apontada pela autora para fugirmos de abordagens muito amplas, genéricas, totalizantes. No caso do Brasil, ela destaca como exemplos os estudos das telenovelas, telejornais, programas de auditório e *reality shows*. Mas alerta que os estudos não podem ficar restritos apenas às características dos programas, sem considerar o contexto mais amplo da televisão e sua relação com a sociedade. “Situações específicas são índices e parte de uma situação maior e mais complexa, que são as múltiplas experiências vividas com e através da TV por uma sociedade” (FRANÇA, 2006, p. 18).

É nessa perspectiva de uma análise circunscrita a programas específicos – no nosso caso, os telejornais policiais – que pretendemos estudar a televisão e evidenciar como o formato dos programas configura possíveis representações e posicionamentos. Tais marcas nos desafiam a pensar os telejornais policiais como mais um entre os diversos formatos que, como produto, pertencem ao gênero do telejornal. Nesse sentido, buscaremos sistematizar alguns traços que aproximam esse produto – os telejornais policiais – a um grupo específico de programas televisivos – os telejornais.

## **2.1. O Gênero Telejornal**

Antes de direcionarmos o olhar para os gêneros na televisão e, mais especificamente, o telejornal como gênero, se faz necessário informar um pouco mais sobre o conceito de telejornal a que estamos nos referindo. Isto é, tomar como pressuposto que falar em telejornal é assumir esse produto televisivo como forma significativa. Arlindo Machado (2003) considera que o telejornal tem uma estrutura básica que articula uma mistura de diferentes fontes de imagem e som (reportagens, locução dos apresentadores, sonoras, fotos e gráficos). “Mas, acima de tudo e fundamentalmente, o telejornal consiste de tomadas em primeiro plano enfocando pessoas que falam diretamente para a câmera” (MACHADO, 2003, p. 104).

O próprio autor reconhece que esse quadro elementar de todo e qualquer telejornal é banal e tenta reforçar essa idéia ao justificar que “talvez não exista na televisão um gênero tão rigidamente codificado como o telejornal” (MACHADO, 2003, 104). Machado apóia sua argumentação no resultado de um trabalho que demonstra

existirem poucas (ou quase nenhuma) alterações na forma como o telejornal se constrói e se endereça ao telespectador, ao longo de todo o mundo.<sup>15</sup> Sabemos que essa postura genérica e totalizante nem sempre é o melhor caminho na busca de uma maior compreensão de universos plurais, como o dos milhares e diversificados telejornais veiculados em inúmeros países distribuídos pelo mundo. Mas tendemos a pensar que Machado se refere, com base no vídeo de Muntadas e Bull, exclusivamente ao formato mais tradicional (clássico) de telejornal, sem se ater a novos e promissores formatos que surgiram, nos últimos anos, pelo mundo. No Brasil, exemplos dessa mudança são os telejornais policiais, que ganharam visibilidade na primeira metade da década de 1990.

Não obstante esse aspecto pouco consensual, o autor ainda vai dizer que é a partir dos atos de fala, da montagem de vozes, da enunciação baseada em depoimentos de sujeitos implicados, que se estrutura a arquitetura de um telejornal. Para ele,

*o telejornal é, antes de mais nada, o lugar onde se dão atos de enunciação a respeito de eventos. Sujeitos falantes diversos se sucedem, se revezam, se contrapõem uns aos outros, praticando atos de fala que se colocam nitidamente como o seu discurso com relação aos fatos relatados (MACHADO, 2003, p. 104 – grifos do autor).*

Nesse sentido, a montagem de vozes, os atos de fala, e, em última instância, o discurso dos diversos sujeitos presentes no telejornal, a que se refere Machado, se aproxima, em certa medida, do entendimento que Vera França (2006) tem em relação à presença de múltiplos discursos na televisão. A autora recorre à perspectiva usada por Bakhtin para definir discurso como fala social, uma espécie de conformação de falas específicas dos diversos grupos sociais. O que equivale dizer, segundo a autora, que os discursos carregam um posicionamento social, ou seja, relações com o outro, estratégias e ideologias de um determinado grupo ou classe social.

---

<sup>15</sup> A experiência a que Machado se refere é o vídeo *Cross-cultural Television* (1987), realizado pelos videoartistas Antonio Muntadas e Hank Bull, que, a partir de imagens “pirateadas” de telejornais de todo o mundo e editadas segundo suas semelhanças estruturais, demonstra uma enorme similaridade no quadro básico dos principais telejornais. “(...) Malgrado as variações locais ditadas por especificidades culturais ou lingüísticas e por diferenças de suporte econômico, o telejornal se constrói da mesma maneira, se endereça de forma semelhante ao telespectador, fala sempre no mesmo tom de voz e utiliza o mesmo repertório de imagens sob qualquer regime político, sob qualquer modelo de tutela institucional (privado ou público), sob qualquer patamar de progresso cultural ou econômico” (MACHADO, 2003, p. 104).

Por isso, França não considera apropriado tratar o discurso da TV como se fosse único. Mas, ao contrário, perceber que a televisão acolhe múltiplos discursos – publicitário, jornalístico, político, social, cultural e religioso –, figurando como lugar de acolhimento e caixa de ressonância de diferentes falas sociais. “Podemos falar da TV como uma arena de discursos – lugar onde ecoam e ganham visibilidade os diferentes atores da vida social” (FRANÇA, 2006, p. 28), consideração que não afasta o fato de existir uma dominância de alguns discursos (hegemônicos) sobre outros (das classes mais populares), revelando a própria estrutura social brasileira marcada pela desigualdade, pela divisão de classes, que também se faz presente na televisão. O estudo dos gêneros é visto pela autora, então, como uma profícua chave de leitura para se chegar aos diferentes discursos televisivos.

Nesse sentido, Joana Meniconi (2005) destaca que é preciso reconhecer o caminho aberto por Mikhail Bakhtin para o avanço das formulações acerca dos gêneros, ainda que o autor nunca tenha voltado seus estudos aos produtos da mídia. Através da análise dos gêneros dos discursos, Bakhtin focaliza as práticas discursivas verbais e toma o enunciado<sup>16</sup> como a base para estabelecer a noção de gênero.

Os gêneros do discurso são tipos relativamente estáveis de enunciados marcados pela especificidade de uma esfera da comunicação. Tratam-se de estruturas básicas às quais recorreremos para nos posicionarmos no mundo; assim os gêneros atuam como um dispositivo facilitador de nossa apreensão da realidade. Ademais, a idéia de enunciado contempla não só o conteúdo de uma mensagem mas principalmente o contexto em que os interlocutores se inserem. O enunciado produzido por um sempre leva em conta a presença do outro e o modo pelo qual este pode interpretar a mensagem (MENICONI, 2005, p. 47-48).

Ainda de acordo com Bakhtin, podemos dizer que os gêneros do discurso são dados ao indivíduo quase como lhes é dada a língua materna, que é de domínio do ser humano com facilidade antes mesmo de conhecer a gramática. Logo, o autor destaca

---

<sup>16</sup> Enunciado como unidade real da comunicação verbal. “A fala só existe, na realidade, na forma concreta dos enunciados de um indivíduo: do sujeito de um discurso-fala. O discurso se molda sempre à forma do enunciado que pertence a um sujeito falante e não pode existir fora dessa forma. Quaisquer que sejam o volume, o conteúdo, a composição, os enunciados sempre possuem, como unidades da comunicação verbal, características estruturais que lhes são comuns, e, acima de tudo, *fronteiras* claramente delimitadas” (BAKHTIN, 2000, p. 293 – grifo do autor).

que se não existissem os gêneros do discurso e se não fossem eles dominados pelo ser humano, se este tivesse de criá-lo pela primeira vez no processo da fala, se tivesse de construir cada um dos enunciados, seria quase impossível estabelecer uma comunicação verbal. Nas palavras de Bakhtin:

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).

É possível pensar essa mesma situação em relação aos gêneros televisivos. A ausência desses gêneros e a falta de domínio sobre eles por parte do telespectador, com certeza, também implicariam um contexto de quase incomunicabilidade entre os produtos da televisão e seu público-alvo.

Jesús Martín-Barbero (2001) também participa desse debate e reafirma a competência do telespectador em reconhecer a dinâmica dos gêneros televisivos.

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 (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 314).

Para o autor, os gêneros estão situados entre a lógica do sistema produtivo e as lógicas dos usos. Mas o mecanismo de reconhecimento cultural do público, segundo Barbero, estará ancorado nos formatos, que, por sua vez, são configurados a partir das regras estabelecidas pelos gêneros. Ou seja, o reconhecimento cultural se dá pelo formato que, por sua vez, si orienta pelo gênero. O autor acredita que esta relação tem pouco a ver com a abordagem literária, em que o gênero era visto como uma propriedade de um texto. “No sentido em que estamos trabalhando, um gênero não é algo que ocorra *no* texto, mas sim *pelo* texto, pois é menos questão de estrutura e combinatórias do que de competência” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 314 – grifo do autor). O autor então assume que um gênero é, antes de tudo, uma estratégia de comunicabilidade, e é como marca dessa comunicabilidade que ele se faz presente e é analisável no texto.

Dito isso, precisamos trazer para o âmbito da mídia em geral, e, da televisão, em especial, a noção de gênero. Se tomarmos o dicionário *Teoria cultural de A a Z: conceitos-chave para entender o mundo contemporâneo*, o gênero é “um modo de categorização”, “(...) um conjunto de características compartilhadas que permite agrupar diferentes formas de expressão artística ou de produção cultural” (EDGAR; SEDGWICK, 2003, p. 147). No mesmo sentido, Charaudeau vai dizer que “um gênero é constituído pelo conjunto das características de um objeto e constitui uma classe à qual o objeto pertence. Qualquer outro objeto tendo essas mesmas características integrará a mesma classe” (CHARAUDEAU, 2006, p. 204).

A similaridade de características de que falam os autores é que também vão delimitar, na televisão, os gêneros televisivos. Para Nora Mazziotti, os gêneros “são definidos como sistemas de orientações, expectativas e convenções que circulam entre a indústria, os sujeitos espectadores, e o texto” (MAZZIOTTI, 2002, p. 205). Ela explica que a televisão é frequentemente pensada como um *continuum*, entendido como um conjunto de escritas que se sobrepõem. Em meio a esse fluxo indefinido e flexível, são os gêneros e os elementos contextuais do gênero que orientam o percurso dos espectadores. Ou dito de outra forma, no *continuum* integrado da programação, a constituição do gênero se dá no encontro com outros textos e discursos que falam dele. “Esse fluxo está marcado pela redundância: reenvio e remessas, empréstimos e auto-referências permanentes, de um programa para outro, dentro de um mesmo programa, dentro de um mesmo gênero” (MAZZIOTTI, 2002, p. 204).

Assim, o discurso televisivo, na forma como tratado pela autora, assume, simultaneamente, duas características fundamentais e opostas: de fragmentação (divisão dos programas em blocos, capítulos e episódios) e de continuidade (grade de programação, programação diária).

Por fim, Mazziotti ainda destaca que os gêneros televisivos têm duas funções: uma econômica e outra cultural. Sob o aspecto econômico, servem para atender às necessidades de padronização que tem o produto.

A padronização estabelece um terreno comum entre autores e audiências. (...) Escrever nos parâmetros de um gênero determinado permite uma produção prolífera, rápida e eficiente. A programação, montada em torno de gêneros, garante uma audiência diária e mensal (...) (MAZZIOTTI, 2002, p. 207).

Quanto ao aspecto cultural, ainda segundo a autora, os gêneros regulam a relação com a audiência:

(...) os gêneros são ativadores de saberes e competências. Criam uma relação de cumplicidade e sentido de pertencer a uma comunidade. Estreitamente ligados às formações do imaginário, a estrutura de gêneros permite explorar os limites entre o permitido e o proibido. Assimilam mudanças de valores, facilitam a transição entre modos antigos e novos de expressar coisas (MAZZIOTTI, 2002, p. 209).

Relações que também podem ser reguladas pelas características gerais que constituem a forma dos programas de televisão, ou seja, o seu formato. Conforme Aronchi de Souza (2004), são os formatos que ajudam a definir o gênero. Há enorme semelhança entre os gêneros e formatos na televisão com o estudo de gênero no campo da biologia. Comparativamente, segundo Aronchi, se na biologia existem os gêneros e espécies, na televisão teríamos os gêneros e os formatos.

Ainda que reconheça as diferenças entre as duas áreas em questão, o autor faz uma analogia entre as espécies da biologia e os formatos da televisão e conclui: “Na biologia, várias espécies constituem um gênero, e os gêneros agrupados formam uma classe. Em televisão, vários formatos constituem um gênero de programa, e os gêneros agrupados formam uma categoria” (ARONCHI DE SOUZA, 2004, p. 45).

A partir do estudo da grade de programação das sete emissoras de sinal aberto do país,<sup>17</sup> o autor classifica os programas da televisão brasileira em cinco categorias – entretenimento, informação, educação, publicidade e outros<sup>18</sup> –, 37 gêneros e 31 formatos. Os resultados da pesquisa basearam-se num triângulo teórico em cujas pontas articulavam-se os seguintes elementos: 1) a teoria dos gêneros; 2) a classificação dos programas pelas emissoras; e 3) a análise da programação. Ao aplicarmos essa classificação ao nosso objeto de estudo, teremos então a seguinte tipologia:

---

<sup>17</sup> Para realização desse estudo, o autor coletou informações sobre a programação das sete redes nacionais de TV no Brasil – Cultura, SBT, Globo, Record, Rede TV (extinta Manchete), Gazeta e Band – por um período de dez anos, de 1994 a 2003.

<sup>18</sup> Programas não classificados pelas emissoras, que não se encaixam nas categorias propostas pelo autor. Alguns exemplos são programas religiosos, políticos e teleshopping.

	<b>Telejornais Policiais</b>	
<b>Categoria</b>	<b>Gênero</b>	<b>Formatos</b>
Informação <sup>19</sup>	Telejornal	<i>Aqui Agora, Cidade Alerta e Brasil Urgente</i>

Ao tomarmos a classificação adotada por Aronchi de Souza, queremos demonstrar que, em se tratando de telejornais, é possível pensar num certo grau de estabilidade na relação entre categoria, gênero e formatos. Para efeito desta dissertação, consideramos pertinente adotar essa sistematização, em que, na verdade, os telejornais policiais aparecem como uma espécie de subgênero dentro do gênero dos telejornais. Ao fazermos essa opção, no entanto, não deixamos de considerar a complexidade do estudo dos gêneros televisivos, nos quais a mistura e a indistinção das formas muitas vezes impossibilitam uma caracterização definitiva dos programas. Dificuldades que, segundo Vera França, muitas vezes restringem o nosso olhar a formatos-padrão.

Frente a tais dificuldades, o estudo dos gêneros arrisca-se a ficar nas evidências (formatos-padrão) ou, buscando as particularidades de um produto, ater-se por demais às características internas da forma em si, perdendo de vista a dialogicidade que lhe é inerente (a proposta de relação com o outro e com o mundo) (FRANÇA, 2006, p. 30).

Nora Mazziotti completa essa idéia ao nos alertar para o aumento do cruzamento entre gêneros, o que ela considera um dos traços de estilo de nossa época. Para ela, é muito difícil acreditar que ainda existam gêneros em estado puro.

Embora todos os gêneros possuam elementos formadores e traços que necessariamente devem estar presentes, não por isso devem ser considerados como categorias restritivas e imutáveis. Pelo contrário, são maleáveis, dilatam-se, esticam, incorporam traços, transformam-se. Além do mais, estão em constante estado de redefinição (MAZZIOTTI, 2002, p. 206).

---

<sup>19</sup> Na categoria informação, além do telejornal, o autor ainda inclui outros três gêneros: debate, documentário e entrevista.

Assumindo que, na televisão, os gêneros estão em diálogo com outros gêneros e também com as práticas interativas da sociedade; que os telejornais policiais não surgem aleatoriamente na grade de programação das principais emissoras de sinal aberto do país; que esses telejornais são fruto de um contexto socioeconômico em que houve um aumento da violência e da criminalidade; que há uma nova relação das pessoas com o mundo; optamos por olhar para o formato dos telejornais policiais e para a relação dialógica que estes estabelecem com o telespectador.

Assim, o nosso problema de pesquisa está circunscrito ao formato dos telejornais policiais e às estratégias utilizadas pelas instâncias de produção – o que implica uma mistura de interesses mercadológicos e jornalísticos – para atrair o telespectador. Sem perder de vista, conforme destaca Vera França, a dialogicidade inerente a todo produto da mídia, ao estabelecer uma relação com o outro e também com o mundo.

Uma pergunta vai guiar o nosso olhar:

- Que elementos singulares no formato dos telejornais policiais possibilitam a interlocução do programa com o telespectador?

A nossa indagação gira em torno da forma como esses programas se estruturam para conquistar a audiência. Mais precisamente, na busca das marcas de enunciação e das formas de construção discursiva (planos de imagem, edição, trilha sonora etc.) presentes nesses telejornais. Não pretendemos, no âmbito desta pesquisa, investigar até que ponto essas marcas que estruturam os telejornais policiais são apropriadas pelos telespectadores, tampouco a forma como constroem representações sociais a partir delas. Para isso, seria necessário realizar um amplo estudo de recepção, que não está previsto no escopo desta proposta de estudo.

## **2.2. O Formato dos Telejornais Policiais**

Compreendemos os telejornais policiais como um formato, ou ainda um subgênero, dentro do gênero dos programas jornalísticos na televisão. Como tal, eles

também se inscrevem no rol dos produtos televisuais que tratam a informação como uma certa expressão do real, fruto de acontecimentos (notícias) que de fato ocorreram. Mas um tipo de realidade diferente da servida diariamente ao telespectador pelos telejornais de referência<sup>20</sup> (clássicos).

A partir desse pressuposto inicial, consideramos que os telejornais policiais são mais um (ou novo) tipo de telejornal. A opção pela denominação de telejornais policiais deve-se, principalmente, ao fato de esses telejornais priorizarem as pautas policiais – a cobertura da violência e da atuação da polícia –, com ênfase numa linguagem popular.

Dois aspectos, sobretudo, reforçam sua classificação como programa jornalístico. O primeiro é a forma como esses telejornais se endereçam ao telespectador, ou seja, a forma como se apresentam ao público. Em que pese, reconhecidamente, um enorme grau de autonomia e de improvisação do âncora<sup>21</sup> desses programas, que tem poderes para decidir sobre a ordem das matérias e o tempo que a discussão em torno delas vai durar no ar; ainda assim, a forma, a aparência, o quadro básico do telejornal, continua o mesmo: um apresentador em primeiro plano, podendo estar sentado ou em pé, falando diretamente para a câmera.

Não entraremos, aqui, no mérito dos recursos técnicos de som e imagem utilizados por cada emissora para compor o plano de fundo em que se encontra o apresentador, o que pode variar na inserção por *chroma key*<sup>22</sup> de imagens correspondentes ao tema tratado, ou mesmo a projeção de imagens em monitores presentes no cenário, de acordo com a capacidade de investimento de cada emissora na identidade visual (cenário) de seu programa. O importante é destacar que, seja no telejornal de referência ou no policial, a forma de apresentação, de endereçamento ao público, por parte do apresentador ou âncora, é a mesma.

---

<sup>20</sup> Adotamos o termo para tratar dos telejornais tradicionais, inspirados no trabalho desenvolvido por Márcia Franz Amaral (2006), que, ao estudar o jornalismo popular no Brasil, utiliza-se da definição de jornal de referência para estabelecer uma distinção entre estes e os jornais populares.

<sup>21</sup> Do inglês *anchorman*, é o apresentador de telejornal que interpreta as notícias com base em conhecimento próprio. “O *anchorman* amarra o programa” (PATERNOSTRO, 2006).

<sup>22</sup> Efeito técnico que permite a inserção de imagens “atrás” do apresentador (PATERNOSTRO, 2006).

O segundo aspecto é o próprio modo como as emissoras nomeiam os telejornais policiais nas suas grades de programação e nos materiais de divulgação.<sup>23</sup> O *Brasil Urgente*, da TV Bandeirantes, por exemplo, figura na página da emissora na internet<sup>24</sup> ao lado de outros telejornais: *Primeiro Jornal*, *Jornal da Band* e *Jornal da Noite*. E não ao lado de programas de entretenimento ou de auditório. Na página especificamente dedicada ao *Brasil Urgente*,<sup>25</sup> a emissora destaca que o telejornal é totalmente produzido e apresentado pela Central de Jornalismo da Band e ainda completa: “com uma linguagem coloquial e opinativa, o *Brasil Urgente* dispensa os formatos tradicionais, assumindo a flexibilidade e o dinamismo, disposto a ‘mexer muito na linguagem do telejornalismo’ (...)”. Ou dito de outra forma, a Band assume o desafio de buscar um novo formato para o *Brasil Urgente*, mas também reconhece que o programa está circunscrito ao universo do telejornalismo, se não do telejornalismo de referência, do telejornalismo policial.

Os outros dois telejornais que vão compor o nosso corpus de pesquisa também não fogem à regra. O *Aqui Agora*, do SBT, tinha como slogan: “o telejornalismo vibrante que mostra a vida como ela é” (BISTANE; BACELLAR, 2005, p. 81 – grifo nosso). O *Cidade Alerta*, da TV Record, era tratado pela emissora e pelos jornais como “telejornal popular”, “telejornal *Cidade Alerta*” ou ainda “o jornalístico *Cidade Alerta*”. Ou seja, sempre foram vistos pelas emissoras, a mídia e o público, como legítimos representantes desse novo estilo de telejornalismo.

Por fim, podemos dizer que os telejornais policiais têm como matéria-prima a exploração da violência, da morte e do *fait divers*.<sup>26</sup> Nesse contexto, o foco em que

---

<sup>23</sup> Alguns jornais impressos também utilizam a mesma denominação para os programas policiais das emissoras de sinal aberto, a exemplo da *Folha de S.Paulo*, que, em 25/07/2004, deu como manchete de capa do caderno Ilustrada: “Emissoras reduzem espaço de telejornais policiais” (grifo nosso).

<sup>24</sup> Conferir site da Rede Bandeirantes – [www.band.com.br/jornalismo](http://www.band.com.br/jornalismo) –, onde a emissora detalha as principais atrações do telejornalismo da Band.

<sup>25</sup> Ver: < [www.band.com.br/brasilurgente/](http://www.band.com.br/brasilurgente/) >.

<sup>26</sup> Cunhado por Roland Barthes (1964), esse termo em francês significa *faits divers* que cobrem escândalos, curiosidades e bizarrices. Segundo Erbolato (2002), trata-se de “qualquer notícia que, pelas características do que relata, rompe de forma extraordinária e insólita a vida cotidiana, causando impacto ao leitor”.

eles se estruturam é o mesmo identificado por Angrimani (1995), que, ao estudar os jornais impressos considerados sensacionalistas, verificou que o suporte que sustentava essas publicações era o triângulo sexo-crime-escândalo. Com isso, não estamos dizendo que a abordagem jornalística dos telejornais policiais se limita à exploração da violência de forma sensacionalista. Ao contrário, identificamos nesses programas também a capacidade inovadora de revelar um outro tipo de representação jornalística.

Na verdade, recusamos as freqüentes e rápidas avaliações que julgam os telejornais policiais apenas como exemplos de “porcaria” audiovisual, sem reconhecer que nesses programas existe a presença do cidadão comum e do cotidiano que o cerca. Para Michel de Certeau (2004), estamos falando do “homem ordinário”, ser humano simples, anônimo, que é alçado ao espaço da visibilidade midiática, da tela dos programas de televisão, mas que assume um lugar distinto daquele dos astros e celebridades, pessoas famosas que sempre figuraram como protagonistas da programação televisiva.

Segundo Carlos Araújo (2006), o lugar ocupado pelo “homem comum” na TV é bem diferente daquele reservado historicamente às celebridades. “(...) o ‘homem comum’ tornado protagonista da programação de TV não se torna um olímpiano, não assume um papel de estrela” (ARAÚJO, 2006, p. 52). Ao se referir aos olímpianos, o autor remete-nos ao conceito usado por Edgar Morin para descrever as pessoas que ocupam lugar de destaque, de centralidade, no universo dos media.

Para Morin (1997), os olímpianos modernos são as grandes vedetes da grande imprensa e, como tal, são resultado do súbito encontro entre o imaginário e o real. Nas palavras do autor:

Os novos olímpianos são, simultaneamente, magnetizados no imaginário e no real, simultaneamente, ideais inimitáveis e modelos imitáveis; sua dupla natureza é análoga à dupla natureza teológica do herói-deus da religião cristã: olímpianas e olímpianos são sobre-humanos no papel que eles encarnam, humanos na existência privada que eles levam. A imprensa de massa, ao mesmo tempo que investe os olímpianos de um papel mitológico, mergulha em suas vidas privadas a fim de extrair delas a substância humana que permite a identificação (MORIN, 1997, p. 106-107).

Protagonistas de realidades distintas, temos, então, na programação da TV, de um lado, os olímpianos midiáticos, cujas principais características, ainda segundo Araújo (2006), são as constantes aparições nos meios de comunicação; a presença de

marcas ou traços que os distinguem dos demais mortais (beleza física, carisma, ato heróico); e o fato de se tornarem exemplos a serem seguidos de pessoas bem-sucedidas. E, de outro lado, os homens simples, cujas características são exatamente opostas: “ausência de traços distintivos”, ausência de uma “identidade marcada”. “(...) o homem simples é vedete por um dia, ocupa o espaço da fama por alguns minutos, ele não garante sua onipresença por meio da exposição freqüente no conteúdo da programação” (ARAÚJO, 2006, p. 52).

A presença do cidadão comum na televisão, no entanto, constrói, configura e reconfigura uma nova realidade brasileira. Torna visível a vida cotidiana, que, no caso dos telejornais policiais, nos quais a ênfase é a abordagem de casos de polícia, significa revelar, por meio de depoimentos e imagens, as experiências de sofrimento e de angústia das pessoas simples, vítimas da violência urbana nas grandes cidades.

Conceder espaço, dar voz ao cidadão comum é apenas mais uma, entre as tantas, estratégias usadas por esses programas para se endereçarem ao telespectador/público-alvo. Ou, dito de outra forma, marcas de gênero que singularizam os telejornais policiais e possibilitam que eles interpelem o outro (telespectador), colocando-o em sintonia com a sua oferta de conteúdo. Assim, seguindo a mesma orientação dos estudos conduzidos por Itania Gomes, reconhecemos o gênero na televisão como “um modo de situar a audiência televisiva, em relação a um programa, em relação ao assunto nele tratado e em relação ao modo como o programa se destina ao seu público” (GOMES, 2007, p. 18). Mas, segundo a autora, a percepção apenas sob esses aspectos é ainda insuficiente para dar conta da interação entre os telejornais e o telespectador.

Para Itania Gomes, os subgêneros ou formatos, entre os quais podemos situar os telejornais policiais, demandam ser abordados por categorias que os considerem, ao mesmo tempo, como produto de jornalismo televisivo (abordagem da linguagem televisiva), como um produto comunicacional (abordagem da interação com o telespectador) e ainda como um produto cultural contemporâneo (abordagem dos modos de construção e representação da cultura). Na visão da autora,

é na articulação, portanto, entre os elementos próprios da linguagem televisiva, do fazer jornalístico e da representação da cultura que acreditamos que se dê a configuração de *gênero* ou *subgênero* específico dentro da programação televisiva e, em consequência, os modos como ele, enquanto uma *estratégia de comunicabilidade* ou

*estratégia de interação*, se endereça aos seus receptores (GOMES, 2007, p. 20 – grifos da autora).

Além de possibilitar a conformação dos gêneros ou subgêneros, são esses mesmos elementos – linguagem televisiva (planos de imagem, estruturação das reportagens, edição, uso de arte e trilha sonora), fazer jornalístico (critérios de noticiabilidade e marcas das rotinas de trabalho) e representação da cultura (modos como os programas jornalísticos constroem e representam a cultura) – que, por sua vez, irão nos possibilitar estabelecer uma distinção clara entre os telejornais policiais e os telejornais de referência. Se por um lado estamos falando de telejornais que se situam num mesmo gênero, o dos programas jornalísticos televisivos; por outro, conforme a tipologia estabelecida por Aronchi de Souza (2004), temos a convicção de que estamos tratando de formatos (subgêneros) essencialmente diferentes.

### **2.2.1. Distinções de Estrutura e Conteúdo**

Se são os vários formatos que constituem um gênero e são os gêneros agrupados que vão formar uma categoria, conforme os estudos de Aronchi de Souza, podemos então demonstrar como os telejornais policiais e os telejornais de referência se colocam dentro dessa proposta de tipologia desenvolvida pelo autor. Ambos os telejornais – policial e de referência – se enquadram na mesma categoria (informação) e gênero (telejornal), mas sob formatos (subgêneros) distintos.

Para evidenciar algumas das características que, ao mesmo tempo, estruturam e singularizam os telejornais policiais e os telejornais de referência, vamos nos valer de quatro das dez categorias de análise de telejornais do método desenvolvido por Beatriz Becker<sup>27</sup> (2004), justamente aquelas categorias que revelam a distinção entre os dois formatos de telejornal. Becker faz uma leitura crítica a partir das marcas de estrutura e de narrativa do telejornal. De acordo com o nosso propósito, selecionamos as seguintes categorias: 1) a estrutura; 2) o ritmo; 3) os apresentadores e 4) as entrevistas e

---

<sup>27</sup> Esta metodologia foi construída durante pesquisa sobre o “Telejornalismo no Brasil: os impactos na sociedade, as transformações de linguagem e técnica, uma abordagem teórica e prática”, Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 1995, e posteriormente aplicada também na tese *Brasil 2000: 500 anos do Descobrimento nos noticiários de tevê*, também na Escola de Comunicação da UFRJ, 2001.

os depoimentos.<sup>28</sup> Para efeito desta análise, tomaremos como exemplo de telejornal de referência o *Jornal Nacional*, da Rede Globo, o primeiro e o mais antigo noticiário brasileiro, no ar, em rede nacional (o de maior audiência também), e de telejornal policial, o *Brasil Urgente*, da Rede Bandeirantes, o único da safra dos telejornais policiais diários que ainda está no ar.

*A estrutura* – Nos telejornais de referência, como o *Jornal Nacional*, a estrutura é mais reconhecível, mais estável. Para um tempo médio de 30 minutos de produção, sem contar os intervalos comerciais, o telejornal é dividido em quatro blocos homogêneos, elaborados quase sempre com o mesmo número de matérias e tempo de duração. No caso dos telejornais policiais, ao contrário, não há a mesma estabilidade, o mesmo rigor. Tomando como exemplo a edição nacional do *Brasil Urgente* temos para um tempo médio de 45 minutos de produção, sem os intervalos comerciais, dois blocos de notícias com tempo variável, cada um deles com um número diferente de matérias.

*O ritmo* – Este é constante nos telejornais de referência, onde os apresentadores mantêm uma mesma velocidade e inflexão ao texto lido diretamente do teleprompter,<sup>29</sup> como fazem William Bonner e Fátima Bernardes, no *Jornal Nacional*. Por outro lado, nos telejornais policiais o ritmo é acelerado, como que acompanhando a velocidade dos fatos narrados ao vivo, em tempo real. No *Brasil Urgente*, José Luís Datena impõe um ritmo frenético à sua narração, alterando inclusive o tom da voz nos momentos de indignação.

*Os apresentadores* – A performance dos apresentadores ou âncoras é, sem dúvida, um dos elementos que mais distingue os telejornais de referência dos telejornais policiais. O estilo dos apresentadores do *Jornal Nacional*, sentados na bancada, pressupõe uma performance controlada, com gestos contidos e expressões que acompanham o texto a ser lido. No caso do *Brasil Urgente*, a performance de Datena é

---

<sup>28</sup> As outras seis categorias usadas pela autora são: os blocos: construção e distribuição; os repórteres; as matérias; campos temáticos: as editorias; a credibilidade e os recursos gráficos e cenários.

<sup>29</sup> “Aparelho que reproduz o texto do script sobre a câmera, facilitando a leitura do apresentador. Ele não precisa decorar o texto ou baixar os olhos para ler no papel, olhando direto para o telespectador” (PATERNOSTRO, 2006, p. 222).

espalhafatosa e incontida. O apresentador, de pé no estúdio, exagera nos gestos e no tom das críticas, mas demonstra ter total controle do programa (definindo, em tempo real, o espaço e o tempo das matérias, das entradas ao vivo dos repórteres e dos comentários).

*As entrevistas e os depoimentos* – Nos telejornais de referência, as entrevistas e os depoimentos são gravados e editados nas reportagens. Na maioria das vezes, representam as vozes de personagens envolvidos com a história narrada, políticos, profissionais liberais ou técnicos especializados. A presença de populares é coisa rara. No *Jornal Nacional*, por exemplo, os populares aparecem mais em fatos considerados curiosos ou em matérias com povo-fala.<sup>30</sup> No caso dos telejornais policiais, por privilegiarem a cobertura de casos de violência e estruturarem o programa na base da transmissão ao vivo, a presença de populares, do cidadão comum, é uma constante. Em *Brasil Urgente*, eles são incitados por Datena, ao vivo, a narrar os seus dramas, traumas e dificuldades cotidianas.

Se num momento anterior à criação desses programas, as emissoras já percebiam a necessidade de dedicar mais tempo à cobertura policial em seus telejornais diários; com os telejornais policiais, o que elas fazem é assumir publicamente a decisão de dar maior atenção ao fenômeno da violência, com um posicionamento inequívoco de atrair o olhar e a audiência das classes mais populares.

O caminho adotado pelas emissoras de sinal aberto foi trabalhar com elementos de reconhecimento dos telejornais de referência, mas na perspectiva de um novo formato, dando ao conteúdo dos telejornais policiais um tratamento mais singular, em que os casos de polícia e de violência são trazidos para perto do cidadão comum, para o âmbito do seu cotidiano. Estamos falando de uma realidade próxima, localizada, do fato que acontece na esquina, na rua, no bairro, enfim, na cidade.

### **2.2.2. Relação com o Público e com o Interesse Público**

Por se tratarem de práticas identificadas com o jornalismo, as diferenças entre os telejornais policiais e os telejornais de referência vão além do campo

---

<sup>30</sup> “Entrevistas feitas aleatoriamente com pessoas na rua para colher uma amostragem de opinião sobre tema específico” (BISTANE; BACELLAR, 2005, p. 136).

estritamente técnico da produção. Ainda trabalhando as distinções entre esses dois formatos (subgêneros), tomando como parâmetro a iluminadora contribuição de Márcia Franz Amaral (2006), que se debruçou sobre o tema do jornalismo popular – mais especificamente do crescente universo dos jornais populares da chamada grande imprensa –, podemos pensar na relação entre os telejornais de referência e o interesse público; entre os telejornais policiais e o interesse *do* público; e, ainda, o que é notícia para cada um desses telejornais.

O caminho trilhado pela autora instiga-nos à reflexão e também possibilita significativos momentos de aproximação teórica. Isso, obviamente, sem nos descuidarmos de levar em conta, é claro, as próprias especificidades dos meios jornal e televisão. Entretanto, alguns apontamentos da autora se encaixam perfeitamente à realidade tanto dos jornais populares quanto dos telejornais policiais (encarados também como a vertente do jornalismo popular na televisão). “Os produtos jornalísticos populares precisam mostrar uma conexão com seu público, pois são mais dependentes de um mercado que muda facilmente” (AMARAL, 2006, p. 52). No caso dos jornais, porque é muito mais difícil vender para quem tem baixo poder aquisitivo e pouco hábito de leitura. No caso dos telejornais policiais, por sua vez, porque é muito mais difícil atrair o olhar de quem tem baixo poder aquisitivo e vê a televisão, prioritariamente, como opção de lazer e entretenimento. Tomemos então as relações possíveis:

*Os telejornais de referência e o interesse público* – A exemplo do que acontece com os jornais de referência, os telejornais do mesmo segmento têm sua atuação voltada para o que se costuma denominar de conceito ocidental de jornalismo. Uma noção de jornalismo cuja imagem está ancorada em três pilares: a defesa do interesse público; estar direcionado ao bem-estar social; e, por último, não se submeter aos interesses particulares, ainda que historicamente a atividade jornalística esteja condicionada a fatores sociais e econômicos. “O jornalismo de referência fala, sobretudo, com o *leitor interessado no mundo público*” (AMARAL, 2006, p. 55 – grifo nosso), mesmo sendo movido por interesses comerciais. Logo, para alcançar sucesso, esse tipo de jornalismo precisa ter credibilidade e prestígio perante o público formador de opinião. Portanto, trabalha preferencialmente com um discurso informativo e evita transgredir a fronteira entre realidade e ficção.

*Os telejornais policiais e o interesse do público* - O mundo público que é o alvo de interesse do público de referência, aqui, quando falamos dos telejornais policiais, é substituído pelo *mundo do telespectador*. Com isso, o que a autora quer dizer é que os produtos jornalísticos de caráter popular constroem sua legitimidade a partir de outros parâmetros, como a proximidade e o testemunho. Nas palavras de Amaral:

Os jornais [telejornais]<sup>31</sup> auto-intitulados populares baseiam-se na valorização do cotidiano, da fruição individual, do sentimento e da subjetividade. Os assuntos públicos são muitas vezes ignorados; o mundo é percebido de maneira personalizada e os fatos são singularizados ao extremo. O enfoque sobre grandes temas recai sobre o ângulo subjetivo e pessoal. O público leitor [telespectador], distante das esferas de poder, prefere ver sua cotidianidade impressa no jornal [veiculada na TV], e a informação é sinônimo de sensação e da versão de diferentes realidades individuais em forma de espetáculo (AMARAL, 2006, p. 57).

Segundo a autora, essas características não podem ser atribuídas meramente às estratégias mercadológicas. Se para agradar o público, os telejornais populares são como são, ela acredita que é preciso se dar conta de que esses produtos televisuais “interpelam características culturais populares construídas ao longo da história, num movimento dinâmico entre o campo da produção e o da recepção, subordinando-se à lógica comercial” (AMARAL, 2006, p. 58).

*O que é notícia nos telejornais de referência e policial* - A partir da noção de valor-notícia – elementos que determinam a elevação de um acontecimento ao status de notícia –, a autora aponta algumas características que, teoricamente, ampliam as possibilidades de um fato ser noticiado tanto na mídia de referência quanto na de características populares. Antes disso, ela reconhece, no entanto, que os valores-notícia não são valores fixos, podem mudar de redação para redação, de jornalista para jornalista, mas, ainda assim, representam uma maneira de verificar como um fato ascende à condição de notícia. Seguindo a avaliação da autora, podemos dizer que:

---

<sup>31</sup> Os acréscimos entre colchetes foram colocados por nós por acreditarmos numa correspondência quase perfeita entre a relação que o leitor/telespectador dos jornais populares/telejornais policiais estabelece com esse produto jornalístico.

Na imprensa de referência, um acontecimento terá mais chance de ser notícia se: os indivíduos envolvidos forem importantes; tiver impacto sobre a nação; envolver muitas pessoas; gerar importantes desdobramentos; for relacionado a políticas públicas; puder ser divulgado com exclusividade (AMARAL, 2006, p. 63).

Na imprensa popular, um fato terá mais probabilidade de ser noticiado se: possuir capacidade de entretenimento; for próximo geográfica ou culturalmente do leitor [telespectador]; puder ser simplificado; puder ser narrado dramaticamente; tiver identificação dos personagens com os leitores [telespectadores] (personalização); for útil (AMARAL, 2006, p. 63).

Entre esses valores-notícia, Amaral elege três que considera como os mais importantes da imprensa popular: o entretenimento (divertir explorando o sensório e o prazer), a proximidade (o fato narrado de modo a ficar próximo a realidade do público) e a utilidade (informações que auxiliem as pessoas em relação aos seus direitos básicos e modo de vida). Temos consciência de que não se pode simplesmente tomar essas características para todo e qualquer acontecimento jornalístico. Reconhecemos neles, aqui, como mais um parâmetro para análise.

Com esta breve análise, o que procuramos demonstrar é como, do ponto de vista do formato (subgênero), programas jornalísticos televisivos que podem ser classificados na grade de programação das TVs abertas dentro de uma mesma tipologia de categoria (informação) e gênero (telejornal), podem também apresentar características muito distintas. As diferenças implicam não só as peculiaridades do formato dos programas, mas também a interação – reconhecimento/aceitação ou desconhecimento/negação – que eles estabelecem com o telespectador. É o modo como esses programas interpelam e convocam a atenção do público que nos interessa a seguir – o modo de endereçamento dos telejornais policiais. Acreditamos que, entre as diversas possibilidades de análise apresentadas até aqui, trabalhar o conceito de modo de endereçamento nos parece o método mais adequado para o tipo de análise de telejornalismo que pretendemos nesta pesquisa.

### 2.3. Modo de Endereçamento

A expressão modo de endereçamento tem sua origem na análise fílmica, mais especificamente a um tipo de análise vinculada à *screen theory*<sup>32</sup> dos anos de 1970. A partir da década de 1980, essa teoria passa a ser adaptada visando interpretar o modo como os programas televisivos estabelecem algum tipo de relação com o telespectador.

Interessa-nos, no âmbito desta pesquisa, operar o conceito de modo de endereçamento nos mesmos moldes como ele vem sendo desenvolvido e testado pelo Grupo de Pesquisa de Análise de Telejornalismo,<sup>33</sup> coordenado pela professora Itania Gomes. Ou seja, trabalhar o modo de endereçamento especificamente nos programas jornalísticos televisivos, que, por nós, serão compreendidos como um gênero (da mesma forma como tratamos qualquer telejornal), ao qual podem estar interligados vários subgêneros (formatos), que, no caso do nosso objeto de estudo, seriam os telejornais policiais – *Aqui Agora* (SBT), *Cidade Alerta* (Record) e *Brasil Urgente* (Bandeirantes).

Podemos compreender o modo de endereçamento, então, de acordo com Itania Gomes (2004), como os aspectos característicos que descrevem as formas e práticas comunicativas específicas de um programa. Ou ainda, o modo como um determinado programa específico busca estabelecer uma forma particular de relação com seu público (audiência). “A análise do modo de endereçamento deve nos possibilitar entender quais são os formatos e as práticas de recepção solicitadas e construídas pelos telejornais” (GOMES, 2004, p. 90).

Retomando a noção de modo de endereçamento no cinema, Elizabeth Ellsworth resume o conceito a uma única questão: “Quem esse filme pensa que você é?”

---

<sup>32</sup> A *screen theory* é uma teoria marxista do cinema em que seus defensores comparam os aparatos cinematográficos a uma versão dos aparatos ideológicos do estado de Althusser. De acordo com a *screen theory*, é o espetáculo que cria o espectador e não o contrário. O fato de o sujeito ser criado e ao mesmo tempo subjugado pela narrativa do cinema é disfarçado pelo aparente realismo do conteúdo cinematográfico. Somente a partir dos Estudos Culturais que essa visão textualista do cinema será abandonada. “Na medida em que os Estudos Culturais deslocaram-se dos textos para as audiências, e desta forma para as estruturas sociais que situam os indivíduos como audiências, também os estudos de cinema voltaram a examinar seus contextos culturais e econômicos constitutivos” (TURNER *apud* MASCARELLO, 2005, p. 5).

<sup>33</sup> O grupo está vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia, com registro no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq.

(ELLSWORTH *apud* GOMES, 2004, p. 90). Dessa forma, a autora conduz o nosso olhar para aquele que é interpelado pelo filme, o outro, o espectador. O conceito de modo de endereçamento, nesse caso, da forma como é compreendido pela teoria do cinema, é bem diferente daquele entendido pelos estudiosos da televisão. Refere-se a *subject positions* (posições de sujeito) construídas pelo filme. Por isso, os autores da teoria do cinema preferem falar do conceito no plural – modos de endereçamento –, assumindo a possibilidade de que podem ser muitas as posições de sujeito a ser, possivelmente, ocupadas pelos espectadores.

No caso da televisão, por sua vez, o conceito é entendido como o estilo do programa. “Na perspectiva da análise televisiva, o conceito tem sido apropriado para ajudar a pensar como um determinado programa se relaciona com sua audiência a partir da construção de um *estilo*, que o identifica e que o diferencia dos demais” (GOMES, 2004, p. 91). Para Morley, ainda segundo Itania Gomes, a relação que o programa propõe para ou em conjunto com a sua audiência é que vai caracterizar o modo de endereçamento. Jensen, por sua vez, vê na utilização do conceito dois nítidos propósitos.

O primeiro está em descrever, profundamente, o que pode ser geral em termos de procedimentos interpretativos, ou seja, o que a audiência aplica para a maioria dos gêneros. O segundo propósito tem relação com o modo de endereçamento dos programas. Esses, segundo Jensen, antecipam particulares usos da mídia em certos contextos sociais (GOMES, 2004, p. 91).

Ainda entre os autores que articulam os modos de endereçamento como ferramenta para o entendimento da relação entre emissores e receptores na construção de sentido do texto televisivo, Daniel Chandler se volta para a relação do nosso olhar com as imagens – pintura, fotografia, cinema e televisão – para afirmar que essa é uma relação social e historicamente construída. “O modo de ver é uma construção” (GOMES, 2007, p. 21). O autor destaca também a relação que o texto constrói com o espectador e aponta os aspectos sociais, ideológicos e textuais associados ao modo de endereçamento. Na visão de Chandler

são fatores relacionados ao modo de endereçamento o *contexto textual*, que inclui as convenções de gênero e a estrutura sintagmática, o *contexto social*, que diz da presença/ausência do produtor do texto, da composição da audiência, de fatores institucionais e econômicos, e

os *constrangimentos tecnológicos*, que se referem às características de cada meio (GOMES, 2007, p. 22 – grifos da autora).

A partir da contribuição desses autores, o próximo desafio de Itania Gomes é verificar até que ponto o conceito de modo de endereçamento, quando aplicado à análise de telejornais, se mostra eficiente e produtivo. Para isso, ela assume que

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 em relação ao receptor (GOMES, 2005, p. 3).

O primeiro movimento se dá a partir dos três operadores de análise do modo de endereçamento desenvolvidos por John Hartley. São eles, a saber: O mediador (profissional/apresentador que vai assegurar um elo entre os telespectadores e o mundo da notícia/emissora); a voz do povo (entrevistas com populares, povo-fala); a entrevista investigativa (material jornalístico que legitima o papel da imprensa como uma espécie de fiscal dos direitos da sociedade). Mas, ao testá-los, Itania Gomes descobre a necessidade de ampliar e atualizar os operadores de Hartley, que, inicialmente, se mostram insuficientes para dar conta da diversidade de formatos dos programas jornalísticos (fortemente marcados pela hibridização entre gêneros), sem falar nas inovações tecnológicas que também implicam necessariamente as dificuldades para apreensão da totalidade significativa dos telejornais.

A saída para a autora foi criar novos e mais abrangentes operadores de análise do modo de endereçamento dos telejornais. São nove os operadores de análise desenvolvidos por Itania Gomes, os quais apresentamos a seguir:

1. *O mediador* - A referência central continua sendo a do apresentador/âncora, aquele que, de certa forma, incorpora a imagem do programa e funciona como o elo do programa com os telespectadores e também com os outros profissionais que atuam nele. Na verdade, a diversificação de formatos nos telejornais acabou por impor a presença de vários mediadores em um mesmo programa jornalístico. Os mais comuns, nas emissoras comerciais e públicas, são os apresentadores ou âncoras, os comentaristas, os correspondentes e os repórteres. “Assim, para compreender o modo de endereçamento, é fundamental analisar quem são os apresentadores, como se posicionam

diante das câmeras e, portanto, como se posicionam para o telespectador” (GOMES, 2004, p. 92). Ainda segundo a autora, o modo de endereçamento vai se valer de outros elementos significativos que nos possibilitam a compreensão do vínculo que se estabelece entre cada um dos mediadores e os telespectadores no interior do telejornal, tais como: a história profissional do mediador ao longo dos anos; a familiaridade que tem com o público através da veiculação diária ou semanal do programa; a credibilidade que desfruta no mercado e que acompanha o(s) mediador(es) no desempenho das funções no telejornal.

2. *Temática, organização das editorias e proximidade com a audiência* - Diz respeito à estrutura, ao esqueleto do telejornal ou programa jornalístico. Os temas que ele vai tratar, a forma como esses temas são distribuídos em blocos ao longo do telejornal e como essas escolhas implicam uma relação com a audiência. Nos programas de jornalismo temático, como parece óbvio, é a temática o operador de maior importância para a análise do modo de endereçamento. Se tomarmos como exemplo os telejornais policiais, nos quais os casos de polícia e a prestação de serviço são os temas mais enfocados, temos aí dois importantes operadores de análise. Mas se tomarmos como modelo os telejornais de referência, aqueles que se propõem a dar um resumo dos principais fatos do dia do país e do mundo, a análise da temática então exigirá maior atenção. Como explica a autora:

Um telejornal pode ser local, regional, nacional ou internacional. Sem ser temático, o telejornal pode enfatizar as editorias de economia e política, ou a de cultura e lazer, ou a de esportes. A arquitetura dessa organização implica, por parte do programa, a aposta em certos interesses e competências do telespectador (GOMES, 2004, p. 92).

3. *O pacto sobre o papel do jornalismo* - Parte do princípio de que a relação entre o programa jornalístico e o telespectador é regulada por uma série de acordos tácitos que, em última medida, informam um tipo de pacto sobre o papel do jornalismo. Itânia Gomes (2004) apresenta alguns exemplos de possíveis pactos firmados entre os telejornais e o público. Um deles é a função de vigilância, que, segundo ela, melhor traduz a metáfora do cão de guarda aplicada ao jornalista, ou seja, aquele profissional em constante

estado de alerta, pronto a denunciar qualquer irregularidade contra os direitos da sociedade. Outro pacto possível é o que a autora chama de conversação social, quando o telejornal ou programa jornalístico tem por função, principalmente, alimentar a conversação cotidiana, fomentar discussões em torno dos temas tratados nas reportagens. E um terceiro pacto possível é o jornalismo claramente de entretenimento, do tipo de programas que tomam como tema central os bastidores de produções cinematográficas e televisivas, ou ainda da vida de celebridades. “É esse pacto que dirá ao telespectador o que deve esperar ver no programa” (GOMES, 2004, p. 93).

4. *O contexto comunicativo* - Como o próprio nome diz, é o contexto comunicativo em que o programa televisivo atua. O que compreende tanto o papel do emissor, quanto do receptor, além das circunstâncias espaciais e temporais em que o processo comunicativo se efetiva. Esse contexto está ligado aos princípios reguladores (instruções de uso de um texto) da comunicação, ou seja, a forma como se apresentam os emissores; como representam os receptores e como situam ambos numa relação comunicativa. “Um telejornal sempre apresenta definições dos seus participantes, dos objetivos e dos modos de comunicar, explicitamente – ‘você, amigo da Rede Globo’; (...)‘está é a principal notícia do dia’(...) – ou implicitamente – através das escolhas técnicas, do cenário, da postura do apresentador” (GOMES, 2004, p. 93).
5. *Os recursos técnicos a serviço do jornalismo* - Aqui vamos tratar das tecnologias de imagem e som de que as redes de televisão se servem para construir a identidade dos programas e, conseqüentemente, a identidade das próprias emissoras. Um forte componente de credibilidade e autenticidade trabalhado pelos principais canais de TV é o modo como eles exibem para o telespectador o trabalho para fazer a notícia. “A exibição das redações como pano de fundo para a bancada dos apresentadores na maior parte dos telejornais atuais é apenas uma dessas estratégias de construção de credibilidade” (GOMES, 2005, p. 5). Assim, os programas reforçam sua credibilidade junto ao telespectador, que, ao mesmo tempo, acaba se

transformando numa espécie de cúmplice da produção jornalística. Entretanto, segundo a autora, ainda são as transmissões ao vivo as que ocupam o lugar de maior reconhecimento de autenticidade da cobertura jornalística por parte da audiência.

6. *Recursos da linguagem televisiva* – Refere-se ao uso dos recursos de filmagem, edição e montagem da imagem e de som empregados pelos programas jornalísticos (GOMES, 2005, p. 5). No caso dos telejornais, normalmente, a utilização de recursos de som costuma se limitar às vinhetas de abertura e encerramento; vinhetas comemorativas em reportagens especiais; e, dependendo das características de formato do programa, o uso de “sobe som” – som bruto captado na externa para dar maior autenticidade à notícia, como o som de sirenes policiais em uma perseguição policial. Já os recursos de imagem são mais variados, ainda que pese um certo grau de conservadorismo das emissoras no que tange a mudanças de enquadramento – posição e movimento de câmeras – no estúdio.
7. *Formatos de apresentação da notícia* - A autora defende que a forma como se estrutura a notícia na televisão é uma importante pista sobre o tipo de jornalismo praticado pelos programas jornalísticos. Nessa mesma direção, poderíamos dizer que, em certa medida, os formatos de apresentação da notícia também revelam o grau de investimento das emissoras na produção da notícia. O uso de notas simples e cobertas, por exemplo, denota um certo barateamento dos custos de produção e, por isso, elas são pouco usadas pelas grandes emissoras. Por outro lado, a presença do repórter no palco dos acontecimentos é uma demonstração do poder de cobertura de uma emissora (GOMES, 2004, p. 94).
8. *Relação com as fontes de informação* - Segundo Itania Gomes (2004), existem essencialmente dois tipos de fontes nos programas jornalísticos: a autoridade (especialista) e o cidadão comum. O *quando* e o *como* é que dizem do sentido que a participação de cada uma dessas fontes assume em um determinado programa jornalístico/telejornal. A autora afirma que, na maioria dos programas brasileiros, a autoridade – fonte oficial – é chamada a

transferir sua credibilidade ao programa, sendo tratada como voz autorizada.<sup>34</sup> E, em situações mais raras e excepcionais, as autoridades respondem a entrevistas duras e combativas. O cidadão comum, por outro lado, quando ocupa um espaço na telinha, isso acontece sob três formas: “quando ele é afetado pelas notícias; quando ele próprio se transforma em notícia, seja nos *fait divers*, seja nas humanizações do relato; quando ele autentica a cobertura noticiosa e é tratado como *vox populi*”<sup>35</sup> (GOMES, 2004, p. 95 – grifo nosso).

9. *O texto verbal* - O princípio aqui é o de se voltar a luz dos holofotes para o texto verbal e iluminar as estratégias empregadas pelos mediadores para construir as notícias. Pensar em como esses textos interpelam diretamente a audiência e, conseqüentemente, angariam credibilidade. Segundo Dannilo Duarte Oliveira (2007), importantes contribuições para se pensar o texto verbal no jornalismo televisivo são dadas por Alfredo Vizeu (2005), que assume a hipótese de que os jornalistas trabalham com a noção de audiência presumida para melhor interpelar o telespectador. A hipótese da audiência presumida é delineada por Vizeu da seguinte forma:

(...) os jornalistas constroem antecipadamente a audiência a partir da cultura profissional, da organização do trabalho, dos processos produtivos, dos códigos particulares (as regras de redação), da língua e

---

<sup>34</sup> Essa idéia de voz autorizada nos fez pensar numa possível aproximação com o conceito de *sistemas peritos* tratado por Anthony Giddens, em *As conseqüências da Modernidade* (1991). No livro, o autor demonstra que um dos mecanismos de desencalhe envolvidos no desenvolvimento das instituições sociais modernas é justamente esse ato de transferir a um sistema de excelência ou competência profissional a nossa confiança. O que equivale dizer que influenciam de maneira contínua em muitos aspectos daquilo que fazemos cotidianamente. “Ao estar simplesmente em casa, estou envolvido num sistema perito, ou numa série de tais sistemas, nos quais deposito minha confiança. Não tenho nenhum medo específico de subir as escadas da moradia, mesmo considerando que sei que em princípio a estrutura pode desabar. Conheço muito pouco os códigos de conhecimento usados pelo arquiteto e pelo construtor no projeto e construção de casa, mas não obstante tenho ‘fé’ no que eles fizeram. Minha ‘fé’ não é tanto neles, embora eu tenha que confiar em sua competência, como na autenticidade do conhecimento perito que eles aplicam – algo que não posso, em geral, conferir exaustivamente por mim mesmo” (GIDDENS, 1991, p. 35).

<sup>35</sup> Pode ser entendido como a voz do povo, ou seja, aquelas entrevistas ou enquetes com populares que também são denominadas “povo-fala”.

das regras do campo das linguagens para, no trabalho da enunciação, produzirem discursos. E o trabalho que os profissionais do jornalismo realizam, ao operar sobre os vários discursos, resulta em construções que, no jargão jornalístico, podem ser chamadas de notícias (VIZEU, 2005, p. 94-95).

## **2.4. Do Contrato ao Modelo da Promessa**

A propósito do pacto sobre o papel do jornalismo – terceiro operador de análise desenvolvido por Itania Gomes dentro do quadro esquemático do modo de endereçamento –, podemos dizer, grosso modo, que a autora se fundamenta, de certa forma, na discussão sobre as noções de contrato, a partir de autores como Patrick Charaudeau e Eliseo Verón, e do modelo da promessa, de acordo com François Jost, para assumir a idéia de pacto como princípio regulado por acordos tácitos entre os programas jornalísticos e os telespectadores.

É a partir desta idéia de pacto e da imbricada relação estabelecida pelos demais operadores de análise que constituem o modo de endereçamento que pretendemos agora trabalhar com os conceitos de contrato e promessa. A nosso ver, conceitos que também podem trazer relevantes contribuições ao tipo de análise a que nos propomos nesta pesquisa: identificar os elementos singulares no formato dos telejornais policiais que falam das possibilidades de interlocução entre esses programas e os telespectadores.

### **2.4.1. O Contrato**

Patrick Charaudeau (2006) diz que a comunicação midiática, como de resto todo ato de comunicação, é fruto da relação entre duas instâncias: uma de produção e outra de recepção. Em tese, a instância de produção teria dois papéis: um de fornecedora de informação (fazer saber) e outro de impulsionar o desejo pelo consumo de informação (captação do público). À instância de recepção, por outro lado, caberia expressar seu interesse e/ou prazer em consumir as informações. Mas o próprio autor reconhece um maior grau de complexidade no tratamento dessas instâncias de informação:

Por um lado, porque não se trata somente de transmitir saber, mas de se confrontar com os acontecimentos que se produzem no mundo ou inteirar-se de sua existência, e de construir, a esse respeito, um certo saber – e isso, num tratamento que depende da maneira pela qual se constroem representações sobre o público; por outro lado, porque o

público não coincide totalmente com tais representações, não se deixando atrair nem seduzir com facilidade, seguindo seus próprios movimentos de idéias, não sendo apreendido facilmente (CHARAUDEAU, 2006, p. 72).

Para o autor, o contrato de comunicação midiática, aquele que entre si estabelecem o público e um determinado produto da mídia, se encontra sob tensão de duas visadas, cada uma delas com uma lógica particular: a do *fazer saber* (informação propriamente dita), em que se produz um saber sob a lógica cívica de informar o cidadão; e a do *fazer sentir* (captação do público), em que a tendência é produzir um objeto de consumo dentro da lógica comercial, com o intuito de atrair a massa e sobreviver à concorrência. É essa contradição, segundo Charaudeau, que irá marcar o contrato de informação:

Na tensão entre os pólos de credibilidade e de captação, quanto mais as mídias tendem para o primeiro, cujas exigências são as da austeridade racionalizante, menos tocam o grande público; quanto mais tendem para a captação, cujas exigências são as da imaginação dramatizante, menos credíveis serão.<sup>36</sup> As mídias não ignoram isso, e seu jogo consiste em navegar entre esses dois pólos ao sabor de sua ideologia e da natureza dos acontecimentos<sup>37</sup> (CHARAUDEAU, 2006, p. 93).

Com vistas aos telejornais policiais, interessa-nos verificar dentro da instância da produção como se articulam o *fazer saber* e o *fazer sentir*. Como esses elementos de informação e captação do público são combinados? De que modo eles contribuem para a conformação de um formato que melhor dialogue com as expectativas do telespectador? E quais os cuidados necessários para que essa combinação não represente um risco de quebra do contrato proposto pelo telejornal ao público?

---

<sup>36</sup> As próprias noções de credibilidade e de captação variam segundo o contexto sociocultural e o lugar simbólico que este confere à palavra. (N.doA.)

<sup>37</sup> É por isso que é uma falácia discutir, sem parar, como o fazem as mídias, sobre a questão da “objetividade da informação”. Essa questão não procede, não por questões éticas, mas porque essa dupla finalidade está inscrita no contrato de informação. Uma mídia (imprensa, rádio, televisão) que só satisfizesse ao rigor sóbrio e ascético do fazer saber estaria condenada a desaparecer. (N.doA.)

Um bom caminho para buscarmos respostas a essas questões é o apontado por Eliseo Verón, que estudou os contratos de leitura no caso da imprensa escrita. A partir da oposição entre os conceitos de enunciado (o que é dito) e enunciação (modos de dizer), Verón nos revela que, em qualquer discurso, são as modalidades do dizer (enunciação) que constroem e dão forma ao que ele chama de dispositivo de enunciação, que nada mais é do que um tipo de contrato de leitura.

Segundo o autor, o dispositivo de enunciação comporta três elementos fundamentais: 1) a imagem de quem fala ou enunciador;<sup>38</sup> 2) a imagem daquele a quem o discurso é endereçado ou destinatário; e 3) a relação entre o enunciador e o destinatário, que vai se dar no e pelo discurso. E complementa dizendo que se deve distinguir bem o emissor real do enunciador e o receptor real do destinatário, que, na visão de Verón, são entidades discursivas.

Ainda de acordo com a perspectiva desenvolvida por Verón, nos interessa perceber como um mesmo conteúdo, sobre domínio temático também semelhante, pode revestir-se de dispositivos de enunciação completamente diferentes. Ou seja, como no caso dos telejornais policiais, que, em princípio, lidam até certo ponto com um mesmo domínio temático – principalmente, a violência, a atuação da polícia e os *fait divers* – podem estabelecer diferentes contratos com o telespectador.

Como no caso das revistas femininas mensais analisadas por Verón, acreditamos também que, no caso dos telejornais policiais, o sucesso ou fracasso desse tipo de produto telejornalístico não passa essencialmente pelo que é dito, mas pela forma como é dito. O que implica pensarmos, para além do conteúdo, nas modalidades de dizer utilizadas por esses programas. Ou dito de outra forma: pensarmos nos dispositivos de enunciação usados por cada telejornal policial, com vistas a atingir um destinatário ideal, e que, conseqüentemente, acabam por delinear o seu formato.

---

<sup>38</sup> “Aqui o termo ‘imagem’ é metafórico; trata-se do lugar (ou dos lugares) que aquele que fala atribui a si mesmo” (VERÓN, 2004, p. 217).

### 2.4.2. A Promessa

“Em televisão, pode-se definir a noção de contrato como um acordo graças ao qual emissor e receptor reconhecem que se comunicam e o fazem por razões compartilhadas” (JOST, 2004, p. 9). É a partir desta definição dada pela semiótica, que François Jost vai analisar o modelo de contrato e contrapor a ele um novo modelo, o da promessa.

O autor reconhece as três possíveis definições de contrato: a do ponto de vista semiótico (Verón); a que se apóia na análise do discurso (Charaudeau); e a terceira que adota uma perspectiva sociológica. Mas aponta que todas são igualmente insuficientes quando se trata de analisar especificamente a televisão. Entre os problemas que Jost aponta estão a imanência, a idéia de que o contrato só funciona num quadro de comunicação recíproca e a necessidade de um nível mínimo de reconhecimento do enunciador e do destinatário sobre o texto ou o programa, no caso da televisão.

(...) para ler um texto como ficção é necessário que eu já saiba o que é a ficção. (...) Para categorizar um programa quanto ao gênero, é preciso que se saiba *a priori* que gênero é esse. É preciso, também, saber em que medida existe uma correspondência entre a etiqueta e seu conteúdo, o programa, levando-se em consideração que, muitas vezes, as etiquetas estão muito distintas do que as emissões efetivamente são (JOST, 2004, p. 16-17).

Em função disso, Jost propõe o modelo da promessa, que vai se estruturar sobre novas hipóteses. A primeira considera o gênero como uma interface, ou seja, um mecanismo de ligação entre emissor (televisão) e telespectador (receptor). O autor acredita que os gêneros possuem uma promessa ontológica ou constitutiva. “Todos sabemos que uma comédia deve fazer rir; é essa a sua promessa. (...) nas emissões ao vivo, existe uma promessa de autenticidade maior do que em outros tipos de programas” (JOST, 2004, p. 18). A segunda hipótese considera a promessa pragmática de atribuir uma etiqueta genérica a determinado programa, como forma de estimular a crença dos telespectadores. Esse procedimento de atribuir etiqueta genérica se verifica, muitas vezes, em programas com os quais as emissoras estão comprometidas com a publicidade. O risco, nesses casos, é o de frustrar os telespectadores caso a promessa expressa numa etiqueta genérica não corresponda às verdadeiras características do programa. Ou seja, deixa de existir uma vinculação a um gênero que corresponda às verdadeiras características do programa.

Por fim, Jost diferencia o modelo do contrato e o da promessa. Segundo o autor, o primeiro é bilateral e co-assinado, instantâneo e sincrônico. Já o modelo da promessa vai se dar em dois tempos: o do telespectador fazer a exigência de que a promessa seja mantida e o tempo de verificar se a promessa foi realmente efetivada. Por isso, na visão de Jost, o modelo da promessa é mais cidadão. “Esse modelo exige do espectador uma contribuição ativa, embora ela não se dê simultaneamente ao momento da própria promessa” (JOST, 2004, p. 19).

Nesse sentido, o modelo da promessa, na visão de Jost, envolve não somente um acordo tácito – como um pacto ou contrato –, mas vai além, exige do telespectador uma postura mais ativa (cidadã) de comprovação do tipo de promessa que se concretiza naquele programa. Ou dito de outra maneira, se o que é prometido pelas emissoras de televisão, ao etiquetarem seus produtos, aproximando-os de determinados gêneros ou formatos, é realmente ofertado ao público.

O programa de televisão que não estabelece claramente uma promessa, ou pior, não efetiva a promessa apresentada de antemão ao telespectador, rompe com a possibilidade de criar uma interface com o público e, conseqüentemente, está sujeito a ser pouco aceito ou, em alguns casos, até mesmo ser ignorado pela maior parcela do público.

No caso dos telejornais policiais, quando as emissoras etiquetam os programas com essa denominação, podemos pensar, em tese, que elas estão preocupadas em expressar ao telespectador um certo tipo de promessa. “Evidentemente, o nome do programa é uma promessa; além disso, esse título de programa o liga a nomes de programas anteriores que lhe servem de referência” (JOST, 2004, p. 23).

Em que pesem às sutis nuances que distinguem as noções de pacto, contrato e promessa, para efeito desta pesquisa resolvemos adotar o conceito de promessa, por julgarmos que esse se mostra um pouco mais abrangente e completo, não se limitando apenas ao aspecto de um acordo tácito, mas só se realizando, em um segundo momento, a partir da comprovação empírica por parte do telespectador do cumprimento da promessa. Portanto, exigindo uma efetiva e ativa participação do público (receptor).

Mas de que promessa estamos falando quando pensamos nos telejornais policiais? A promessa de apresentar um telejornal popular (aqui considerando apenas o segmento de público de classes C, D e E a que o programa se destina) e cuja cobertura

vai se concentrar nos casos de polícia e de violência, que na maioria dos programas responde por até 70% dos temas pautados e apresentados no ar.

Se analisarmos o formato dos principais telejornais policiais, todos eles, sem exceção, privilegiam a cobertura policial, casos de violência, serviços e curiosidades (*fait divers*). É assim com o *Brasil Urgente*, que ainda está no ar, e também com o *Aqui Agora* e o *Cidade Alerta*, que já deixaram a grade de programação de suas emissoras, SBT e Record, respectivamente.

Ao tentarmos aproximar as noções de contrato e de promessa dos telejornais policiais, o que buscamos, na verdade, foi verificar até que ponto esses operadores conceituais oferecem instrumentos para dar conta da análise da complexidade do formato desses programas. Pensar não somente como eles se estruturam, mas também que elementos discursivos e marcas da enunciação são utilizados para estabelecer uma promessa para o telespectador.

Como expressão do real ou de uma verdade discursiva, os telejornais policiais conferem credibilidade e autenticidade ao conteúdo de suas informações. Mas é na dosagem entre o *fazer saber* (a informação propriamente dita) e o *fazer sentir* (captação do público) que esses programas alcançam significativos índices de audiência. O que reforça para nós a hipótese de que não é tanto o que é dito nesses telejornais que assegura a identificação do público, mas as modalidades de dizer usadas por esses programas.

Como pesquisadores, o desafio que se coloca, então, é o de olhar minuciosamente para o formato dos telejornais policiais e buscar identificar as estratégias de enunciação que apelam para o público e que, de certa forma, acabam por conquistá-lo.

## CAPÍTULO III

### Procedimentos Metodológicos

Se a televisão atrai é porque a rua expulsa, é dos medos  
que vivem as mídias.

*Jesús Martín-Barbero*

Uma pesquisa científica quase sempre parte de uma inquietação, da busca de respostas a um problema que nos interroga a mente. No caso desta pesquisa, a questão que norteia a nossa investigação diz respeito ao *formato* dos telejornais policiais e às *estratégias* utilizadas pelos responsáveis por esses programas – produtores, jornalistas, editores – para atrair os telespectadores. Em síntese, esta pesquisa se propõe a oferecer respostas a seguinte pergunta: que elementos singulares no formato dos telejornais policiais possibilitam a interlocução do programa com o telespectador?

#### 3.1. Recorte Empírico

Para respondermos ao problema proposto, elegemos como recorte empírico a trajetória de três telejornais policiais de veiculação diária (dois deles já extintos, portanto fora do ar), com bons índices de audiência, em três das maiores emissoras de sinal aberto do país. A escolha dos programas também referenda a opção que fizemos de delimitar diferentes temporalidades na televisão brasileira, uma vez que cada um dos programas do nosso corpus está inserido em um momento histórico, político, econômico e social específico. Aspecto que julgamos ser fundamental na perspectiva de investigarmos o contexto – conjuntura – em que esses telejornais policiais entram na grade de programação das principais emissoras.

O primeiro deles é o *Aqui Agora*, precursor desse tipo de telejornal popular, que foi lançado pelo SBT, em 20 de maio de 1991, e autodenominava-se a “arma do povo”, “o telejornalismo vibrante que mostra a vida como ela é”. O programa chegou a alcançar 31 pontos de audiência, em 1992, em São Paulo (RAMOS, 1998, p. 114). O interessante, de acordo com Eugênio Bucci, é que “a receita barulhenta e multicolorida de jornalismo popular deu tão certo que atraiu algo além do público estritamente ‘popular’. Em janeiro de 1992, segundo dados do Ibope, 20% dos telespectadores do

*Aqui Agora* eram da classe A e B” (BUCCI, 1993, p. 108). O *Aqui Agora* só foi tirado do ar no final de 1997.

O segundo telejornal é o *Cidade Alerta*, da Rede Record, que entrou no ar no final de 1995, voltado para o mesmo segmento de público do *Aqui Agora* e com uma proposta similar de jornalismo popularesco. O *Cidade Alerta* permaneceu no ar até 03 de junho de 2005 e, nos últimos anos, antes de ser descartado da programação da emissora, foi o principal concorrente do *Brasil Urgente*, que também é objeto de estudo neste trabalho.

O último telejornal analisado, como já mencionamos, foi o *Brasil Urgente*, da Rede Bandeirantes, que é exibido desde 03 de dezembro de 2001 e atualmente é ancorado pelo jornalista José Luís Datena. O programa é transmitido de segunda a sábado, de 18h20 às 18h50 (rede nacional) e de 18h20 às 19h20 (Grande São Paulo). *Brasil Urgente* pode ser considerado o remanescente dessa linhagem dos telejornais policiais diários, sendo hoje o único que ainda está no ar. Em janeiro do ano passado, ele passou por uma mudança em seu conteúdo, reduzindo o noticiário policial (crimes) e investindo mais no que a emissora vem chamando de pautas sociais: reportagens sobre o drama dos aposentados, má qualidade dos serviços públicos (principalmente hospitais) e desemprego.<sup>39</sup>

### **3.2. Descrição do Corpus**

Definida nossa empiria – três dos principais telejornais policiais veiculados pelas maiores emissoras de TV aberta do país – optamos por realizar um recorte temporal que nos possibilite conhecer os elementos de construção de cada um desses telejornais. Para tanto, a pesquisa se propôs a analisar duas edições de cada um dos telejornais que compõem o nosso corpus, tomando como referência a seguinte orientação: duas edições, de dias consecutivos, do primeiro ano de veiculação de cada um dos telejornais.

---

<sup>39</sup> Ver reportagem de Daniel de Castro – “*Brasil Urgente* troca o crime pelo social” – no jornal *Folha de S.Paulo*, de 12 de janeiro de 2006. Caderno Ilustrada.

A opção por esse quadro de referência tem o manifestado objetivo de buscar caracterizar o formato original desses telejornais policiais, ainda dentro dos primeiros doze meses depois da estréia dos programas, quando eles, com certeza, ainda não passaram por significativos ajustes ou adequações de formato, influenciadas quase sempre pela boa ou má resposta de audiência. Com isso, reforçamos a nossa intenção de verificar as temáticas e construções discursivas predominantes nas narrativas desses programas privilegiando a forma como foram pensados e colocados no ar inicialmente. A idéia é investigar “a maneira como se estruturam, os elementos de que lançam mão para se apresentarem, serem reconhecidos e interpelarem o receptor” (FRANÇA, 2006, p. 31).

Se por um lado, ao restringirmos ao primeiro ano de veiculação a escolha dos programas a serem analisados – por acreditarmos ser essa a possibilidade mais promissora para um mergulho no formato original desses telejornais policiais –, por outro lado, vimos-nos diante de uma maior dificuldade de acesso às cópias originais e sem cortes dos programas.

Foram dois os fatores que determinaram essa maior dificuldade de acesso, que, por sua vez, nos levaram a um maior esforço de pesquisa para a aquisição dos programas. O primeiro fator é o grande intervalo de tempo entre a entrada dos programas no ar e os dias de hoje. No caso do *Aqui Agora* (SBT), um abismo de 16 anos; para o *Cidade Alerta* (Record), 12 anos; e, finalmente, o *Brasil Urgente* (Band), 6 anos. O segundo, o enorme distanciamento entre o mercado e a academia, entre as emissoras de TV e os pesquisadores.

Ao consultarmos as televisões responsáveis pelos telejornais policiais que integram o nosso corpus de pesquisa – SBT, Record e Bandeirantes –, não obtivemos de nenhuma delas qualquer apoio no sentido de nos disponibilizar cópias dos referidos programas. As emissoras não escondem o fato de terem em arquivo os telejornais em questão (ou parte deles). No entanto, colocam todo tipo de dificuldade para que os mesmos possam ser utilizados como objeto de pesquisa. A desculpa mais comum apresentada pelas emissoras é que dependem de aprovação do Departamento Jurídico para disponibilizarem a terceiros qualquer imagem ou programa que possuam em arquivo. O problema é que o Departamento Jurídico das principais emissoras nunca responde aos ofícios encaminhados pelos pesquisadores.

Desse modo, o caminho que tivemos de trilhar, na busca dos programas, foi pesquisar quais eram as principais empresas de clipping eletrônico do país e fazer uma consulta aos seus arquivos. Depois de estabelecermos contato com empresas de Minas Gerais, São Paulo, Rio de Janeiro e Goiás, finalmente encontramos em Brasília, no Distrito Federal, uma produtora de vídeo – Clip & Clipping Publicidade e Produções – que possui em arquivo alguns dos principais telejornais brasileiros veiculados a partir de 1990, onde foi possível adquirir as duas edições de cada um dos programas.

O corpus da pesquisa foi composto, então, de duas edições do *Aqui Agora*, dos dias 28 e 29 de maio de 1991, ou seja, da segunda semana depois da estréia do telejornal. A edição do dia 28 tem 50 minutos e 34 segundos e a do dia 29, 48 minutos e 40 segundos. Somadas, as duas edições perfazem um total de 1 hora, 39 minutos e 14 segundos de programa. As duas edições do *Cidade Alerta* foram gravadas nos dias 7 e 8 de março de 1996, aproximadamente quatro meses depois da estréia do programa. A edição do dia 7 tem 55 minutos e 2 segundos e a do dia 8, 45 minutos e 59 segundos. O tempo total dos dois programas é de 1 hora, 41 minutos e 1 segundo. E, por último, as duas edições do *Brasil Urgente* dos dias 8 e 9 de março de 2002, coincidentemente, também aproximadamente quatro meses depois da estréia do telejornal. A edição do dia 8 tem 49 minutos e 50 segundos e a do dia 9, 51 minutos e 37 segundos. As duas edições somadas perfazem um total de gravação de 1 hora, 41 minutos e 27 segundos. Em resumo, considerando-se as seis edições analisadas, teremos 5 horas, 1 minuto e 42 segundos.

### **3.3. Metodologia de Análise**

Para dar conta da concepção teórica apresentada nos capítulos anteriores – que parte de grandes pressupostos do jornalismo –, precisamos definir alguns critérios metodológicos ordenadores da investigação empírica. A fim de captar as singularidades dos formatos dos três telejornais policiais analisados, foram definidos três eixos de análise, que, articulados, inter-relacionados, configuram o tipo de interação que os programas estabelecem com o telespectador.

*Primeiro Eixo* - refere-se ao formato, ou seja, aos elementos pertinentes à linguagem específica da televisão que conformam a narrativa nos telejornais policiais.

*Segundo Eixo* - análise do conteúdo, do caráter informativo, da relação dos programas com o mundo.

*Terceiro Eixo* - refere-se aos enunciadores presentes nos telejornais policiais, ou seja, quem fala nos programas.

Ao configurarmos nossa análise em três eixos, resgatamos a complexidade de apreensão dos fenômenos comunicativos e apontamos nossa filiação ao contexto da comunicação como dimensão viva, plural, relacional.<sup>40</sup> Assim, buscamos empreender um movimento de análise que possa dar conta das relações que os telejornais policiais estabelecem com o outro (telespectador) e a sociedade contemporânea.

### **3.3.1. Primeiro Eixo: o Formato e a Linguagem Televisiva**

É através do formato que um telejornal – seja de referência ou mesmo popular – é reconhecido pelo público.<sup>41</sup> Para identificarmos o papel do formato e da linguagem na televisão foi necessário proceder a uma categorização dos elementos que falam diretamente das estratégias usadas pela instância de produção para dialogar com o espectador. Ou, dito de outra forma, identificar *como* os telejornais policiais particularmente se endereçam ao seu público-alvo. Consideraremos as seguintes categorias de análise:

1. *Os blocos* - o número de blocos, a forma como são estruturados e a divisão ao longo do telejornal.

---

<sup>40</sup> O processo comunicativo é entendido aqui como elemento fundamental e constitutivo da vida social. A comunicação assume um caráter circular, dinâmico, dialógico, processual, em que o receptor é reconhecido, levado em consideração como alguém que também produz sentidos através de práticas sociais e comunicativas. Enquanto sujeitos sociais, os receptores, cidadãos, estabelecem uma nova relação de interação com a mídia.

<sup>41</sup> Segundo José Luiz Braga, “um formato é um modo de fazer alguma coisa, de construir uma interação televisiva em determinados ângulos, segundo tais lógicas, e que se desenrola conforme uma variedade de estratégias no quadro de determinadas *regras de funcionamento*”. E completa: “Pois é no formato que o programa se endereça aos espectadores – não somente fazendo suas ofertas, mas também construindo os modos de olhar que solicita, fazendo marcações para a participação do receptor, direcionando o justo ângulo segundo o qual o programa pede para ser visto e bem usado” (BRAGA, 2007b, p. 98 – grifos do autor). Outras considerações sobre os formatos na televisão foram apresentadas no Capítulo II deste trabalho.

2. *Serialização das principais reportagens* - divisão das reportagens feitas pelos principais jornalistas em partes que são exibidas em mais de um bloco do programa, com o intuito de segurar a audiência.
3. *Plano-seqüência* - o uso nas reportagens de seqüências de imagens sem edição ou com poucos cortes.
4. *Abertura do repórter* - valorização do repórter e personalização da reportagem com a presença do jornalista no vídeo.
5. *Uso do ao vivo* - o peso que esse tipo de transmissão tem e como é usado em cada um dos telejornais policiais analisados.
6. *Ritmo* - é o timing empreendido por aqueles que participam do programa – apresentadores, repórteres, comentaristas – de modo a provocar a sensação de dinamismo e instantaneidade da notícia.
7. *Reportagem/Nota* - os formatos de notícia; a relação que se estabelece entre texto e imagem; verificar o número de notas secas, notas cobertas e reportagens existentes em cada um dos telejornais, relacionando a presença de cada um desses elementos à capacidade de investimento das emissoras.<sup>42</sup>
8. *Opinião* - jornalistas e personalidades que se colocam como especialistas para fazer análise ou interpretação de fatos do cotidiano.<sup>43</sup>
9. *Recursos técnicos* - vamos nos ater principalmente ao uso e aos aspectos gerais das vinhetas, trilhas sonoras e cenários.

---

<sup>42</sup> A reportagem em televisão é considerada a forma mais complexa e completa de apresentação da notícia, envolvendo inclusive a presença do repórter no local dos fatos. Por isso, ao analisar um telejornal, é possível verificar a infra-estrutura e capacidade de investimento jornalístico de uma emissora através do número de notas secas, notas cobertas e reportagens que apresenta. Uma presença excessiva de notas (secas ou cobertas) no telejornal, em detrimento das reportagens, demonstra um baixo capital jornalístico daquele canal.

<sup>43</sup> Segundo Guilherme Rezende: “Em sua apreciação, o comentarista, muitas vezes, além de explicar os acontecimentos e problemas, orienta o público, que pode conferir ao seu trabalho uma conotação de jornalismo de serviço” (REZENDE, 2000, p. 158).

10. *Recursos de interatividade* - avaliar os mecanismos de consulta – interação – usados por esses programas. Os mais comuns são o “Telefone do Povo” (*Aqui Agora*); cartas e e-mails (*Brasil Urgente*).

### **3.3.2. Segundo Eixo: Análise de Conteúdo**

A investigação nesse eixo busca a compreensão sobre *o que* falam os telejornais policiais, que relação estabelecem com o mundo. Para proceder a essa análise, submeteremos o nosso objeto de estudo à seguinte categoria:

1. *Temática* - informa os assuntos tratados nas matérias dos telejornais policiais e a ênfase dada a eles com o intuito de atrair a atenção do telespectador.

### **3.3.3. Terceiro Eixo: os Enunciadores**

Neste último eixo da análise, nosso olhar vai estar voltado para o lugar (ou lugares) de *quem* fala nos telejornais policiais. Ou seja, a performance e a linguagem trabalhada pelos principais enunciadores e como estas conformam um contrato de leitura (Verón, 1994) entre o enunciador e o destinatário da mensagem. Sob esse ponto de vista, verificaremos os modos de dizer e de agir dos seguintes enunciadores:

1. Os apresentadores
2. Os comentaristas
3. Os repórteres
4. As fontes (particulares e oficiais)

Por fim, procederemos a um cruzamento entre os três eixos que compõem o desenho da análise, a fim de captar o tipo de *proposta de interação* que os telejornais policiais apresentam para a sociedade contemporânea. Ou seja, buscar compreender que tipo de contrato de leitura os telejornais policiais engendram com o público a que, prioritariamente, se endereçam. A perspectiva aqui é de revelar a globalidade das relações engendradas entre esses programas e os telespectadores.

## CAPÍTULO IV

### *Aqui Agora*

Fazer televisão é um ousar se inventar todos os dias em forma de relato, e estar próximo do vir a ser das necessidades e preferências do telespectador.

*Omar Rincón*

Antes de iniciarmos a análise propriamente dita das duas edições do *Aqui Agora* – 28 e 29 de maio de 1991 – que integram o nosso corpus analítico, apresentaremos um breve histórico do programa. Julgamos que essa contextualização é fundamental para a compreensão da importância do *Aqui Agora*, que pode ser considerado, seguramente, o mais destacado e representativo telejornal policial da televisão brasileira, levando-se em conta os expressivos índices de audiência alcançados pelo programa em pouco mais de seis anos,<sup>44</sup> período em que o telejornal foi veiculado pelo SBT, e ainda a ousadia de introduzir inovações de formato e de linguagem, que acabaram servindo de modelo para outros telejornais do mesmo gênero – *Cidade Alerta* (Record), *Repórter Cidadão* (Rede TV), *Brasil Urgente* (TV Bandeirantes).

O *Aqui Agora* sempre foi considerado um dos mais polêmicos telejornais da televisão brasileira – condição que não foi atribuída ao programa gratuitamente. Em 5 de julho de 1993, o *Aqui Agora* chocou o país ao transmitir, ao vivo, por cerca de 10 minutos, o suicídio de uma recepcionista, de 16 anos, em São Paulo. Daniele Lopes se jogou do sétimo andar de um prédio ao ver a chegada do carro da equipe de reportagem

---

<sup>44</sup> O *Aqui Agora* foi exibido pelo SBT, emissora do empresário Sílvio Santos, de maio de 1991 a dezembro de 1997. Segundo Eugênio Bucci (1993), o programa, depois de apenas um ano no ar, já era sinônimo de sucesso. Em janeiro de 1992, de acordo com o Ibope, a média de audiência do *Aqui Agora* na Grande São Paulo girava em torno de 17 pontos – metade da audiência que a Rede Globo obtinha no mesmo horário e região de São Paulo. O telejornal ainda chegou a marcar picos de 31 pontos de audiência em novembro de 1992. Tentando repetir a fórmula de sucesso do passado, o SBT estreou, em 3 de março deste ano, o novo *Aqui Agora* apresentado por Joyce Ribeiro, Luiz Bacci, Christina Rocha e Herberth de Souza, no horário de 18h às 19h15. Mas a nova versão do telejornal durou pouco mais de um mês. Como não atingiu os oito pontos no Ibope esperados por Sílvio Santos – variou entre três e quatro pontos de audiência –, o *Aqui Agora* foi retirado da grade de programação do SBT no dia 10 de abril de 2008.

do *Aqui Agora*. O mais curioso é que as cenas da tragédia asseguraram ao programa um aumento de 33 pontos na audiência, segundo o Ibope. A expressiva resposta de público custou ao SBT, alguns anos mais tarde, uma indenização aos pais de Daniele, no valor de 700 salários mínimos, em processo movido pela família na Justiça.

O programa, na visão de uma parcela do público, era diferente de tudo o que já se havia produzido na TV brasileira. Essa percepção devia-se, sobretudo, a uma explosiva mistura entre jornalismo, sensacionalismo e entretenimento, inspirada em um programa jornalístico da Argentina de características populares.

A fórmula foi baseada no programa argentino *Nuevo Diario*, estudada com afinco por Marcos Wilson e Albino Castro Filho, antigos diretores de jornalismo do SBT. A equipe também procurou inserir o imediatismo do rádio, perdido em meio à incessante busca pela estética proporcionada pela televisão (TORRES, 2003, p. 1).

O próprio nome do telejornal reforça essa proposta de imediatismo na cobertura dos acontecimentos. A idéia por trás da marca *Aqui Agora* é de que as equipes do programa, com suas câmeras e microfones à mão, estariam nas ruas, a postos 24 horas por dia, prontas “para mostrar a realidade nua e crua, sem interferência e sem maquiagem” (OLIVEIRA, 2007, p. 53). Perspectiva que conduz a uma percepção da televisão em geral, e do telejornalismo policial, mais especificamente, como o espaço de apresentação da televisão-verdade ou da tele-realidade (discussão que empreendemos de maneira mais aprofundada no primeiro capítulo desta dissertação).

Uma pesquisa qualitativa encomendada pelo próprio SBT, em 1992, à empresa de consultoria Retrato, com o intuito de conhecer a opinião do público sobre o telejornal, revelou dados que reforçam a percepção do telespectador a respeito do comprometimento jornalístico do *Aqui Agora* com a realidade. Roberto Ramos, no texto “Aqui, agora: poder e mito”, apresenta uma síntese dos principais resultados da pesquisa, que foram divulgados à época pela revista *Veja*.

- O telejornal não é comprometido com os segmentos de maior poder político e econômico;
- O telejornal não oculta, engana ou desfoca a realidade;
- O estilo violento e sensacionalista do *Aqui Agora* desperta interesse, pois evita subterfúgios;

- Para muitos telespectadores, a abordagem violenta da reportagem tem uma função educativa. Ela é um reflexo do que acontece nas ruas e, nesse sentido, orienta o público a lidar com a crescente onda de criminalidade;
- Muitos telespectadores se divertem, com os recursos sensacionalistas do telejornal, tornando-o, ainda, mais atraente. De quebra, serve de atenuante à própria violência, revelada pelo conteúdo da reportagem (RAMOS, 1998, p. 114).

Para Roberto Ramos, os entrevistados apresentaram na pesquisa uma justificativa para o que os leva a assistir ao telejornal e ainda as suas preferências. O próprio autor acredita, no entanto, que os resultados apresentados pela consultoria Retrato vêm apenas confirmar o que já se suspeitava intuitivamente: o fato de o *Aqui Agora*, em sua proposta de linguagem, ser inteiramente compatível com o seu público-alvo, de característica popular e de breve bagagem informativa e cultural.

Com o objetivo de investigarmos, como proposto metodologicamente no capítulo anterior, as relações/interações que os telejornais policiais estabelecem com o público, passaremos agora à análise do *Aqui Agora* sob a perspectiva dos três eixos ordenadores desenvolvidos nesta pesquisa: *primeiro eixo* – o formato e a linguagem televisiva; *segundo eixo* – análise de conteúdo; e *terceiro eixo* – os enunciadores.

Para tanto, inicialmente, procuramos evidenciar os principais elementos estruturais que compõem o telejornal (ver Quadro 4.1) nas duas edições que serão analisadas. Assim, acreditamos ser possível visualizar melhor a composição do programa desde a duração de cada edição até o número de reportagens, fazendo uma espécie de raio-x da estrutura do programa.

### Quadro 4.1

#### Radiografia do *Aqui Agora*

<b>AQUI AGORA</b>	<b>28.05.1991</b>	<b>29.05.1991</b>
Duração	50 minutos e 34 segundos	48 minutos e 40 segundos
Escalada	5 manchetes	5 manchetes
Blocos	6	6
Principais apresentadores	Ivo Morganti Patrícia Godoy	Ivo Morganti Patrícia Godoy
Apresentadores	Geral - Jorge Helal Christina Rocha Sérgio Everton Internacional - Luiz Lopes Correa Previsão do tempo - Feliz	Geral - Jorge Helal Christina Rocha Sérgio Everton Internacional – Luiz Lopes Correa Previsão do tempo – Feliz
Comentaristas	Maguila Osmar Di Piero	Maguila Osmar Di Piero Leão Lobo
Número Reportagens	18	13
Ao vivo	Telefone do Povo	Telefone do Povo
Interatividade	Telefone do Povo Carta para Osmar Di Piero	Telefone do Povo Carta para Osmar Di Piero
Vinheta	Final de cada reportagem	Final de cada reportagem
Número de Repórteres	13	8
Repórteres	César Tralli (SP) Gil Gomes (SP) Celso Teixeira (SP) Ivan Quadros (SP) Antônio Castelo Branco (RJ) Wagner Montes (SP) Carlos Cavalcante (SP) João Leite Neto (SP) Reginaldo Silva (PR) Repórter Sergipe (sem crédito) Jacinto Figueira Jr. (SP) Luiz Ceará (MG) Magdalena Bonfiglioli (SP)	Celso Teixeira (SP) Antônio Castelo Branco (RJ) César Tralli (SP) Hermano Henning (Correspondente EUA) Gil Gomes (SP) Marilu Cabañas (SP) Jacinto Figueira Jr. (SP) Magdalena Bonfiglioli (SP)

#### 4.1. Primeiro Eixo: Formato e Linguagem do *Aqui Agora*

Transmitido em rede nacional, diariamente às 18h30, no horário nobre da televisão brasileira – entre 18h e 23h –, podemos dizer que o *Aqui Agora* inaugurou uma nova estética no telejornalismo do país. Ao privilegiar a cobertura de temas policiais e de interesse do público – como matérias de defesa do consumidor, de serviços e de curiosidades –, ele se mostra diferente, no formato e na linguagem, dos telejornais apresentados, na mesma faixa de horário, pelas demais emissoras de sinal aberto.

Como destaca Mirian Chrystus de Mello e Silva (2002), no trabalho sobre as matérias edificantes do *Jornal Nacional*, o *Aqui Agora* surge como o primeiro telejornal que se coloca prontamente como uma exceção ao modelo único, hegemônico, representado pelo *Jornal Nacional*, que sempre foi copiado pelas emissoras concorrentes. Segundo a autora, o telejornal popular do SBT apresentava uma linguagem completamente diversa, um jornalismo “sem enfeites” e praticamente sem edição, que representava, naquele momento, um contraponto – principalmente pelo seu caráter eminentemente policial, sensacionalista e espetacular – à mesmice em que haviam se transformado os telejornais brasileiros.

Hoje, há mais de trinta anos, a linguagem e a estrutura básica dos telejornais brasileiros são muito semelhantes. Depois da escalada, o noticiário se desenvolve em blocos que são separados por passagens de bloco, até os créditos finais, no encerramento. As diferenças no formato são sutis, como por exemplo, a duração, maior ou menor, de uma matéria, de uma vinheta de apresentação (MELLO E SILVA, 2002, p. 75).

Bernardo Issler (1999) vai dizer que essa marcada distinção entre os telejornais de referência e os telejornais policiais permite alusão a dois modelos de telejornalismo: o do espaço do *sagrado* e o do espaço do *profano*. No primeiro, o telejornalismo é compreendido como o espaço mais significativo e mais importante da emissão. “É o momento sagrado e solene do veículo para com sua audiência” (ISSLER, 1999, p. 8). No segundo modelo, o do profano, o autor acredita que não há limites para as transgressões: “A notícia é dramatizada e o drama vira notícia” (ISSLER, 1999, p. 10).

É esse espaço do profano que nos interessa. O profano como um modelo de telejornalismo no qual podemos inserir o *Aqui Agora*, por romper com o formato e a linguagem padrão do telejornalismo brasileiro. Ou, dito de outra maneira, de acordo

com o problema de pesquisa que guia o nosso trabalho, o profano como o espaço das singularidades – diferenças – no formato dos telejornais policiais, o que possibilita a interlocução do programa com o telespectador.

Em linhas gerais, a proposta de qualquer telejornal transmitido em rede nacional é apresentar uma síntese dos principais acontecimentos do dia. “Os telejornais de rede nos oferecem todos os dias a oportunidade de realizar uma travessia audiovisual pela atualidade e adquirir em cerca de 30 minutos um conhecimento sobre a realidade brasileira e mundial” (BECKER, 2004, p. 93). Saber se os telejornais conseguem cumprir com essa proposta exige uma reflexão e um estudo específico que transcendem os objetivos desta pesquisa. O que podemos endossar é que a escolha do número de reportagens e os temas são resultado de criteriosa, e também subjetiva, opção dos profissionais responsáveis pela produção do telejornal. Neste caso, as escolhas são fruto também da linha editorial e das estratégias de captação de audiência de cada veículo.

O telejornal é uma prática significativa com procedimentos ordenadores identificáveis, um discurso organizado, mais do que fatias não mediadas de vida. O telejornal reduz a infinidade de notícias disponíveis a um conjunto extremamente limitado e previsível de histórias, que ele em seguida trata de produzir e manipular (STAM, 1985, p. 81).

Se, por um lado, não podemos negar que os telejornais policiais também seguem procedimentos ordenadores identificáveis, que visam adequar o número de reportagens ao tempo do programa, por outro lado, não é possível aceitar a idéia de que eles trabalhem com o pressuposto da síntese dos principais assuntos do dia no Brasil e no mundo. Isto se deve à simples razão de estarmos falando de telejornais temáticos, cujo foco principal são os casos de polícia, que, misturados a reportagens de serviço e de entretenimento, compõem o cardápio ofertado ao público-alvo de classe popular. O valor-notícia no *Aqui Agora*, como de resto em todos os demais telejornais policiais, tem características diversas daquelas adotadas pelos telejornais de referência.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Cf. discussão no Capítulo II.

É o modo de estruturar a reportagem que vai estabelecer definitivamente está distinção entre os dois modelos de telejornal – de referência e policial – ou, se preferirmos, entre os espaços do sagrado e do profano nas tele-notícias. Sem nos afastarmos do conceito mais geral de reportagem, que pode ser compreendido como “a matéria jornalística que fornece um relato ampliado de um acontecimento, mostrando suas causas, correlações e repercussões” (REZENDE, 2000, p. 157),<sup>46</sup> pretendemos evidenciar apenas que do ponto de vista da forma e da relação entre texto e imagem o material audiovisual do *Aqui Agora* vai romper com o formato usual do telejornalismo brasileiro.

Ao trabalhar prioritariamente com *plano-seqüência*,<sup>47</sup> com a *abertura do repórter*<sup>48</sup> e a *factualidade de temas que vão dos crimes às tragédias*, as matérias quentes do dia-a-dia, o telejornal, por assim dizer, abandona uma espécie de ortodoxia do telejornalismo brasileiro e começa a trilhar outros caminhos. Com isso, estamos apenas dizendo que a marca na reportagem do *Aqui Agora*, em regra geral, é fugir à estrutura tradicional composta de *offs* – passagem – sonoras – nota-pé. Ou seja, a estrutura padrão adotada pela Rede Globo e seguida pela esmagadora maioria das emissoras comerciais. Falaremos do plano-seqüência e da abertura do repórter, na próxima seção, quando vamos abordar as questões de linguagem do telejornal.

Quanto à *factualidade* – compreendida na perspectiva trabalhada por Mário Erbolato (2002) como informação de atualidade, fato quente, do dia, que não pode ser ignorado pelo jornalista e que é facilmente percebido pelo telespectador por suas marcas de temporalidade (o crime, o assalto, o acidente que acontece hoje, no dia em que o

---

<sup>46</sup> O autor fala também que, quanto ao assunto tratado, a reportagem pode ser de dois tipos: “*factual*, relativa a acontecimentos do dia-a-dia, chamada de matéria quente, que requer divulgação imediata, sob pena de perder a atualidade e necessário impacto sobre o público; e a *feature*, referente a assuntos de interesse permanente, que não necessitam do atributo da atualidade, denominada de matéria fria ou de gaveta, quando produzida para divulgação em dias de poucos acontecimentos” (REZENDE, 2000, p. 157 – grifos do autor).

<sup>47</sup> “Gravação ininterrupta, sem que a câmera seja desligada ou que sejam feitos cortes na ilha de edição” (BISTANE; BACELLAR, 2005, p. 136).

<sup>48</sup> “O repórter abre a matéria ao vivo, isto é, aparecendo no vídeo, com uma informação complementar à cabeça lida pelo locutor” (PATERNOSTRO, 2006, p. 192).

telejornal é veiculado) – o que pretendemos mostrar agora é como o repórter trabalha esses temas de modo a adaptá-los às características do *Aqui Agora*. Ou, dito de outra forma, como revelam perspectivas completamente dicotômicas – sagrado/profano; comedimento/sensacionalismo; hiper-realismo/naturalismo – as abordagens feitas pelos telejornais de referência e os policiais.

Na reportagem de César Tralli sobre um grave acidente na capital paulista (“Tragédia no choque de trem com caminhão em São Paulo”)<sup>49</sup> é possível perceber nitidamente, do ponto de vista da estrutura da matéria, a distinção entre essas perspectivas. A começar pela forma como o repórter inicia a reportagem:

*Off / Repórter:* Dá uma olhada na pancada que o caminhão deu neste vagão. Ficou praticamente todinho destruído. É possível ver marcas de sangue. Foi por esta porta aqui que as vítimas foram socorridas e tiradas do trem pelo helicóptero águia três da polícia militar.

[Aparece o repórter dentro do trem]

Nós vamos chegar aqui. Nós podemos observar, olha só, o estado em que ficou esse caminhão Scânia carregado de calcário. O caminhão atravessou a marginal. O motorista perdeu a direção, atravessou, e olha, veio acertar o trem, aqui do lado já próximo a Ceagesp.

Normalmente, em situações de tragédia como esta, os repórteres dos telejornais de referência optam por iniciar a reportagem com imagens gerais do acidente, imagens externas, com o intuito de oferecer ao telespectador a grandeza daquele fato jornalístico. Exatamente o contrário do que foi feito por César Tralli, que começa narrando de dentro de um dos vagões atingidos (imagens internas) para só depois mostrar a dimensão da tragédia (imagens externas). Além disso, Tralli utiliza-se, a todo o momento, de expressões coloquiais (“Dá uma olhada na pancada”, “marcas de sangue”, “olha só, o estado que ficou esse caminhão”) para aproximar o seu relato do universo de linguagem do público-alvo do telejornal. O repórter, na verdade, vai se valer da função fática, a mais preponderante no discurso da TV, para estabelecer essa relação íntima e constante de ligação com o telespectador. “Ao cumprir a função fática,

---

<sup>49</sup> Edição do dia 28/05/1991.

o discurso da TV se estabelece como um contato permanente entre o emissor e o receptor, por meio de um espetáculo contínuo levado diretamente ao telespectador no aconchego do meio familiar” (REZENDE, 2000, p. 36).

Se considerarmos os modelos de reportagem propostos por Muniz Sodré e Maria Helena Ferrari (1986), a matéria de César Tralli se encaixa perfeitamente na descrição do modelo da “Reportagem de ação”, que os autores definem:

É o relato mais ou menos movimentado, que começa sempre pelo fato mais atraente, para ir descendo aos poucos na exposição dos detalhes. O importante, nessas reportagens, é o desenrolar dos acontecimentos de maneira enunciante, próxima do leitor, que fica envolvido com a visualização das cenas, como num filme (SODRÉ; FERRARI, 1986, p. 52).

O que procuramos evidenciar até aqui é que, valendo-se de novos elementos (plano-seqüência), da reapropriação de elementos pouco usados na reportagem moderna (abertura) e com ênfase na factualidade de temas policiais e tragédias, o *Aqui Agora* consegue se diferenciar dos outros telejornais de sua época e acaba criando um estilo próprio que “fez escola”, servindo de inspiração para muitos outros telejornais policiais que vieram depois.

#### **4.1.1. Os Blocos**

Se tomarmos a definição apresentada por Paternostro (2006), um bloco de um telejornal ou programa de televisão pode ser entendido como uma das partes ou um dos segmentos que o compõem. Considerando-se o fluxo contínuo na TV, o bloco de um telejornal normalmente fica entre dois intervalos comerciais.

No caso do *Aqui Agora*, nas duas edições analisadas, há enorme simetria na disposição do telejornal, tanto em relação ao número de blocos por programa, tempo de cada um deles, quanto à distribuição de VTs (videotapes), comentários, notas cobertas e notas secas (ver Quadro 4.2). Em média, cada um dos seis blocos do telejornal veicula de dois a quatro VTs, distribuídos ao longo do bloco respeitando-se uma aproximação temática entre eles, além dos comentários, notas secas e notas cobertas que complementam cada bloco.

### Quadro 4.2

#### Estrutura dos Blocos do *Aqui Agora*

<b>Dia</b>	<b>1º Bloco</b>	<b>2º Bloco</b>	<b>3º Bloco</b>	<b>4º Bloco</b>	<b>5º Bloco</b>	<b>6º Bloco</b>
<b>28.05.1991</b>	3 VTs 1 comentário 1 nota seca	2 VTs 2 notas cobertas 1 comentário 1 nota seca	3 VTs 1 nota coberta	2 VTs 1 nota coberta 1 comentário 1 nota seca	3 VTs 1 nota coberta 1 nota seca Previsão do tempo	3 VTs 1 stand Up 1 nota seca Telefone do Povo
<b>29.05.1991</b>	3 VTs 1 nota coberta 1 nota seca	2 VTs 2 notas secas 1 comentário	2 VTs 1 nota coberta 1 nota seca 1 comentário	4 VTs 1 nota seca	2 VTs 1 nota coberta 1 comentário Previsão do tempo	2 VTs 1 comentário Telefone do Povo

Em relação ao tempo de cada bloco, há uma tendência à uniformidade. O primeiro e o sexto blocos são maiores – pouco mais de 9 e 11 minutos, respectivamente –, considerando-se que, neles, pelo menos 1 minuto é gasto com a escalada na abertura do telejornal e mais 1 minuto ao final, quando são repetidas as principais manchetes de cada edição. Nos demais blocos, nas duas edições analisadas, também há uma tendência ao equilíbrio, com pequenas variações no tempo em cada um deles (ver Quadro 4.3).

### Quadro 4.3

#### Tempo de cada Bloco do *Aqui Agora*

<b>Dia</b>	<b>1º Bloco</b>	<b>2º Bloco</b>	<b>3º Bloco</b>	<b>4º Bloco</b>	<b>5º Bloco</b>	<b>6º Bloco</b>
<b>28.05.1991</b>	9'21"	7'00"	8'37"	6'42"	8'11"	11'04"
<b>29.05.1991</b>	9'57"	7'08"	6'16"	8'37"	7'15"	9'20"*

\* Vale ressaltar que a edição do dia 29/05/1991 teve 2 minutos a menos do que a edição do dia anterior. Exatamente a diferença de tempo necessária para que se repetisse a uniformidade entre o último bloco das duas edições do telejornal.

Esse equilíbrio na estruturação dos blocos reflete, é claro, uma preocupação em adequar o volume de notícias ao tempo disponível por bloco, considerando-se a inexorável exigência econômica de veiculação de comerciais entre cada segmento do telejornal.

Já dissemos que a forma como os telejornais refletem e produzem a realidade também está contida na maneira de distribuir as matérias nos noticiários. Eles são organizados em pedaços de realidades televisuais recheados de significação, que correspondem aos blocos. A estrutura narrativa das edições de cada telejornal organiza modos de ver e olhar o mundo, como os atos de uma peça teatral (BECKER, 2004, p. 79).

Mas leva em conta também a necessidade de, a todo tempo, prender a atenção da audiência. Para isso, os telejornais se valem das chamadas de passagem de bloco, que cumprem esse papel de despertar a curiosidade do telespectador para as principais reportagens que serão apresentadas logo após o intervalo comercial. Vejamos alguns exemplos bem ao estilo sensacionalista do *Aqui Agora*:

*Ivo Morganti*: Veja a seguir: incêndio destrói favela em São Paulo.

*Patrícia Godoy*: E não perca também: o comentarista peso pesado, Maguila.<sup>50</sup>

*Ivo Morganti*: Veja a seguir: mulher acusa o próprio marido de ter seqüestrado dois filhos.

*Patrícia Godoy*: E não perca também: travestis faturam alto em SP e sonham com dólares na Europa.<sup>51</sup>

*Patrícia Godoy*: Depois dos intervalos, Leão Lobo fala tudo sobre os bastidores da televisão.

*Ivo Morganti*: E a seguir não perca também: namoro proibido mata menino de doze anos.<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> Edição do dia 28/05/1991, chamada de passagem do primeiro para o segundo bloco.

<sup>51</sup> Edição do dia 28/05/1991, chamada de passagem do terceiro para o quarto bloco.

<sup>52</sup> Edição do dia 29/05/1991, chamada de passagem do segundo para o terceiro bloco.

#### 4.1.2. Serialização das Principais Reportagens

Uma prática comum no *Aqui Agora* é dividir em partes algumas das principais reportagens do dia e distribuí-las por mais de um bloco do telejornal, como estratégia para prender a atenção do telespectador até o final do programa. É a essa forma de apresentar as reportagens que chamamos de serialização. Poderíamos chamar também de mecanismo para fisgar o interesse do público que, a exemplo do que é feito nas telenovelas, funciona como um *gancho* para aguçar a curiosidade do telespectador sobre o que virá depois, nas próximas seqüências da reportagem.

Outro mecanismo que se reitera com grande freqüência na novela são os ganchos entre blocos, entre capítulos, entre o capítulo do sábado e o da segunda-feira. O gancho representa um mecanismo de suspensão do sentido que ocorre, em geral, nos momentos de maior tensão do relato. O sentido suspenso deverá ser reatado no bloco ou no capítulo subsequente. Quanto maior for o intervalo ocorrido entre o momento da suspensão e o da retomada do sentido, mais efetivo deverá ser o gancho utilizado para preservar o interesse do espectador na trama (BALOGH, 2002, p. 166).

Nas duas edições analisadas, a serialização foi utilizada em cinco reportagens – duas no dia 28 e três no dia 29 – realizadas por diferentes repórteres. Todas essas reportagens aparecem em destaque na escalada (manchetes) do telejornal.

Ao observarmos a forma como as partes (fragmentos) de cada uma das reportagens foram distribuídas pelos blocos, podemos afirmar que a lógica, na edição do dia 28, foi de prender o olhar do telespectador nos três primeiros blocos, com a reportagem de Gil Gomes, e nos outros três blocos com a matéria de João Leite Neto. O mesmo acontecendo na edição do dia 29, quando a ênfase foi dada na reportagem de Celso Teixeira, nos três primeiros blocos, e de Gil Gomes, nos três blocos finais (Gil Gomes aparece nos dois dias). Também no dia 29, a estratégia foi reforçada ainda com a reportagem de Antônio Castelo Branco, que também aguça a curiosidade do público entre o primeiro e o quarto blocos (ver Quadro 4. 4).

Em todas as reportagens divididas por mais de um bloco, um recurso utilizado pelos repórteres para valorizar os acontecimentos e dramatizar a narrativa é se valer de longas entrevistas (longas considerando o tempo médio que normalmente as fontes têm para falar nas reportagens de TV em telejornais de referência, algo entre 15 e 30 segundos no máximo).

#### Quadro 4.4

##### Serialização de Reportagens do *Aqui Agora*

Dia	Repórter	Reportagem	Blocos
28.05.1991	Gil Gomes	Exclusivo: crianças eram pagas para assumir crimes.	1º, 2º e 3º
	João Leite Neto	Travestis faturam alto em SP e sonham com dólares da Europa.	4º, 5º e 6º
29.05.1991	Celso Teixeira	Rebelião de garotos numa escola de SP.	1º, 2º e 3º
	Castelo Branco	Guerra no morro: polícia do Rio caça traficantes.	1º e 4º
	Gil Gomes	Namoro proibido mata menino de 12 anos.	3º, 4º e 5º

#### 4.1.3. Plano-Sequência

O *plano-sequência* aparece no *Aqui Agora* como um diferencial. As seqüências gravadas ininterruptamente, com nenhum ou poucos cortes de edição, servem para dar maior dinamismo e agilidade às reportagens. Para Eugênio Bucci (1993), esse modo de produzir imagens esconde uma precariedade da produção do programa, que, de modo simplificado, utiliza a câmera para registrar todos os passos do repórter na rua, sem uma pré-produção ou polimento nas imagens captadas pela lente. “As reportagens se fazem sem muitos cuidados. A luz estoura, o foco se perde, o zoom parece bêbado, o objeto foge do enquadramento” (BUCCI, 1993, p. 104). Mas, de outro modo, segundo o autor, essas mesmas imagens ganham em impressão de autenticidade (naturalismo) e se colocam como uma alternativa às pasteurizações das reportagens produzidas pela Rede Globo.

Ainda considerando-se o debate em torno da introdução do plano-sequência pelo *Aqui Agora*, Esther Hamburger destaca o aspecto da visibilidade dada pelo telejornal às paisagens urbanas populares, que servem de locação às reportagens em movimento transmitidas pelo programa.

Imagens trêmulas e a respiração ofegante dos profissionais subindo o morro em busca de notícia contribuíram para reforçar a temperatura elevada de notícias transmitidas no calor da hora. Em contraste com o

oficialismo da cobertura convencional, centrada em ações governamentais e parlamentares, o *Aqui Agora* enfatizava assuntos ligados a pequenos conflitos e crimes localizados. A mudança é estética e de assunto (HAMBURGER, 2005, p. 199).

E é bem isso o que vamos verificar na reportagem (“Guerra no morro: polícia do Rio caça traficantes”)<sup>53</sup> de Antônio Castelo Branco, que cobriu o cerco e a prisão do traficante Pega Eu em um morro do Rio de Janeiro. A reportagem é quase toda em plano-sequência. O repórter acompanhou a chegada das viaturas da polícia ao local e toda a negociação dos policiais com o traficante, que se encontrava cercado em casa. As primeiras imagens são dos carros de polícia se dirigindo ao morro.

[Sobe som de sirene e imagens de carros de polícia em movimento]

*Off / Repórter:* Nós estamos acompanhando esses carros de polícia, que estão seguindo para o bairro de Água Santa, na Zona Norte, onde um traficante está cercado. Nós vamos até lá com eles.

Depois o repórter vai posicionar o telespectador sobre a situação no local do cerco policial.

[Sobe som de tiros – imagens dos policiais do lado de fora da casa onde está o traficante]

*Off / Repórter:* Ainda se ouvem (*sic*) alguns tiros. A casa está totalmente cercada. São dezenas de policiais. A polícia evita entrar na casa, invadir a casa, porque não sabe quantas pessoas estão lá dentro com o traficante. Parece que ele está mantendo seis pessoas como reféns dentro da casa. Inclusive a mulher e a sogra dele.

Já na sequência ele acompanha toda a negociação dos policiais para que o traficante se entregue. Todas as imagens são feitas em plano-sequência. Alguns poucos cortes de edição são usados para dar maior agilidade à narrativa visual.

[Sobe som – policial do lado de fora da casa conversa com o traficante]

– Ô Pega Eu! Joga a arma fora. Vão bora. Joga a arma fora. Vão bora dona. O que vocês queriam nós já te demos. Tu deu tua palavra de homem, vão ver se é isso mesmo. Joga a arma fora rapaz!

– Calma aí que eu vou jogar.

---

<sup>53</sup> Edição do dia 29/05/1991.

- Joga a arma fora!
  - Manda a imprensa chegar daí ô.
  - Eu não posso arriscar a vida da imprensa.
  - Tá, mas eu quero falar.
  - Não, mas eu já dei a tua palavra. Eu já dei a minha. A imprensa tá aqui. Você é de onde? [perguntando para os jornalistas] Você é da onde?
  - TVS, TVS [ouve-se a voz de um jornalista].
  - Pode falar daí que eles escutam.
  - Tenho 26 anos. To baleado...[voz do traficante falando de dentro da casa]
  - Então mais um motivo para você se entregar.
- Off/ Repórter:* Parece que agora ele vai se entregar ao tenente Batalha. Estão abrindo a porta [mulher aparece e entrega uma arma ao policial].
- [Cenas do traficante se entregando para a polícia]
- Eles vão me matar. Me matar.
  - Que matar o que, rapaz!
- [Imagem do traficante sendo levado pela polícia, acompanhado pelos jornalistas]
- Eles vão querer me matar. Na delegacia eu falo. Na delegacia eu falo [traficante é colocado no camburão].

#### **4.1.4. Abertura do Repórter**

A *abertura do repórter*, presente em algumas reportagens do *Aqui Agora*, cumpre um outro papel na estrutura do telejornal. Apesar de Vera Íris Paternostro considerar esse recurso mais legítimo em caso de entradas ao vivo dos repórteres, no que concerne às edições analisadas do *Aqui Agora*, em nenhuma das aberturas o jornalista está ao vivo. A abertura, nesse caso, é utilizada para reforçar a imagem do repórter, normalmente uma das estrelas do telejornal, como Gil Gomes, Wagner Montes e Jacinto Figueira Júnior (O Homem do Sapato Branco).

Nesse sentido, o uso dado à abertura no *Aqui Agora* vai contra o que é feito nos telejornais de referência, profanando mais uma vez a prática das principais

emissoras comerciais,<sup>54</sup> onde a presença do jornalista na reportagem se dá hoje na passagem, compreendida como o momento que o repórter aparece na matéria, a assinatura do seu trabalho, mas cumprindo a passagem uma das seguintes funções: 1) suprir a falta de imagens; 2) esclarecer os bastidores de um importante acontecimento; e 3) quando o repórter abandona a posição de testemunha para ser também personagem na matéria (passagem participativa). “Se a matéria é sobre um curso de dança, arrisca uns passos como aluno; ou experimenta fazer uma receita ao mostrar uma aula de culinária” (BISTANE; BACELLAR, 2005, p. 24).

O melhor exemplo desse sentido dado pelo *Aqui Agora* à abertura é a reportagem de Wagner Montes sobre o descaso das autoridades com os deficientes físicos.<sup>55</sup> Ele não se comporta como um jornalista cobrindo a manifestação dos deficientes em São Paulo contra a pequena oferta, pelo serviço público de saúde, de próteses para aqueles que necessitam e não podem comprar. Sem se preocupar com a objetividade jornalística, Wagner Montes parte da sua condição pessoal como deficiente físico para abordar o tema. E o faz sem o menor pudor, inclusive emitindo opiniões e juízos de valor todo tempo.

*Abertura:* Muito prazer! Eu sou Wagner Montes, deficiente físico. Graças às minhas condições, eu posso usar uma prótese, que me permite trabalhar, andar, passear. Mas será que milhões e milhões de brasileiros que possuem deficiência física podem ter essa prótese? O Josefino há quanto tempo o senhor não usa prótese ou o senhor não tem as pernas?

Na reportagem de Jacinto Figueira Júnior sobre um estelionatário que aplicava golpes com cheques (“Exclusivo: homem do sapato branco entrevista ladrão grã-fino”), a abertura valoriza mais a sua participação como repórter do que as informações que poderiam ser repassadas ao telespectador. Com olhar de astro de

---

<sup>54</sup> O uso de aberturas pelos repórteres foi abolido no começo da década de 1980 pelo então diretor da Rede Globo, José Bonifácio Sobrinho, o Boni. Após assistir à reportagem de Carlos Nascimento sobre o nascimento da filha da cantora Fafá de Belém, Boni decretou o fim das aberturas. “O repórter abriu o VT dividindo a tela com a mãe famosa que segurava o bebê. Boni percebeu que as imagens dispensavam a interferência do repórter, que ele estava ocupando desnecessariamente aquele espaço. Afinal, mãe e filha eram a notícia” (BISTANE; BACELLAR, 2005, p. 24).

<sup>55</sup> Edição do dia 28/05/1991.

telenovela mexicana e revelando uma certa proximidade com os policiais, na abertura, ele se limita a dizer:

*Abertura:* O delegado é o doutor Daniel Cohen. Quarto distrito policial. Doutor, como é que tá o senhor? *Figura simpática.* Qual é o problema?

[Sonora delegado Daniel Cohen]

Nós tamos aqui com um caso de um estelionatário. Ele conseguiu adquirir dois cheques de um colega dele, mediante aí a uma destreza. E veio passar esses dois cheques aqui numa firma. Evidente que, pra isso, ele falsificou aí a assinatura e efetuou uma compra aí, aproximadamente de 300 mil cruzeiros.

#### 4.1.5. Uso do ao vivo

Apesar de ser lembrado como um telejornal policial que sempre enfocava notícias do dia-a-dia, atualidades, matérias quentes, em reportagens transmitidas ao vivo, o que verificamos, ao analisarmos o nosso corpus empírico, é ausência de transmissões ao vivo<sup>56</sup> no programa.

Nas duas edições analisadas, o único momento em que ocorre uma espécie de transmissão ao vivo, mesmo assim apenas de voz sem imagem, é durante o “Telefone do Povo”, espaço aberto ao final do telejornal para que um ou mais telespectadores participem dando sua opinião sobre o programa. O “Telefone do Povo” é um recurso que consideramos mais de interatividade com o público (e que vamos analisar detidamente mais à frente na próxima seção) do que propriamente o ao vivo na perfeita concepção que este tem na televisão brasileira.

A percepção do público, que acredita ser o *Aqui Agora* um telejornal essencialmente de reportagens transmitidas ao vivo, deve-se ao fato de o programa explorar o plano-seqüência na maioria de suas reportagens, com imagens de perseguições policiais, manifestações e fatos trágicos, associadas a uma narração dinâmica dos repórteres, que passam uma falsa impressão de que os fatos narrados

---

<sup>56</sup> Trabalhamos aqui com a idéia de transmissão ao vivo expressa por Paternostro. Ou seja, “transmissão de um acontecimento no exato momento em que ele ocorre. Pode ser externa ou do próprio estúdio da emissora” (PATERNOSTRO, 2006, p. 193).

estariam acontecendo naquele exato momento. Das 31 reportagens presentes nas duas edições analisadas, nenhuma delas foi transmitida ao vivo.

#### **4.1.6. Ritmo (*Timing*)**

O ritmo de um telejornal é dado essencialmente pelo tempo de que ele dispõe e pelo formato do seu material jornalístico, que vai da nota seca (relato sintético) à reportagem (relato ampliado). No caso do *Aqui Agora*, apesar de dispor de um tempo por edição (entre 48 e 50 minutos) maior do que a média dos telejornais de referência (entre 28 e 30 minutos), é perceptível o ritmo mais frenético desse telejornal policial.

Entre os fatores que contribuem para essa percepção podemos destacar: o timing de leitura dos apresentadores, que assumem um tom mais grave e emocional; o formato das reportagens, que ganham agilidade ao trabalharem com plano-seqüência e pouca edição; e por uma equilibrada distribuição dos formatos jornalísticos dentro de cada um dos blocos do telejornal. Em todos os blocos das duas edições analisadas, verificamos a presença de VTs, notas secas ou notas cobertas, além dos comentários.

Por fim, podemos considerar também como elemento de maior dinamismo no ritmo do telejornal o fato de ele ser apresentado por sete profissionais, sendo Ivo Morganti e Patrícia Godoy os principais apresentadores. A alternância entre eles no ar, ao vivo, torna menos previsível a narrativa televisual e quebra o formalismo das duplas de apresentadores dos telejornais de referência. O segundo bloco da edição do dia 29 é um bom exemplo do que estamos falando. O apresentador Ivo Morganti abre o bloco e chama a primeira reportagem (“Protesto dos alunos da Escola Nove de Julho, em São Paulo”). Na seqüência, Patrícia Godoy (apresentadora) lê uma nota seca (“Assaltantes deixam garis sem salário no Rio”). O segundo VT, então, é apresentado por Luiz Lopes Correa (“Julgamento de um brasileiro acusado de matar um americano, nos Estados Unidos”). Outra nota seca é lida por Patrícia Godoy (“Paulistas tentam conseguir cruzados de volta”), e o bloco é fechado com o comentário do pugilista Maguila também sobre os cruzados bloqueados pelo Governo.

#### **4.1.7. Reportagem/Nota**

O *Aqui Agora* trabalha essencialmente com dois formatos de notícia – nota (seca ou coberta) e reportagem (VT) –, dentro do que chamamos de gênero jornalismo informativo, e um formato – comentário – que se enquadra no gênero jornalismo

opinativo. Salientamos que não se pretende aqui tomar esses gêneros em estado puro. Sabemos que hoje, mais do que no passado recente da televisão, há uma tendência a uma mistura, num mesmo formato, de características pertinentes a mais de um gênero, que, em última instância, conduzem a possíveis hibridizações.<sup>57</sup>

A literatura sobre o assunto alerta que não se pode fixar limites rigorosos entre os gêneros jornalísticos. Os gêneros opinativos não excluem o que seria próprio do informativo: o relato objetivo do fato, o dado bruto. Por outro lado, nas matérias informativas, a opinião, às vezes quando não explícita, subjaz implicitamente no decorrer de todas as filtragens que compõem o processo de produção jornalística: a elaboração da pauta, a copidescagem, a edição de notícias, a angulação, inconsciente ou não, com que o jornalista vê o acontecimento (REZENDE, 2000, p. 156).

Feitas essas ponderações, passaremos então à análise das matérias trabalhadas pelo telejornal dentro do corpus empírico proposto. Considerando-se os formatos nota e reportagem, os mais peculiares no telejornalismo, a edição do dia 28/05/1991 do *Aqui Agora* (50 minutos e 34 segundos) apresenta um total de 26 matérias, sendo 14 reportagens (VTs), quatro notas cobertas e oito notas secas. Desse conjunto de matérias, 14 tratavam-se de casos de polícia ou de violência, o que corresponde a 53,8% do material jornalístico veiculado naquela edição. Resultado que reforça a idéia do telejornal policial, como um noticiário temático, com ênfase nos assuntos de polícia, sem deixar de levar em conta o aspecto de diversidade que corresponde aos outros 46,2% do noticiário.

Na edição do dia 29/05/1991 (48 minutos e 40 segundos), foi exibido um total de 19 matérias, sendo 10 reportagens (VTs), três notas cobertas e seis notas secas. Também naquele dia, o maior número de matérias (12) se relacionava com casos de polícia ou de violência, o equivalente a 63% do noticiário. Mesmo com o telejornal 1 minuto e 54 segundos menor do que a edição do dia anterior, a ênfase é destacadamente para os assuntos policiais. Vale ressaltar que duas das reportagens dessa edição (“Mãe

---

<sup>57</sup> Uma discussão mais aprofundada sobre gêneros televisivos, especialmente sobre o gênero telejornal, foi elaborada no Capítulo II.

de criança que fazia greve de fome procura o *Aqui Agora*” e “Emocionante: criança que fazia greve de fome reencontra a mãe”) são uma suíte<sup>58</sup> da denúncia apresentada no *Aqui Agora* do dia 28 (“Criança abandonada corre o risco de morrer se não encontrar a mãe”). Estratégia que demonstra o comprometimento do telejornal com o desfecho dos casos apresentados, não se limitando apenas a oferecer ao público denúncias graves. Neste caso, especificamente, o reencontro entre mãe e filho reforça junto à audiência a importância e o alcance do telejornal, que passa a ser visto como substituto aos poderes constituídos do Estado na solução de casos polêmicos e difíceis (ver Quadro 4.5).

Esses temas conquistam o olhar do telespectador não pela violência em si, mas pela forma espetacularizada, dramatizada, emocional, como são apresentados. Assim, podemos pensar que a violência revelada no *Aqui Agora* assume uma alternativa de divertimento, de entretenimento, para o telespectador médio, segundo avalia Eugênio Bucci:

A violência real, segundo a entende o senso comum, jamais é igual na televisão. Refeita em show, ela deixa de violentar as pessoas para diverti-las, assim como a tempestade se acalma em água potável. (...) O mundo-cão, antigo tabu da televisão brasileira, rendeu a ela um dos maiores sucessos dos últimos tempos porque foi reciclado em entretenimento. Esse entretenimento, por sua vez, não é mais violência, por mais realista que possa ser (BUCCI, 1993, p. 110).

A noção de entretenimento a que faz referência Bucci, em certa medida, coaduna-se com a percepção do professor João Freire Filho, da UFRJ, que vê na lógica do *show business* a explicação para uma espécie de rendição da mídia ao ritmo, técnicas e truques da indústria de diversão popular, com o objetivo de atrair e manter a atenção do público, satisfazendo seu apetite pelo sensacional. Ao se inspirar no livro *Vida, o filme*, do autor norte-americano Neal Gabler, Freire Filho sustenta que devemos creditar “aos efeitos corrosivos do *entretenimento* o ‘admirável e estranho’ mundo novo em que vivemos – o ‘mundo da pós-realidade’, onde todos nós nos tornamos atores e platéias do

---

<sup>58</sup> “A seqüência que se dá a um assunto quando a notícia é quente e continua a despertar interesse nos telespectadores. A suíte deve sempre conter informações que a atualize” (PATERNOSTRO, 2006, p. 221).

grandioso e ininterrupto espetáculo do ‘filme-vida’” (FREIRE FILHO, 2003, p. 3 – grifo do autor).

#### Quadro 4.5

##### Formatos de Notícia

<b>Dia</b>	<b>Reportagem</b>	<b>Nota Coberta</b>	<b>Nota Seca</b>	<b>Total</b>	<b>% Casos de Polícia</b>	<b>% Assuntos Diversos</b>
<b>28.05.1991</b>	14	4	8	26	53,8	46,2
<b>29.05.1991</b>	10	3	6	19	63	37

A partir dessa breve descrição, podemos concluir que há um grande investimento na produção do *Aqui Agora*. Como a forma que se estrutura a notícia na televisão é uma importante pista sobre o tipo de jornalismo praticado (GOMES, 2004), podemos dizer que nesse telejornal, onde imperam os formatos da reportagem e da nota coberta – 18 e 13, respectivamente nas edições de 28 e 29 de maio de 1991 – a organização e o cuidado com a informação, ainda que de caráter emocional ou sensacionalista, desmentem o senso comum e a avaliação de alguns autores que consideram o *Aqui Agora* um telejornal precário e recheado de improvisações.

#### 4.1.8. Opinião

Se partirmos dos formatos identificados por Marques de Melo (1997), os comentários realizados no *Aqui Agora* podem ser enquadrados dentro do gênero jornalismo opinativo. O autor entende como *comentário* a “matéria jornalística em que um jornalista especializado em um determinado assunto (economia, esporte, política nacional etc.) faz uma análise, uma interpretação de fatos do cotidiano” (REZENDE, 2000, p. 158).

No caso desse telejornal policial, não há dúvida de que o comentário se encaixa perfeitamente nessa idéia de análise e interpretação dos fatos do cotidiano, mas não sob o olhar de um especialista, de um profissional renomado e de inquestionável conhecimento técnico. Ao contrário disso, os comentaristas do *Aqui Agora* presentes

nas edições analisadas – o ex-pugilista Maguila e o defensor dos aposentados, Osmar Di Piero – trabalham com sua visão pessoal sobre alguns dos fatos tratados no telejornal. É como se eles dessem vazão ao senso comum, à indignação e à revolta provocadas por algumas das notícias do dia. Veja, por exemplo, o comentário de Maguila sobre proposta de greve dos deputados federais:

*Patrícia de Godoy:* Comissão de Inquérito da Câmara dos Deputados vai apurar os fatos que levam o deputado Nobel Moura a dar dois socos na deputada Raquel Cândido, ontem no plenário, em Brasília. A decisão é do presidente da Câmara, Ibsen Pinheiro, que deu prazo de dez dias para que tudo seja resolvido.

*Ivo Morganti:* Bem, além das brigas, os deputados também tão querendo fazer greve, ganhando um milhão e meio por mês. Que que é isso Maguila?

*Maguila:* Ah, isso é uma pouca vergonha. Já ganha tão bem pra num fazer nada. A gente vota nele pra ele trabalhar, enquanto eles fica brigando não resolve o problema do Brasil. Eu acho que eles tão lá é pra trabalha e tão ganhando muito bem. Enquanto eles fica fazendo greve pra num trabalhar, o povo só oii (com luvas de boxe, faz gesto de um soco com a mão direita na esquerda).<sup>59</sup>

Nesse comentário, podemos confirmar a idéia de que se trata de um julgamento pessoal de Maguila, sustentado exclusivamente no senso comum. Frases como “já ganha tão bem pra num fazer nada”, “enquanto eles fica fazendo greve pra num trabalhar, o povo só oii”, usando linguagem de pessoa simples, semi-alfabetizada, com vários erros de português, reforçam o pensamento corrente, para boa parte da população brasileira, de que todos os políticos não trabalham e não se preocupam com o povo. Situação enfatizada pelo ex-pugilista ao simular um soco com luva de boxe ao final do comentário, justamente quando fala do que sobra para o povo, ou seja, simbolicamente, pancada e descaso. Em outro comentário, Maguila defende a liberação dos cruzados retidos pelo governo Collor para aqueles que não são ricos.

*Patrícia Godoy:* Paulistas fazem fila para tentar conseguir os cruzados de volta. Só hoje, a Justiça Federal em São Paulo esperava receber dezesseis mil processos pedindo o desbloqueio. Sexta-feira termina o

---

<sup>59</sup> Edição do dia 29/05/1991.

prazo para entrada de ações na justiça. Mas os juízes terão ainda muito trabalho com os processos. Só no estado, mais de cem mil pessoas pediram de volta os cruzados bloqueados.

*Ivo Morganti:* E aí Maguila, cê também entrou na fila pra tentar receber seus cruzadinhos de volta?

*Maguila:* Eu não entrei na fila porque eu não tenho nenhum, né. Mas estou preocupado com aqueles que batalhê, pessoas humilde, que tem um dinheirinho lá. Trezentos mil, quatrocento. Inclusive gente da família. Meus irmãos tem, meu sogro é aposentado, tem trezentos mil preso. Eu acho que eles tem que liberar, que o rico sim, tem muito dinheiro, né, mas o pobre, trezentos mil, quatrocentos, isso não é dinheiro. Enquanto eles fica brigando pra num devolver os cruzados dos pobres, o povo só oii [com luvas de boxe, faz gesto de um soco com a mão direita na esquerda].<sup>60</sup>

A linha de raciocínio de Maguila, mais uma vez, expressa uma preocupação particularizada, especialmente com os seus familiares, sem resgatar o interesse coletivo, interesse público, que deve nortear avaliações e comentários de qualquer profissional presente na mídia. Ainda que reconheçamos que o comentarista não é jornalista, muito menos um especialista em economia, a fala de Maguila pode ser considerada uma forma simplista e maniqueísta de tratar as necessidades da própria população pobre, ao fazer uma distinção entre ricos e pobres, no que tange ao cumprimento da lei. E mais uma vez fala aos ouvidos do segmento que representa no programa (“Enquanto eles fica brigando pra num devolver os cruzados dos pobres, o povo só oii”).

O comentário do fofoqueiro Leão Lobo, por sua vez, está voltado para o mundo das estrelas e dos bastidores da televisão. O enfoque é o da vida privada das celebridades, em mais um momento em que o *Aqui Agora* abre espaço para o puro entretenimento.

*Christina Rocha:* Amores, brigas, intrigas, reencontros. São os bastidores da TV revelados por Leão Lobo, que também é jurado do programa Sílvia Santos.

*Leão Lobo:* Sílvia dá aquela saidinha da sala. Pois é gente, vamos fofocar. O humorista Chico Anísio está amando novamente. Desta vez, a bela Audine Miller que faz parte do elenco do programa dele. E desta vez pode dar certo, afinal, Audine e ele têm grande

---

<sup>60</sup> Edição do dia 29/05/1991.

quilometragem em casamentos, não é mesmo?!?! E a minha amada Cristiana Oliveira jura que continua namorando o gatinho Rafael do grupo Polegar. Parece que ele não sabe direito disso não. E ela também veio a São Paulo no último final de semana, mas não ficou na casa da família dele. Preferiu ficar num hotel. Parece que o grande problema do casal é a vó do garotinho que não gosta nem um pouquinho da ex-oncinha Juma. E a linda Miriam Rios está morando em Miami, como vocês sabem, está agora em São Paulo gravando uma minissérie para a Rede Manchete. Mas não quer saber da imprensa, diz que morre de medo de que a imprensa pergunte alguma coisa sobre o ex-relacionamento dela com o Rei, Roberto Carlos. Que será que ela tem para esconder, né?!?! Muito afeto na vida de todos vocês, todos os dias. Hoje em especial para três queridos companheiros: Dárcio Arruda, locutor da Bandeirantes; Costinha, o grande comediante Costinha; e a estrela Débora Bloch, que estão aniversariando. Beijos e até amanhã. Dignidade já.<sup>61</sup>

Leão Lobo faz passar-se como o amigo das celebridades, aquele que tem acesso à intimidade dessas personalidades públicas. Mas a própria forma que utiliza para iniciar seu comentário (“Sílvia dá aquela saidinha da sala”) já sinaliza, com ironia é verdade, a forma negativa como são vistas as fofocas. Mesmo assim, Leão Lobo não poupa o público de seus juízos de valor (“Audine e ele têm grande quilometragem em casamentos, não é mesmo?!?”) e alfinetadas (“Que será que ela [Miriam Rios] tem para esconder, né?”). Homossexual assumido, o comentarista também aproveitava o espaço do *Aqui Agora* para empunhar a bandeira contra o preconceito, ainda que de forma discreta, ao usar o bordão “Dignidade já” para concluir os seus comentários (TORRES, 2003).

#### **4.1.9. Recursos Técnicos (Vinheta, Cenário e Trilha Sonora)**

Os recursos técnicos utilizados pelos telejornais fazem parte das estratégias de endereçamento de cada um deles. A vinheta de abertura de qualquer telejornal funciona como um prenúncio do que o telespectador vai encontrar. Dannilo Duarte Oliveira, que também se dedicou ao estudo dos telejornais policiais, sintetiza essa perspectiva:

---

<sup>61</sup> Edição do dia 29/05/1991.

A vinheta de abertura do programa instaura uma estratégia de legitimação do telejornal: vigilância, perseguição e agilidade na construção da notícia. Estas estratégias além de anteciparem parte da “promessa” (JOST, 2004) que o programa pretende realizar com o telespectador servem para produzir um efeito de credibilidade e de realismo em suas narrativas (OLIVEIRA, 2007, p. 57).

A vinheta de abertura do *Aqui Agora* tem duração de 2 segundos. É composta pelas duas palavras que dão nome ao telejornal, escritas em caixa-alta e em duas linhas, na cor branca, cercadas por duas linhas também brancas, sobre um fundo vermelho em dégradé – cor que pode ser associada ao sangue, à violência, à urgência e ao perigo. O pouco tempo da vinheta se justifica pela estrutura de abertura do telejornal. À imagem da vinheta segue-se a escalada com as cinco principais manchetes do dia. Cada manchete é montada como um *teaser*<sup>62</sup> – com imagens, BG<sup>63</sup> e as palavras aparecendo escritas em destaque no vídeo –, sendo encerrada com a mesma vinheta inicial, agora com duração de apenas 1 segundo. Ao final da quinta e última manchete da escalada, a vinheta aparece e segue em movimento até a bancada onde já estão os dois âncoras, que, em plano geral,<sup>64</sup> iniciam o telejornal. Depois cada um dos âncoras aparece em primeiro plano<sup>65</sup> para ler as cabeças das reportagens.

A vinheta do *Aqui Agora* – agora, com tempo de 1 segundo e trilha de impacto – também é usada como elemento para prender a atenção do telespectador ao final de cada reportagem. A imagem e o som da vinheta marcam para o telespectador o fim de uma reportagem e funcionam como um aviso ao público de que deve renovar sua atenção para o assunto eletrizante, imperdível, que virá a seguir.

---

<sup>62</sup> “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).

<sup>63</sup> Abreviatura de Background. “Ruído do ambiente ou música que acompanha, ao fundo, a fala do repórter. Áudio ambiente. O BG não pode prejudicar o áudio do repórter” (BARBEIRO; LIMA, 2005, p. 163).

<sup>64</sup> “Enquadramento feito com a câmera distante, mostrando a pessoa por inteiro ou um local por completo” (BARBEIRO; LIMA, 2005, p. 167).

<sup>65</sup> “Cena que mostra a cabeça inteira da pessoa, do colarinho ou gola para cima. Cena fechada de um objeto” (BARBEIRO; LIMA, 2005, p. 164).

Por ter uma característica especial, ou mesmo *sui generis*, de ser apresentado por dois âncoras e cinco apresentadores, o *Aqui Agora* opera com dois tipos de cenário. Um com fundo multicolorido, formado por várias barras tubulares, cada uma de uma cor, como se formasse um arco-íris, com uma bancada de dois lugares, cuja frente, em tons de azul e preto, traz o logotipo do SBT. E outro usado quando não são os apresentadores que chamam as reportagens, com o mesmo layout da vinheta de abertura, agora com as letras aplicadas na cor preta, aplicado várias vezes sobre um fundo em azul-claro. Neste caso, os apresentadores são enquadrados pela câmera em primeiro plano.

Também compõe o cenário a roupa usada pelos âncoras e apresentadores. À exceção dos comentaristas Maguila e Leão Lobo e do apresentador da previsão do tempo, Feliz, que usam *smokings*, os demais profissionais seguem o padrão estabelecido pelos telejornais de referência: homens de terno e mulheres de *tailleur*.

Do início ao fim do *Aqui Agora*, um recurso técnico sobressai: o uso de trilha sonora. Da abertura, passando pelas vinhetas, chegando às reportagens, um tipo de som característico está sempre presente. Optamos por denominá-lo de trilha sonora, em vez do tradicional BG, por acreditarmos que o uso dado pelo *Aqui Agora* supera a idéia conceitual de música de fundo ou áudio ambiente, se colocando como uma trilha de impacto contextualizada com a temática policial das reportagens. “(...) os efeitos sonoros de tiros, barulho de sirenes, gritos e música de suspense dão um tom de realismo e de dramaticidade às matérias, este recurso busca atrair ainda mais a atenção dos telespectadores” (OLIVEIRA, 2007, p. 79-80).

O melhor exemplo do uso marcante da trilha sonora são as reportagens de Gil Gomes. Ao estilo próprio de narrar do cronista policial,<sup>66</sup> soma-se uma trilha sonora

---

<sup>66</sup> Estilo que Eugênio Bucci definiu assim: “A locução é a mesma que o consagrou no rádio: o timbre de voz grave, forçado no limite, e ao mesmo tempo gritado. Gil Gomes dá a impressão de que pronuncia cada palavra contraindo todos os músculos do corpo, como quem quebra nozes com os dentes. Recua o queixo para trás, forçando-o contra o peito, segura o microfone com a mão direita e gesticula com a esquerda, aberta e enrijecida, como se alisasse uma mesa invisível na altura do tórax. O telespectador vê a palma daquela mão esquerda desenhando círculos no ar, numa arritmia quase hipnótica, quase abobalhada, que tem lá a sua cadência. Ele narra histórias escabrosas, téticas e aberrantes sem interromper a fala ou os acenos de mão mecânica. O som de sua voz concorre para o clima de suspense e nervosismo que captura a audiência na proporção que a impaciente (...)” (BUCCI, 1993, p. 106).

marcadamente de suspense, algo inquietante. Outros bons exemplos são as reportagens de perseguição policial, em que os efeitos sonoros – tiros, sirenes, vozes ofegantes, gritos, choros – se sobrepõem à fala dos repórteres, criando um clima de tensão.

#### 4.1.10. Recursos de Interatividade

Consideramos “recurso de interatividade” aquele espaço no telejornal em que ocorre a participação direta do telespectador, seja ao vivo ou por meio de correspondência.<sup>67</sup> Neste sentido, o *Aqui Agora* é um dos pioneiros na TV brasileira nesse tipo de interlocução direta com o público, abrindo espaço no último bloco do programa para o “Telefone do Povo” e também ao convocar o público a mandar cartas ao comentarista Osmar de Di Piero, denominado pelo telejornal como o “Defensor dos Aposentados”.

Na edição do dia 28/05/1991, no primeiro bloco do telejornal, o público é chamado a participar do programa, enviando suas cartas, logo depois do comentário de Osmar Di Piero sobre o indiciamento de 1.700 pessoas por crimes contra a Previdência Social. A convocação é feita por um dos apresentadores:

*Jorge Helal* – E se você quer registrar aqui, agora a sua queixa, denúncia ou reclamação contra a Previdência, escreva para Osmar Di Piero. É só colocar na carta: *Aqui Agora*, CEP 02090, São Paulo, Capital.

O comentário de Osmar Di Piero, na edição do dia 29/05/1991, no sexto bloco do telejornal, já é uma resposta à carta enviada por um telespectador, o que, de certa forma, demonstra que há uma reciprocidade do público à proposta de interatividade estabelecida pelo programa.

*Osmar Di Piero*: O nosso telespectador Maurílio Faeles, de Sorocaba, São Paulo, nos escreveu esta carta (mostra a carta em suas mãos) contando um caso bastante comum na vida dos aposentados brasileiros. Veja bem, depois de trabalhar vinte e cinco anos em

---

<sup>67</sup> Lembramos que nessa época, início da década de 1990, ainda não era comum a participação mais efetiva do telespectador opinando sobre a programação ofertada pelas emissoras de TV. Ao contrário de hoje, quando a internet, através do e-mail, possibilita essa relação direta e rápida entre o público e as TVs, naquela época o *feedback* do telespectador só acontecia por meio de carta ou de telefonema ao Serviço de Atendimento ao Cliente (SAC) das emissoras.

condições de insalubridade, ele se aposentou com quatro salários mínimos e meio. Acontece que com a desvalorização dos benefícios, o nosso amigo Maurílio está recebendo atualmente dois salários mínimos, ou seja, a cada dia que passa diminuem ainda mais as condições de vida dos aposentados no Brasil (...).

Em seguida ao comentário, mais uma vez é reforçada a possibilidade de participação dos telespectadores no programa.

*Jorge Helal:* E você que está nos assistindo pode usar esse espaço para as suas denúncias e reclamações. Basta escrever para Osmar Di Piero, anote: *Aqui Agora*, CEP 02090, São Paulo, capital.

No caso do “Telefone do Povo”, a interatividade é ainda mais dinâmica. Logo no início do primeiro bloco, um dos apresentadores convida o telespectador a participar do telejornal.

*Ivo Morganti:* Começa *Aqui Agora*, um jornal vibrante que mostra, na TV, a vida como ela é.

*Patrícia Godoy:* E atenção: o *Aqui Agora* abre espaço para que você participe e dê a sua opinião.

*Ivo Morganti:* Ligue para o telefone do povo – 929645 – dizendo o que você achou das nossas reportagens. Antes do final da edição de hoje, eu vou conversar com você, por telefone, e registrar a sua opinião sobre o *Aqui Agora*. Participe! Telefone do povo – 929645. Para cidades fora da grande São Paulo e outros estados, você disca antes o DDD, 011, e depois 929645.

A conversa com o telespectador só acontece ao final do programa. O apresentador Ivo Morganti pega o telefone que está ao lado dele na bancada de apresentação do telejornal e fala ao vivo com um dos telespectadores. As palavras do apresentador demonstram que esse recurso de interatividade entrou no ar pela primeira vez na edição do dia 28/05/1991.

*Ivo Morganti (IM):* E a partir de hoje você também pode participar do *Aqui Agora*, telefonando para 92-96-45, telefone do povo. Dando a sua opinião sobre as nossas reportagens, enfim sobre o nosso jornal. Afinal, ele é feito pra você. Vamos então ao telefonema de hoje. Alô!

*Telespectador (T):* Alô.

*IM:* Quem fala?

*T:* É o Mário... [o áudio é baixo e o sobrenome fica incompreensível].

*IM:* Seu Mário? Oh seu Mário, tudo bem?

*T:* Tudo bem. Tudo bem.

*IM:* O senhor mora aonde?

*T:* Na Alfredo Pujol.

*IM:* Alfredo Pujol. Que bairro que é?

*T:* Santana.

*IM:* Santana. Tá vendo o jornal todo dia, seu Mário?

*T:* Tô vendo. Eu gosto. Não perco um. Eu tô gostando muito do que vocês filmam, do que vocês fazem.

*IM:* Ta. Se o senhor tiver alguma coisa pra falar contra, pode falar também, não tem problema não seu Mário.

*T:* Não, não, não. Por enquanto tá muito bom, viu. Eu to em casa, sou aposentado, eu gosto muito da pessoa que defende o aposentado. Mas eu acho que deveria ter pessoas que defendessem também as pessoas sem-terra, sem-casa, essas coisas que é bom pro povo, né!?!

*IM:* Ok então. Mas de uma maneira geral o senhor tá gostando?

*T:* Tô, tô gostando sim, viu.

*IM:* Muito obrigado seu Mário. Continue nos assistindo.

*T:* Tá, muito obrigado. Obrigado o senhor.

*IM:* Tá, te logo seu Mário. Você também pode participar. É só ligar para o 929645. Telefone do povo dando a sua opinião sobre as nossas reportagens, *Aqui Agora*.

O diálogo entre apresentador e telespectador é ameno. Pois o telespectador é só elogios ao programa. O único momento em que se percebe um certo desconforto por parte do apresentador é quando o telespectador propõe a inclusão no telejornal de comentaristas que façam também a defesa dos trabalhadores rurais sem-terra e dos sem-casa. A indagação do telespectador fica sem resposta. Ivo Morganti se limita a dizer um “Ok então” e faz uma outra pergunta que nada tem a ver com a fala do telespectador. Percebe-se nitidamente que o apresentador rompe com a lógica de pergunta-resposta que marca a noção de par adjacente, presente na análise de conversação.<sup>68</sup>

Era de se esperar que o apresentador Ivo Morganti tocasse na questão levantada pelo telespectador, ainda que para discordar dele. Ao contrário disso, demonstrando um certo incômodo com a colocação, mas, ao mesmo tempo, mantendo

---

<sup>68</sup> Para Schegloff e Sacks (1973:295), par adjacente é uma unidade dialógica mínima que abrange uma produção conversacional sequenciada entre dois ou mais falantes, em que um deles produz uma primeira parte, que pode ser uma pergunta, e o outro produz uma segunda parte, que pode ser uma resposta, condicionada pela primeira (SCHEGLOFF; SACKS *apud* SILVA, 2004, p. 787).

um tom amistoso, o apresentador desconsidera a questão e trata de encerrar rapidamente a conversa da forma mais cordial possível.

#### **4.2. Segundo Eixo: Análise de Conteúdo do *Aqui Agora***

O caráter informativo e a relação que o telejornal policial estabelece com o mundo são as preocupações que vão conduzir nossa análise neste eixo. Em outras palavras, interessa-nos investigar *o que* fala o *Aqui Agora* e que tratamento é dado à informação: pensar no tipo de promessa que o programa estabelece com a audiência, a partir de elementos discursivos e marcas de enunciação; considerar a hipótese que levantamos na reflexão sobre contrato (Véron) e promessa (Jost), no Capítulo II, quando indagávamos: O que é dito nos telejornais policiais que assegura a identificação com o público? Ou não seriam as modalidades de dizer usadas pelos programas que garantem essa resposta do público? Ou seja, a aceitação estaria na perfeita dosagem entre o *fazer saber* (a informação propriamente dita) e o *fazer sentir* (captação do público), na perspectiva trabalhada por Charaudeau (2006).

##### **4.2.1. Temática**

Apesar de se tratar de um telejornal policial e, como tal, pressupor um noticiário temático, o que observamos no *Aqui Agora* é a existência de uma certa variedade de conteúdos. No entanto, não podemos desconsiderar que a abordagem mais significativa – tanto do ponto de vista do espaço destinado a esses assuntos como também do aprofundamento dado –, é óbvio, se concentra, conforme as estatísticas apresentadas anteriormente, nos casos de polícia e de violência, que surgem como elemento unificador do telejornal.

O melhor exemplo disso são as manchetes das reportagens apresentadas na escalada<sup>69</sup> das duas edições analisadas (ver Quadro 4.6). Não há destaque para assuntos de grande impacto político e econômico; de interesse público ou bem-estar social. Ao contrário, a ênfase é dada a crimes, chacinas, acidentes, seqüestros, apreensão de

---

<sup>69</sup> “Manchetes sobre os principais assuntos do dia que abrem o jornal. São frases curtas cobertas ou não com imagens” (BISTANE; BACELLAR, 2005, p. 133).

drogas, incêndios, julgamentos e outros assuntos que podem ser caracterizados como *fait divers*.

#### Quadro 4.6

##### Manchetes do *Aqui Agora*

Dia	Manchetes	Tema
28.05.1991	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tragédia no choque de trem com caminhão em São Paulo.</li> <li>• Exclusivo: crianças eram pagas para assumir crimes.</li> <li>• Travestis faturam alto em SP e sonham com dólares da Europa.</li> <li>• Calamidade em Sergipe: chove há nove dias sem parar.</li> <li>• Dramático: criança abandonada faz greve de fome na Febem.</li> </ul>	Acidente  Crimes <i>Fait divers</i>  Intempérie <i>Fait divers</i>
29.05.1991	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Rebelião de garotos numa escola de São Paulo.</li> <li>• Namoro proibido mata menino de doze anos.</li> <li>• Osmar Di Piero luta e defende os aposentados.</li> <li>• Emocionante: criança que fazia greve de fome reencontra a mãe.</li> <li>• Guerra no morro: polícia do Rio caça traficantes.</li> </ul>	<i>Fait divers</i> Crime Previdência <i>Fait divers</i>  Tráfico

O que podemos destacar nas manchetes do *Aqui Agora* são os termos usados com o intuito de capturar a atenção do telespectador. Tais como: “tragédia”, “calamidade”, “dramático”, “emocionante”, “rebelião” e “guerra”. De alguma forma, todas essas palavras criam no telespectador uma expectativa crescente em relação a algo inusitado, anormal, sensacional, a ser apresentado na narrativa jornalística do *Aqui Agora*.

Nas duas edições analisadas, a variedade se manifesta, seja no formato de reportagens, de notas (seca ou coberta) ou de comentários, no tratamento de notícias que procuramos agrupar por temas, sem considerar os casos de polícia e de violência (ver Quadro 4.7).

Se conduzirmos nosso olhar em outra direção, para os casos de polícia, de violência ou *fait divers*, os temas mais recorrentes das reportagens não são muito diferentes dos que estampam as páginas dos jornais populares. Estamos falando, grosso modo, de assassinatos (“Caso amoroso em Campinas termina em tragédia”),<sup>70</sup> chacinas (“Assassinato de quatro rapazes em SP”),<sup>71</sup> seqüestros (“Mulher acusa marido de seqüestro dos dois filhos menores”),<sup>72</sup> tráfico (“Apreensão de 92 quilos de maconha em SP”; “Enterrado no Rio corpo de policial torturado e baleado por traficantes”)<sup>73</sup> e toda sorte de *fait divers* (“Crianças pagas para assumir crimes”; “O mundo dos travestis em SP”; “Flagrante de violência no centro de SP. Dois homens brigam por causa de uma mulher”).<sup>74</sup>

---

<sup>70</sup> Edição do dia 29/05/1991.

<sup>71</sup> Edição do dia 28/05/1991.

<sup>72</sup> Edição do dia 28/05/1991.

<sup>73</sup> Edições dos dias 28/05/1991 e 29/05/1991, respectivamente.

<sup>74</sup> As duas primeiras notícias, edição do dia 28/05/1991. A última, edição do dia 29/05/1991.

### Quadro 4.7

#### Classificação do Material Jornalístico por Temas

(Quanto ao formato: reportagem **R**, nota coberta **NC**, nota seca **NS** e comentário **C**)

<b>Temática</b>	<b>Matérias</b>	<b>Formato</b>
<b>Polícia</b>	• Crianças pagas para assumir crimes	R
	• Caso amoroso em Campinas termina em tragédia	R
	• Assassinato de quatro rapazes em SP	R
	• Mulher acusa marido de seqüestro dos dois filhos menores	R
	• Apreensão de 92 quilos de maconha em SP	NC
	• Enterrado no Rio corpo de policial torturado e baleado por traficantes	NS
	• O mundo dos travestis em SP	R
	• Flagrante de violência no centro de SP: dois homens brigam por causa de uma mulher	R
<b>Cidade</b>	• Choque de trem com caminhão em SP	R
	• Incêndio em favela de SP	NC
	• Greve de professores e funcionários das universidades estaduais de SP	NS
<b>Nacional</b>	• Aumento dos casos de cólera no Brasil	NS
	• Governo federal sorteia municípios para fiscalização do Fundo Desenvolvimento da Educação	NS/C
	• Calamidade em Sergipe: chove há nove dias sem parar	R
	• Melhora estado de saúde de Irmã Dulce	NS
	• Crimes contra Previdência	C
	• Briga de deputados na Câmara Federal	NS/C
<b>Esporte</b>	• Wilsinho Fittipaldi volta às pistas da Stock Car	NC
	• Vitória da seleção Brasileira sobre a Bulgária	NC
<b>Internacional</b>	• Treinamento de força de elite da polícia de Michigan	R
	• Tropas rebeldes controlam Etiópia	NC
<b>Serviço</b>	• Paulistas vão ter que esperar para reaver cruzados novos	NS/C
	• Paulistas fazem fila na Justiça Federal para conseguir cruzados novos de volta	NS

O Quadro 4.7 vem confirmar a variedade de temas tratados pelo *Aqui Agora*. Além de explicitar os formatos das notícias, revela que a ênfase dada pelo telejornal aos assuntos de polícia e de violência, temas considerados prioritários pelo programa, não o impedia de também valorizar outros assuntos de apelo popular (esporte, cidade, serviço etc.).

A previsão do tempo era feita por Felisberto Duarte, identificado pelos apresentadores e no vídeo apenas como Feliz, que acabou se tornando mais um símbolo de entretenimento do que propriamente um meteorologista preocupado em antecipar as intempéries climáticas do país. Feliz apresentava a previsão do tempo, sempre no quinto bloco do programa, trajando *smoking*, tendo ao fundo imagem em *chromakey*<sup>75</sup> do mapa da América do Sul, com destaque para o Brasil, e no segundo momento, quando da previsão por regiões, apenas o mapa do Brasil dividido por estados.

Feliz inicia sua participação sempre com a mesma frase: “Boa noite e tempos felizes!”. E finaliza a previsão do tempo com uma piada ou uma brincadeira, seguida do bordão: “E piriri, e pororó”. Na edição do dia 28/05/1991, a previsão do tempo leva 1 minuto e 47 segundos, tendo ao final uma espécie de esquete protagonizado pelo apresentador.

*Christina Rocha:* É, e com um calor desses, muita gente pensa que o verão voltou. Mas não voltou não. Nesta época isso é muito comum. É o chamado veranico de maio. Mas veja os detalhes da previsão do tempo com nosso querido amigo, Feliz.

*Feliz:* Olá pessoal, boa noite e tempos felizes! A foto do satélite mostra que a maior parte do território brasileiro está com tempo bom e muito sol. Uma massa de ar quente faz com que as temperaturas subam muito nesta época, o que chamamos de veranico de maio. E vemos também uma frente fria sobre o litoral do Uruguai e do Rio Grande do Sul. Mas não causa ameaças para o estado de São Paulo. E agora a previsão para amanhã em todo o Brasil (...) Bom, eu vou por aqui [apontando para o lado direito], não eu vou por aqui (sai de quadro pela esquerda), há eu não sei nem pra onde eu vou, viu. [Aparece depois em montagem com *chromakey* fazendo sinal para imagem de um ônibus, aparecem na tela as palavras “Vapt” e “Vupt”],

---

<sup>75</sup> “Efeito técnico que permite a inserção de imagens atrás do apresentador. Para obtê-lo, é usada uma tapadeira nas cores azul ou verde” (PATERNOSTRO, 2006, p. 198).

escritas em branco com fundo preto, volta para Feliz.] Ele diz: Agora eu tô entendendo porque Vapt e Vupt, boa noite e piriri e pororó, e vapo [sai de cena].

Na edição do 29/05/1991, o tempo destinado à previsão do tempo é menor: 1 minuto e 10 segundos. Feliz segue rigorosamente a mesma estrutura do dia anterior. A única diferença fica por conta da piada ao final da previsão. Dessa vez, ele imita a voz do candidato à presidência da República e deputado federal Enéas Carneiro, do Prona, para concluir sua participação:

*Feliz:* [imitando a voz e a agressividade no modo de falar do Enéas] Amanhã São Paulo vai ter tempo bom, com céu azul. A tarde pode aumentar a nebulosidade, mas não vai chover. Meu nome é Enéas, [já retomando sua voz natural, continua] quer dizer, Enéas não. Boa noite e piriri e pororó [termina com uma risada irônica].

O modo como a previsão do tempo é apresentada acaba por retirar um pouco da credibilidade das informações que são repassadas ao telespectador. Ao tentar dar um tom de show e de espetáculo, ainda que abusando da criatividade, Feliz consegue conquistar a atenção do público, mas, ao mesmo tempo, coloca em segundo plano a relevância e a precisão dos dados, criando uma situação de “anomalia” entre forma e conteúdo.

#### **4.3. Terceiro Eixo: os Enunciadores do *Aqui Agora***

O lugar de fala dos principais enunciadores de um telejornal implica necessariamente a determinação também de um lugar para aquele a quem se destina essa fala. A relação entre o enunciador e o destinatário de um telejornal policial engendra um tipo de contrato de leitura. Por parte do enunciador, enquanto instância de produção, faz uma proposta de performance e de linguagem que falem aos interesses do telespectador; do lado do destinatário, na instância da recepção, busca-se um certo grau de compartilhamento de sentidos entre o conteúdo produzido e aquele que consome esse tipo de informação policial. Ou seja, estabelecer uma comunicação mínima entre enunciador e destinatário, através dos elementos que confirmam o possível contrato de leitura firmado entre as partes, na relação comunicacional estabelecida entre as instâncias de produção e de recepção.

### 4.3.1. Os Apresentadores

Os apresentadores<sup>76</sup> e os âncoras<sup>77</sup> ocupam um lugar de destaque no telejornalismo. Esse Olimpo, paraíso da distinção reservado aos profissionais que desempenham essas funções no jornalismo, é uma unanimidade entre vários autores. Para Robert Stam, os apresentadores e os âncoras estão no topo da hierarquia da identificação televisual. “São figuras simbólicas que não de impedir que vaguemos à deriva em um mar tempestuoso de significações” (STAM, 1985, p. 78). Na mesma linha de pensamento, Antônio Fausto Neto atribui a esses profissionais o poder de organizar o caos da atualidade. “A ação dos enunciadores – via os mais diferentes códigos – se volta justamente para substituir a desordem pela ordem, o imprevisível pelo conhecido, a incerteza pela certeza” (FAUSTO NETO *apud* BECKER, 2004, p. 85). Bernardo Issler vai dizer que os âncoras são o carro-chefe da identidade de um canal televisivo. “Os chamados *âncoras* da TV são os atores que criam a *cara* do canal” (ISSLER, 1999, p. 7 – grifos do autor). Se nos permitirmos ir mais longe na interpretação do papel dos apresentadores e dos âncoras, podemos considerar ainda o lado da companhia virtual: “Para os telespectadores solitários, ele [o apresentador] torna-se familiar, um companheiro” (BECKER, 2004, p. 85).

No *Aqui Agora*, a importância do apresentador é ainda mais destacada pelo número de profissionais que exercem essa função no telejornal. A tradicional dupla de apresentadores ou a figura de um único âncora à frente do telejornal, no *Aqui Agora*, é substituída pela performance de nada menos do que sete apresentadores. Eles vão se alternar do início ao fim do telejornal e, em alguns casos, determinado apresentador estará identificado com uma editoria ou tema específico do telejornal. São os casos dos apresentadores Luiz Lopes de Correa, responsável pelas notícias internacionais, e Felizberto Duarte (Feliz), que só apresenta a previsão do tempo.

---

<sup>76</sup> Profissional que apresenta o telejornal, mas não é responsável pela estrutura, organização e fechamento de cada edição.

<sup>77</sup> Não é apenas o apresentador do telejornal. Tem liberdade para emitir comentários ou fazer análises dos principais assuntos tratados nas reportagens. É também o editor-chefe do telejornal, o profissional que tem a palavra final sobre todos os aspectos do telejornal.

Ivo Morganti e Patrícia Godoy são os principais apresentadores e ocupam os dois lugares reservados na bancada do telejornal. Mas dividem a apresentação ainda com Jorge Helal, Christina Rocha e Sérgio Everton, que enunciam as cabeças de algumas das principais reportagens, de pé, em primeiro plano, com um cenário de fundo distinto do que é usado pelos apresentadores principais. Como acontece também com Luiz Lopes de Correa e Felizberto Duarte (Feliz), que são responsáveis, respectivamente, por apresentarem as notícias internacionais e a previsão do tempo.

Apesar dessa peculiaridade do telejornal, o lugar de fala dos apresentadores é muito parecido com o lugar ocupado por esses profissionais nos telejornais de referência. Sobriedade e ausência de opiniões marcam o desempenho dos sete apresentadores do *Aqui Agora*. O ritmo e o dinamismo vão se dar pela alternância de falas entre os sete apresentadores, que conduzem o telespectador a uma falsa idéia de pluralidade. A opção por esse elevado número de apresentadores, considerando-se o padrão vigente na maioria das emissoras (um ou dois apresentadores) é apenas mais uma estratégia para captação da audiência.

Apesar do número incomum de apresentadores verificado no *Aqui Agora*, eles estabelecem com o público uma relação de confiança e de credibilidade similar a que encontramos nos telejornais de referência. O fato de estarmos falando de um telejornal policial, com fortes características de apelo emocional, só vem reforçar o vínculo que a audiência estabelece com essas figuras simbólicas, de destaque no telejornalismo brasileiro. A relação é de identificação e de aproximação, o que, em muitos casos, contribui para reforçar a aceitação e a audiência do telejornal.

#### **4.3.2. Os Comentaristas**

Podemos dizer que a distinção entre o lugar de fala dos comentaristas do *Aqui Agora* e dos demais personagens centrais do telejornal se dá não só pelo que eles representam, mas também por serem personalidades públicas, cujo nível de identificação com a audiência é anterior à entrada deles na televisão. O melhor exemplo é o ex-pugilista Maguila. Conhecido e respeitado por suas conquistas como lutador de

boxe, ele assume no *Aqui Agora* um lugar de celebridade. Mas não uma celebridade global, ao contrário, uma celebridade popular, que dá a sua interpretação dos fatos a partir da visão de mundo de alguém quase analfabeto.<sup>78</sup>

Nesse sentido, o telejornal, ao se valer do comentário de Maguila, sem dúvida uma personalidade de carisma e popularidade entre as classes menos favorecidas, parece abrir um espaço no noticiário para um certo grau de humor e de ironia. Ao dar voz a Maguila, o *Aqui Agora* faz um duplo movimento: mostra ao cidadão comum que a sua opinião, por mais simplória que pareça, também merece ser ouvida. Ou seja, cria uma identificação direta entre esse segmento do público e o expugilista. E, ao mesmo tempo, já pensando na parcela de público de classe mais elevada, oferece uma opção de diversão, de entretenimento, quando reveste a participação de Maguila mais de um tom de humor do que propriamente de credibilidade jornalística. Nesses dois lugares, considerando-se os diferentes públicos do telejornal, ora Maguila aparece como a voz do cidadão comum na televisão, ora como o animador a provocar risos e gargalhadas do público.

No caso do comentário de Osmar Di Piero, o defensor dos aposentados, ele assume um caráter de seriedade formal, mas, do ponto de vista do tipo de relação que estabelece com o público, reflete a indignação dos cidadãos comuns aposentados. O lugar de fala, então, é o mesmo daquele que se encontra na difícil tarefa de sobreviver no Brasil com uma baixa aposentadoria. Ao defender os interesses dessa significativa parcela da população brasileira que muitas vezes é esquecida pelos órgãos governamentais, Osmar Di Piero consegue uma enorme identificação com o público.

O comentário de Leão Lobo, por sua vez, é mais especializado, ainda que tenha como referência o universo da vida privada dos principais atores e atrizes da televisão brasileira. Mas, mesmo assim, se reveste nitidamente de um caráter de entretenimento, que provoca grande identificação com o público. O alcance do

---

<sup>78</sup> Não queremos aqui fazer juízo de valor e nem expressar qualquer tipo de preconceito com referência às pessoas com nível baixo de estudo. Destacamos apenas que, no caso dos pré-requisitos exigidos para o trabalho de comentarista de telejornal, espera-se um nível de preparo intelectual mais elevado, um certo grau de conhecimento especializado.

comentário de Leão Lobo também pode ser interpretado pelo pretense *voyeurismo* do público, que sente prazer em espionar a vida privada das celebridades. “O prazer do *voyeur* consiste em captar o corpo do outro em sua dimensão obscena – do que deveria estar *fora de cena* – em busca da realização imaginária de *outra cena*, montagem inconsciente que regula um gozo dito perverso” (KEHL, 2004, p. 171-172 – grifos da autora). Neste caso, o público do *Aqui Agora* alimenta o prazer imaginário de conhecer as revelações picantes da vida das celebridades.

A abordagem realizada pelos comentaristas, em boa medida, só vem confirmar uma compatibilidade entre a proposta de contrato de leitura estabelecida entre os enunciadores e o seu público-alvo, como já mencionado, marcadamente de característica popular e de breve bagagem informativa e cultural.

### 4.3.3. Os Repórteres

Se pensarmos, grosso modo, o que se espera de um repórter, poderíamos resumir assim o seu papel: é aquele jornalista que colhe informações de fatos relevantes à sociedade e as transmite ao público, seja por meio impresso ou eletrônico. O repórter se torna, na verdade, um mediador entre os acontecimentos e o público. “Além do conhecimento objetivo de sua função (seu *know-how*), o trabalho do jornalista está assentado em um conjunto de representações, de imagens” (FRANÇA, 1998, p. 160).

No caso do *Aqui Agora*, essas representações e imagens são construídas em torno do universo da cobertura policial e da dramatização da notícia. O que vai diferenciar o lugar ocupado por este profissional em relação àquele que atua no telejornal de referência é o apelo mais explícito ao lado emocional, ao enfoque no que toca mais profundamente aos sentidos do telespectador. Ou, dito de outra forma, a espetacularização da notícia.

Por isso, o repórter do telejornal acaba ocupando vários lugares: do defensor dos deficientes (Wagner Montes); do paladino da Justiça (Gil Gomes); do profissional emotivo, sensibilizado com as tragédias sociais (Magdalena Bonfiglioli) etc.

Destaque também para a chorona e ofegante Magdalena Bonfiglioli. (...) Não se sabe se premeditadamente, a repórter desaguava diante das câmeras chacoalhantes ao cobrir catástrofes – sua especialidade” (TORRES, 2003, p. 2).

A mediação estabelecida entre os acontecimentos e o público, por parte dos repórteres do *Aqui Agora*, não vai se dar pela maneira tradicional, embasada nos princípios canônicos do jornalismo – objetividade, isenção e imparcialidade –, que norteiam a atuação dos profissionais dos telejornais de referência. Pelas próprias peculiaridades desse telejornal policial, os repórteres têm uma certa licença para retratarem os fatos com mais liberdade de estilo. É o que faz, por exemplo, Magdalena Bonfiglioli na reportagem sobre a criança com problemas neurológicos abandonada pela mãe e que ficou sem comer na Febem.<sup>79</sup> A repórter faz um apelo emocionado, e pouco usual nos telejornais, à mãe da criança: “Olha aí dona Adalgisa, a senhora não é obrigada a levar seu filho se a senhora não tiver condições. Mas, pelo menos, vem até aqui dá uma espiadinha no Fábio.” Outro exemplo é a forma como o cronista policial do *Aqui Agora*, Gil Gomes, aborda, em entrevista, um jovem que denunciou o fato de menores estarem sendo pagos para assumirem crimes em São Paulo:<sup>80</sup> “Você iria receber duzentos mil para segurar o foguete?” A expressão “segurar o foguete,” que na gíria policial significa assumir a culpa por um crime que não cometeu, não teria espaço em um telejornal de referência. Isto porque é uma expressão que não é clara para o telespectador e referenda uma linguagem policial há muito abandonada pelo jornalismo contemporâneo, que tem como uma de suas regras básicas evitar o uso de termos do jargão policial (meliante, elemento, de menor etc.).

Nas duas edições analisadas, verificamos uma presença significativa de repórteres no *Aqui Agora*: 12 na edição do dia 28/05/1991 e oito na do dia 29/05/1991. Além de denotar um elevado investimento do telejornal no tratamento da notícia, a maciça presença dos repórteres no local dos acontecimentos também contribuiu para reforçar a credibilidade do telejornal. Ainda que um tipo distinto de credibilidade, em que a marca era o sensacionalismo, o apelo fácil aos sentidos do telespectador.

---

<sup>79</sup> Edição do dia 28/05/1991.

<sup>80</sup> Edição do dia 28/05/1991.

#### 4.3.4. As Fontes

“Fonte é qualquer pessoa que presta informações ao repórter” (ERBOLATO, 2002, p. 183). Apesar do conceito apresentado por Mário Erbolato não fazer qualquer distinção entre as fontes, o que verificamos nos telejornais, de maneira geral, é uma maior atenção às fontes oficiais, também chamadas fontes autorizadas. Em outras palavras, as autoridades que, em função do cargo que ocupam, detêm um significativo volume de informação de interesse público. É assim nos telejornais de referência e também nos policiais. A diferença está apenas na ênfase editorial e de tratamento dada às fontes por esses dois formatos de telejornal.

No telejornal policial, a ênfase editorial recai sobre os assuntos de polícia e de violência. Conseqüentemente, as fontes fixas<sup>81</sup> que mais aparecem no telejornal são as autoridades policiais – delegados e detetives. As outras fontes dos telejornais policiais podem ser consideradas fontes fora de rotina,<sup>82</sup> como os cidadãos comuns, os chamados homens ordinários na perspectiva de Michel de Certeau,<sup>83</sup> envolvidos no esclarecimento de um fato ou ocorrência.

Os telejornais policiais ainda apresentam uma flagrante distinção em relação aos telejornais de referência, ao romperem com um dos mais antigos tabus da televisão brasileira: o de não dar voz aos acusados de crimes. Os telejornais de referência, quando fazem reportagens de casos de polícia, não ouvem os acusados de crimes violentos, apenas as autoridades policiais.

No *Aqui Agora*, é razoável dizer que é quase uma constante a presença de fontes fora de rotina nas reportagens, o que representa uma abertura do telejornal à participação do cidadão comum, da voz do popular que testemunhou os fatos noticiados. Como também a presença do cidadão acusado de cometer crimes bárbaros. Dessa

---

<sup>81</sup> Fontes fixas “são aquelas às quais se recorre para o noticiário de todos os dias, embora nem sempre forneçam assuntos de muito interesse”, como polícia, corpo de bombeiros, hospitais etc. (ERBOLATO, 2002, p. 183).

<sup>82</sup> Fontes fora de rotina “são as fontes procuradas excepcionalmente, quando o esclarecimento de um fato o exige” (ERBOLATO, 2002, p. 183).

<sup>83</sup> Uma discussão mais ampliada sobre a concepção do “homem ordinário” foi apresentada no Capítulo II, quando tratamos do formato dos telejornais policiais.

forma, o telejornal ouve não só quem denuncia (vítima ou policial), mas também quem é alvo da denúncia (acusado de praticar o crime).

Mas ao mesmo tempo que dá voz aos criminosos, em alguns casos, o *Aqui Agora* peca ao desrespeitar um dos princípios canônicos do jornalismo: o de ouvir os dois lados envolvidos em qualquer reportagem. Nesses casos, o telejornal se abre para ouvir as denúncias e queixas da população mais pobre e marginalizada, deixando de fora o posicionamento das autoridades e instituições acusadas/denunciadas pela população. Em duas reportagens, que tomamos como exemplo, isso fica muito claro. Na primeira (“O assassinato de quatro rapazes na periferia de São Paulo”),<sup>84</sup> o repórter Celso Teixeira dá voz aos familiares das vítimas. Eles denunciam que os filhos foram executados por policiais militares. Em nenhum momento da reportagem, ou mesmo por parte dos apresentadores, é apresentado um posicionamento da Polícia Militar em relação à acusação feita pelos pais e amigos dos rapazes assassinados.

Na segunda reportagem (“Deficientes físicos brasileiros enfrentam descaso das autoridades”),<sup>85</sup> o repórter Wagner Montes critica a demora do INAMPS em atender aqueles deficientes que precisam de uma prótese.

*Wagner Montes:* Porque mais deficiente é aquele que não tem caráter, mais deficiente é aquele que não tem um senso de humanidade, de não olhar por essas pessoas. Nós podemos usar a prótese e milhões e milhões de pessoas que estão aí na fila do INAMPS há dois, três, quatro anos, como aquele senhor que eu entrevistei no começo do programa, e tão aí e não conseguem nem pernas pra trabalhar ou pra pelo menos abraçar a sua família.

Como fez também na reportagem anterior, não há uma preocupação em ouvir os responsáveis do INAMPS sobre essa grave situação. Wagner Montes ainda termina a reportagem mandando um recado ao presidente Collor:

(Ao lado de uma faixa com os dizeres: Presidente Collor/ corra por nós/ não temos pernas)

---

<sup>84</sup> Edição do dia 28/05/1991.

<sup>85</sup> Edição do dia 28/05/1991.

*Wagner Montes*: Presidente Collor, aqui está um recado para o senhor. O senhor corre todos os domingos. Que tal, no próximo domingo, uma camiseta: eu estou com os deficientes físicos. É uma questão de humanidade. Aqui e Agora.

#### 4.4. O Cruzamento dos Três Eixos

Encerrada a análise dos dados referentes ao *Aqui Agora*, é necessário agora empreender um último esforço no sentido de articular os três eixos que compõem o desenho da análise, na tentativa de apreender o tipo de *proposta de interação* que emerge do telejornal. Ao cumprirmos as etapas analíticas, passando pelos eixos do formato e da linguagem, da análise do conteúdo e dos enunciadores, procuramos evidenciar os elementos singulares no formato dos telejornais policiais que os distinguem dos telejornais de referência e ainda como esses elementos instituem adesão do público ao programa.

Se não nos prendermos apenas ao caráter sensacionalista e apelativo de abordagem de alguns temas do telejornal, podemos verificar que o *Aqui Agora* é um telejornal complexo, cercado de uma precisa lógica de produção e de captação, que em nada deixa a dever aos grandes telejornais de referência dos principais canais de TV aberta do país. Os elementos de distinção são exatamente o enfoque temático – essencialmente os casos policiais e de violência – e a proposta explícita de interação comunicativa – contrato de leitura – com um segmento de público das classes C, D e E.

Somam-se a esses elementos, o uso do plano-sequência, a abertura do repórter e os recursos de interatividade como marcas que conformam esse novo modo de fazer telejornalismo, onde o fazer sentir (explorar o conteúdo emocional) vem acompanhado de inovações de forma e conteúdo. As imagens contínuas sem cortes, a presença do repórter no local dos acontecimentos e o diálogo em tempo real com o telespectador, por telefone, são alguns exemplos de mudanças introduzidas pelo modelo de telejornalismo criado pelo *Aqui Agora*. Sem falar no dinamismo e agilidade conquistados com a presença de sete apresentadores, três comentaristas e um bem humorado “homem do tempo” – responsável pelas previsões meteorológicas – num único telejornal.

Neste sentido, as propostas de interação, de construção e de significação no *Aqui Agora* se aproximam da estética do espetáculo, como destaca Nísia Martins ao refletir sobre a construção de sentidos em programas televisivos. A perspectiva da

autora se aproxima da hipótese que transparece para nós como a mais aceitável do ponto de vista do tipo de interação comunicativa que os telejornais policiais tentam estabelecer com a audiência: a do fazer sentir. Em outras palavras, liga-se aos telespectadores pelo lado emocional, atualizar valores e referências que falem da esfera popular desses interlocutores.

(...) o processo de significação pode ter o predomínio do princípio do prazer, ativando, inclusive, porções reprimidas do inconsciente e propulsionando a identificação com o objeto do desejo. Esse seria, então, o espaço da construção dos sentidos mais instintivos, mais subjetivos, sem compromisso com regras e leis e, dessa forma, com preferência pelas impressões e sensações, pela emoção e afetividade (MARTINS, 2006, p. 130).

Com isso, estamos dizendo apenas que a estratégia de interação dos telejornais policiais e, entre eles, o *Aqui Agora*, precursor desse modificador modelo televisual, é de pegar o público não explorando *o princípio da razão*,<sup>86</sup> mas, ao contrário, se rendendo ao princípio da emoção, ainda que para isso venha se valer do lado mais perverso da captação dos olhares: o de emocionar com a revelação de fatos mórbidos e de extrema violência.

---

<sup>86</sup> Nísia Martins destaca que “é preciso considerar que o processo de construção e de significação do texto televisivo não se organiza apenas no âmbito da subjetividade. Pode ter, por vezes, o predomínio do princípio de realidade, da razão e da lógica, da identificação com objetos externos, atuando mais sobre a área do consciente, buscando facilitar a cognição” (MARTINS, 2006, p. 130).

## CAPÍTULO V

### *CIDADE ALERTA*

(...) O espectador, cada vez mais, busca experiências enfáticas, iluminações instantâneas, megaeventos e espetáculos de grande sucesso, em vez da apropriação meticulosa do conhecimento cultural.

*José Arbex Jr.*

Os bons resultados alcançados pelo *Aqui Agora* nos primeiros anos, com uma resposta instantânea de público e de patrocinadores, estimulou outras emissoras de televisão do país a trilhar o mesmo caminho. Os telejornais policiais ganharam espaço na grade de programação dos principais canais brasileiros de sinal aberto. É nesse contexto que o *Cidade Alerta* estréia no dia 4 de dezembro de 1995, na Rede Record. Inicialmente apresentado por Ney Gonçalves Dias, o telejornal era exibido para todo o Brasil, de segunda a sábado, às 17h30, com duração de aproximadamente 45 minutos, mas chegando em alguns dias a superar os 55 minutos de programa.

O *Cidade Alerta* era denominado pela Rede Record, em sua página na internet,<sup>87</sup> como um “jornalismo ágil e atual”. A emissora destacava também outros aspectos do telejornal, que era identificado pela Record como a “Cara do Brasil”.

O noticiário é tratado sob os diversos ângulos com a pluralidade de pontos de vista e opiniões. Um jornal com material policial expressivo, sem perder de vista as referências sociais. (...) As câmeras do Jornalismo Record fazem intervenção rápida na realidade, trazendo a informação no momento que acontece. É a notícia em primeira mão, sem desvios ou manipulações. O Jornalismo verdade do *Cidade Alerta* leva o telespectador aos diversos ângulos das notícias, analisadas e interpretadas. Todas as informações são de nossa responsabilidade, o julgamento é do telespectador.<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> [www.rederecord.com.br/cidadealerta](http://www.rederecord.com.br/cidadealerta).

<sup>88</sup> [www.rederecord.com.br/cidadealerta](http://www.rederecord.com.br/cidadealerta).

Com a transferência de Ney Gonçalves Dias para o SBT, em 1997, passaram pelo estúdio do telejornal, como apresentadores, diversos nomes do jornalismo brasileiro: João Leite Neto (1997), Gilberto Barros (1998), José Luiz Datena (1999 – 2003) e Marcelo Rezende (2004),<sup>89</sup> que ficou à frente do telejornal até quando ele foi tirado do ar, em 3 de junho de 2005, já com baixos índices de audiência e pouco faturamento.

Onze meses antes de o telejornal ser retirado da grade de programação pela Rede Record, em entrevista ao jornal *Folha de São Paulo*,<sup>90</sup> o apresentador Marcelo Rezende, já antevendo o fim do *Cidade Alerta* e a perda de fôlego do formato dos telejornais policiais, disse: “Esses telejornais policiais têm um tempo de vida que já passou. Perdem na profundidade, é tudo muito imediato. O que adianta pôr um helicóptero horas em cima de um cara que caiu de moto? Isso não é jornalismo” (*Folha de S. Paulo*, 25 jul. 2004).

Mas a realidade veio desmentir a previsão de Marcelo Rezende. Mesmo com o fim do *Cidade Alerta*, o formato dos telejornais policiais persiste na televisão brasileira até hoje. Em alguns casos, como o do *Brasil Urgente*, da Rede Bandeirantes, com transmissão em rede nacional, e vários outros telejornais policiais que têm veiculação de caráter regional (de âmbito estadual). No caso de Minas Gerais, podemos citar como exemplos os telejornais *Balanço Geral*, da Rede Record; *Minas Urgente*, da Rede Bandeirantes; e ainda *Alterosa Urgente*, do SBT/Alterosa.

O *Cidade Alerta* pode ser caracterizado como um telejornal temático, cujo foco central são as reportagens voltadas para a cobertura de polícia e de casos de violência. Como os demais telejornais de mesmo formato, o *Cidade Alerta* também

---

<sup>89</sup> É importante salientar que, no período de transição entre a saída de José Luiz Datena e a chegada de Marcelo Rezende, o *Cidade Alerta* passa por um rodízio de apresentadores – Oscar Roberto de Godoy, Milton Neves, Ricardo Capriotti, Wagner Montes e Lino Rossi –, o que, na nossa avaliação, contribuiu para o declínio da audiência do telejornal.

<sup>90</sup> A reportagem de Laura Mattos destacava: “Emissoras reduzem espaço dos telejornais policiais” (redução 1 hora – metade do telejornal – no *Cidade Alerta* e de 50 minutos no *Brasil Urgente*). E apontava como uma das causas a queda no faturamento dos programas. “o ‘mundo cão’ vem afugentando patrocinadores. Antes empolgadas com o alto Ibope, as empresas começam a se preocupar em associar suas marcas ao sensacionalismo e à superficialidade”.

apresenta certa flexibilidade em relação a pautas que versam sobre outros temas que não só os de polícia.

Para compreendermos o mosaico de notícias do *Cidade Alerta* e a relação que o telejornal estabelece com o público, analisaremos o programa sob a perspectiva dos três eixos ordenadores desenvolvidos nesta pesquisa: *primeiro eixo* – o formato e a linguagem televisiva –; *segundo eixo* – análise de conteúdo – e *terceiro eixo* – os enunciativos.

Como fizemos com o *Aqui Agora*, inicialmente, evidenciaremos os principais elementos estruturais que compõem o telejornal (ver Quadro 5.1) nas duas edições que serão analisadas. A idéia é ter um raio-x da estrutura e da composição do telejornal, desde o tempo de duração de cada edição até o número de repórteres e de reportagens.

### Quadro 5.1

#### Radiografia do *Cidade Alerta*

<b>CIDADE ALERTA</b>	<b>07.03.1996</b>	<b>08.03.1996</b>
Duração	55 minutos e 2 segundos	45 minutos e 59 segundos
Escalada	3 manchetes	3 manchetes
Blocos	4	4
Apresentador	Ney Gonçalves Dias	Ney Gonçalves Dias
Comentaristas	Não tem	Não tem
Número de Reportagens	6	5
Ao vivo	Entrevistas por telefone Link redação Record	Entrevistas por telefone Link redação Record
Interatividade	Não tem	Não tem
Vinheta	Marca o final de cada reportagem	Marca o final de cada reportagem
Número de Repórteres	5	3
Repórteres	Henrique Neves (SP) Simone Nítoli (SP) João Leite Neto (SP) Celso Russomanno (SP) Luiz Storino (São José do Rio Preto)	Simone Nítoli (SP) Celso Russomanno (SP) João Leite Neto (SP)

### 5.1. Primeiro Eixo: Formato e Linguagem do *Cidade Alerta*

O *Cidade Alerta* ficou no ar por um período de quase dez anos. Ao longo de todo esse tempo, apesar das mudanças constantes de apresentadores e de cenário, o telejornal manteve-se fiel às características de formato e de linguagem assumidas pelo programa desde o seu primeiro ano. Estamos falando da presença marcante de um apresentador cujo perfil se volte mais para o lado opinativo do que informativo e uma intensiva cobertura de notícias de polícia e de violência, em que pese existir também nesses programas uma cobertura de assuntos do cotidiano das cidades, de defesa do consumidor e de serviços.

Sobre esse mosaico de notícias trabalhado pelo *Cidade Alerta*, e também por outros telejornais de mesmo formato, Itânia Gomes vai dizer que isso revela o compromisso desses programas com um critério específico de noticiabilidade.

Esse valor-notícia costura a edição de um programa que combina reportagens sobre assaltos, assassinatos, roubos, atropelamentos, acidentes, perseguições policiais, tiroteios, por exemplo, ao lado de matérias sobre alagamento de um bairro em São Paulo, um incêndio ou a situação de abandono de um hospital público na capital paulista. Na verdade, a caça às notícias no *Cidade Alerta* é orientada pelo sensacionalismo, pelo espetaculoso, por notícias do “mundo cão” no qual vivemos (GOMES *apud* OLIVEIRA, 2007, p. 54).

Nessa perspectiva, o modelo de telejornalismo praticado pelo *Cidade Alerta* também vai se aproximar da idéia do profano, defendida por Bernardo Issler (1999), no qual não há limites para as transgressões e para a narrativa dramatizada. Por isso, o telejornal é identificado como “dedicado exclusivamente a narrar o submundo do crime, apresentando crônicas de assassinatos, seqüestros, homicídios, agressões sexuais etc.” (MONTORO, 2001, p.178).

O que pretendemos demonstrar, com a análise dos dois programas do nosso corpus de pesquisa, é que tipo de transgressão está presente no processo de construção das notícias no *Cidade Alerta*, na representação da realidade, e como as singularidades assumidas pelo telejornal promovem uma interlocução com o público.

Desta forma, nos aproximamos do ponto de vista defendido por Tânia Montoro ao considerar que os processos de construção das notícias nos telejornais podem ser observados a partir das operações de mediação que estabelecem entre o

acontecimento e sua representação, constituindo-se em discursos informativos de televisão.

Assim, as características dos discursos informativos sobre determinados fatos, fenômenos ou acontecimentos dependem essencialmente da conceituação prévia dada à questão, pelo próprio enquadre noticioso, ou seja, pela forma de ordenar, selecionar e editar os acontecimentos representados e ligá-los uns aos outros, tornando o processo comunicativo inteligível e acessível ao público (MONTORO, 2001, p. 169-170).

É essa forma de ordenar, selecionar e editar dos telejornais policiais – que assume uma proposta distinta da praticada pelos telejornais chamados de referência –, que vai ser responsável pelas diferenças no formato e no modelo de telejornalismo adotado. Passaremos agora a identificar as características do formato do *Cidade Alerta* e suas peculiaridades.

Se tomarmos, inicialmente, a perspectiva adotada por Elizabeth Bastos Duarte (2006), o formato na comunicação televisual pode ser entendido como um elemento de construção discursiva regido por uma série de regras de seleção e combinação. Nesse sentido, o formato seria da ordem da realização, o elemento que diferencia os programas “na medida em que define preliminarmente as suas especificidades enquanto produto serializado: dimensão, fragmentação, cenários, atores, funções e papéis, estratégias e configurações” (DUARTE, 2006, p. 23).

Apesar de considerar ainda insuficientes os estudos que se referem aos formatos no jornalismo na televisão, Cristina Flausino acredita na busca de inovações pelos telejornais ao mudarem as suas estruturas. Para ela, as transformações são evidentes: “os noticiários não são mais apenas informativos, os apresentadores mudaram de postura, reportagens são feitas ao vivo, assim como o telejornal perdeu a rigidez e ganhou em agilidade e dinamismo” (FLAUSINO, 2003, p. 2).

No caso específico dos telejornais policiais, segundo a autora, as mudanças passam principalmente pelo tempo do telejornal, que é maior, e pelo novo compromisso assumido pelos apresentadores, que não mais apenas lêem notícias, mas assumem o papel de âncora. O formato é o elemento que propicia as inovações apresentadas nesses telejornais, ao articular o uso de novas estruturas, como o plano-sequência, a abertura do repórter e a factualidade, a exemplo do que apontamos anteriormente no *Aqui Agora*. Flausino vai dizer que o uso do plano-sequência e as entradas ao vivo são responsáveis

pela libertação dos telejornais policiais do modelo de telejornalismo consagrado pelo *Jornal Nacional*, da Rede Globo.

O formato do *Cidade Alerta* reflete essa quebra nos padrões do rígido modelo de telejornalismo de referência. A começar da sua estrutura de abertura, ao subverter a ordem natural e consagrada pela maioria dos telejornais em seu primeiro bloco – escalada / reportagens / intervalo comercial. As distinções no *Cidade Alerta* já são percebidas na postura do apresentador no momento em que tem início o telejornal. Ney Gonçalves Dias aparece de costas para o público, algo impensável para qualquer noticiário de televisão. Só depois que uma voz em *off* anuncia a presença dele (“No ar, *Cidade Alerta* com Ney Gonçalves Dias”), o apresentador se vira para os telespectadores e começa a falar.

Outra diferença é que, ao contrário do que ocorre em outros telejornais, ele não dá início à escalada, com os principais assuntos do dia. Escolhe um ou dois temas que serão tratados no programa e discorre sobre eles por quase 2 minutos.<sup>91</sup>

*Ney Gonçalves Dias*: Boa noite caríssimo telespectador do *Cidade Alerta*, da Rede Record de televisão. Tá chovendo desde segunda-feira, choveu terça, quarta, quinta, sexta, tem frente-fria aí, tá chovendo em todo o Brasil. (...) De qualquer forma, nós hoje, vamos fazer o seguinte, vamo dar um balanço da chuva em São Paulo e no Brasil a partir de agora. Está no ar o *Cidade Alerta*.<sup>92</sup>

Só então, ao término da fala de Ney Gonçalves Dias, entra a escalada com as três principais manchetes do dia.<sup>93</sup>

Imagens com manchete: São Paulo da garoa. Chuva não pára e prejuízos aumentam. Cada vez que chove, cada vez que passa o rio vai levando um pouquinho mais da casa.

Vinheta curta

Imagens com manchete: Bola dentro. Escola mostra que tem razão e *Cidade Alerta* documenta [segue com fala do Russomanno justificando aumento de escola].

---

<sup>91</sup> Na edição do dia 07/03/1996, a abertura teve 1 minuto e 43 segundos. Na edição do dia 08/03/1996, 2 minutos.

<sup>92</sup> Edição do dia 07/03/1996.

<sup>93</sup> A escalada da edição do dia 07/03/1996 teve 44 segundos. A do dia 08/03/1996, 40 segundos.

Vinheta curta

Imagens com manchete: Crime em família. Engenheiro é acusado da morte do próprio pai [segue com fala do delegado sobre o crime].

Vinheta curta

O *Cidade Alerta* assume uma nova ordem de abertura de telejornal, ao trabalhar no primeiro bloco, conforme exposto anteriormente, com o modelo – comentário / escalada / entrevista ao vivo por telefone / reportagem / intervalo comercial. O tom dramático do apresentador, o uso de trilha sonora e a narrativa emocional são outros recursos que analisaremos minuciosamente nas próximas seções deste trabalho.

### 5.1.1 Os Blocos

Apesar de trabalhar com o mesmo número de blocos – quatro – nas duas edições analisadas, o *Cidade Alerta* não demonstra um equilíbrio no tempo destinado a cada um desses segmentos do telejornal. Entretanto, há certa coerência em relação à distribuição dos formatos de notícia em cada um deles – VTs e entradas ao vivo, seja por meio de telefone ou link direto com a redação da Record (ver Quadro 5.2).

## Quadro 5.2

### Estrutura dos Blocos do *Cidade Alerta*

<b>Dia</b>	<b>1º Bloco</b>	<b>2º Bloco</b>	<b>3º Bloco</b>	<b>4º Bloco</b>
<b>07.03.1996</b>	1 VT 1 Ao vivo por telefone	2 VTs 1 Ao vivo 1 Ao vivo por telefone	1 VT 1 Ao vivo por telefone	2 VTs
<b>08.03.1996</b>	1 VT 1 Ao vivo por telefone	1 VT 2 Ao vivo 1 Ao vivo por telefone	1 VT 1 Ao vivo por telefone	2 VTs

É importante ainda destacar que este telejornal, pelo menos nas edições que compõem o nosso corpus, não apresentou os formatos de nota seca e de nota coberta. A ausência desses formatos pode ser explicada, em parte, pela característica mais

personalista do apresentador, que supre, podemos dizer assim, o espaço que seria reservado às notas cobertas e às notas secas com comentários e opiniões, muitas vezes de improviso, sobre os temas tratados na edição do telejornal. Uma avaliação mais minuciosa sobre o papel desempenhado pelo apresentador no *Cidade Alerta*, suas marcas de enunciação, será apresentada mais adiante, na análise dos enunciadores (terceiro eixo ordenador de nossa metodologia de pesquisa).

Quanto ao tempo de cada um dos blocos, o que se percebe é que a ausência de uniformidade na duração deles (ver Quadro 5.3) deve-se, essencialmente, a dois fatores: à falta de um limite de tempo predeterminado para os VTs e à liberdade do apresentador para dispor do tempo nas entrevistas ao vivo. Comparando-se as duas edições, verificamos que há maior concentração de tempo no segundo bloco do telejornal, nos dois dias analisados, o que pode ser explicado, em parte, pela necessidade de segurar a audiência no momento em que os telejornais policiais das emissoras concorrentes estavam entrando no ar. Outro aspecto chama a atenção, a desproporcionalidade entre o tempo do terceiro bloco, nas duas edições analisadas – no dia 7, 10 minutos e 5 segundos, e no dia 8, apenas 4 minutos e 38 segundos, uma diferença de quase 60% entre os mesmos blocos em dois dias de telejornal. Ou seja, a pressão por assegurar um certo equilíbrio de tempo no segundo bloco do telejornal, com o objetivo de manter a audiência, acaba desaguando num total descompasso, do ponto de vista do tempo, no bloco seguinte, com variação de até 60% no tempo médio desse segmento do programa.

### Quadro 5.3

#### Tempo de Cada Bloco do *Cidade Alerta*

Dia	1º Bloco	2º Bloco	3º Bloco	4º Bloco
07.03.1996	14'44''	20'59''	10'05''	9'14''
08.03.1996	12'51''	17'07''	4'38''	11'23''

Ao contrário do que acontece nos telejornais de referência, que trabalham com VTs com tempo médio de 1 minuto e 15 segundos a 1 minuto e 30 segundos, no *Cidade Alerta*, dependendo da abordagem feita pelo repórter, o tempo do VT pode

variar de pouco mais de 2 minutos – como, por exemplo, na reportagem de Celso Russomanno sobre “Caso de compra de fax estragado”, que teve duração de 2 minutos e 16 segundos<sup>94</sup> – podendo chegar até mais de 6 minutos (reportagem de João Leite Neto sobre “Empresário baleado pelo filho em São Paulo”, com 6 minutos e 34 segundos.<sup>95</sup>)

Além disso, o apresentador Ney Gonçalves Dias demonstra no vídeo ter total autonomia para decidir o tempo que deve durar uma entrevista ao vivo. Dois bons exemplos desse controle exercido pelo apresentador são as entrevistas realizadas por telefone com prefeitos do interior de São Paulo sobre a situação de calamidade pública decretada nos municípios por causa das chuvas. Nas duas edições analisadas, uma parte do telejornal foi destinada à discussão dos estragos provocados pelas fortes chuvas que atingiram a capital de São Paulo e também o interior do Estado. Na primeira entrevista, Ney Gonçalves Dias conversa com o prefeito da cidade de Queluz, Mário Fabri Filho.<sup>96</sup> O apresentador faz quatro perguntas ao prefeito e a entrevista tem duração de 4 minutos e 4 segundos. A entrevista, realizada no terceiro bloco do telejornal, ocupou mais de 40% do tempo destinado àquele bloco do programa no dia, que teve 10 minutos e 5 segundos.

A outra entrevista, realizada com a prefeita da cidade de São José dos Campos, Ângela Guadagnin, ocupou um tempo ainda maior (5 minutos e 35 segundos).<sup>97</sup> Neste caso, a entrevista, em que Ney Gonçalves Dias fez sete perguntas à prefeita, tomou quase 50% do tempo do primeiro bloco do telejornal naquele dia, que teve 12 minutos e 51 segundos. Uma curiosidade no caso específico dessa entrevista, e que também reforça o grau de autonomia e de improvisação do apresentador, é o fato de Ney Gonçalves Dias, a certa altura da entrevista, interromper a conversa e convidar a prefeita a assistir com ele um VT do programa referente a uma homenagem que o *Cidade Alerta* estava fazendo às mulheres por se tratar do Dia Internacional da Mulher.

---

<sup>94</sup> Edição do dia 08/03/1996.

<sup>95</sup> Edição do dia 07/03/1996.

<sup>96</sup> Edição do dia 07/03/1996.

<sup>97</sup> Edição do dia 08/03/1996.

*Ney Gonçalves Dias:* Como eu não posso prestar (não termina), como eu não posso levar muita alegria pra senhora hoje, porque é um dia difícil na sua administração, com a sua responsabilidade, eu queria convidar a senhora, para a senhora partilhar comigo de uma matéria que vai entrar agora aqui, curtinha, uma matéria de uma mulher também extraordinária, uma mulher que é faxineira, mas que encontrou tempo pra estudar e que entrou com brilho e deu show na Unicamp. Então a senhora vai assistir comigo, eu vou dividir com a senhora esta alegria e volto a falar com a senhora depois da reportagem para nós fecharmos, correto?!?

*Prefeita Ângela Guadagnin:* Verei com prazer.

*Ney Gonçalves Dias:* Vamos lá, Simone Nítoli direto, vai lá Simone.

Ao final da reportagem de Simone Nítoli, Ney Gonçalves Dias ainda faz duas perguntas à prefeita e só depois encerra a entrevista.

*Ney Gonçalves Dias:* Prefeita Ângela, muito obrigado, meus cumprimentos pelo dia da mulher, desejo a senhora uma feliz administração e desejo que as pessoas colaborem, que todos colaborem para que a senhora passe por essa, por essa via-crúcis dessas chuvas que provocaram aí em São José dos Campos.

### **5.1.2. Serialização das Principais Reportagens**

A serialização ocorre no *Cidade Alerta* sob os mesmos princípios verificados anteriormente no *Aqui Agora*. Ou seja, funciona como mais um mecanismo para fisgar a atenção do telespectador, o aperitivo de uma história que só vai se desenrolar no próximo capítulo, para o caso das telenovelas, ou na próxima parte da reportagem, quando tratamos dessas matérias especialmente elaboradas e distribuídas por mais de um bloco do telejornal.

Esta dinâmica de “suspensão de sentido” (BALOGH, 2002), de captação momentânea da atenção e da curiosidade do telespectador, e a retomada de sentido no momento seguinte, já no próximo bloco do telejornal, se inscreve também na dimensão da dramatização e da espetacularização da notícia policial. No texto “Acontecimentos na televisão: rituais da pós-modernidade”, a professora Fabiana Piccinin demonstra que essa é uma prática corrente nos noticiários de televisão, mas, que na nossa avaliação, se manifesta com mais intensidade nos telejornais policiais, ao enquadrarem a notícia sob a ótica do emocional, do surpreendente, do inusitado, que fazem o telespectador sentir mais do que pensar.

(...) é fácil perceber que ao transmitir uma história, conforme as demandas jornalísticas praticadas, o jornalismo de televisão, além do poder da imagem, também torna a notícia espetáculo porque dá um tratamento específico, tornando-a espetacular e novelesca ao evidenciar personagens em enredos com sucessivas atuações e interações, a ponto de não haver mais um limite seguro entre o fato e a narrativa desse fato (...) (PICCININ, 2006, p. 7).

Contribui para esse debate a perspectiva de Ana Carolina Temer, que vê no maior apelo dramático dos telejornais, sejam eles policiais ou não, uma resposta direta à necessidade de se obter mais e mais audiência. Dessa forma, a pluralidade e complexidade que se espera do material jornalístico, muitas vezes, vai dar lugar à moral simples do bem contra o mal, à simplificação do conflito entre mocinhos e bandidos. Para a autora, os telejornais tentam seduzir o telespectador usando de artifícios emocionais.

Assim como fazem as telenovelas, os telejornais usam os artifícios das emoções, como alegria e tristeza, para obter um telespectador mais seduzido, e, com isso, tornam-se produtos próximos da ficção, em que a capacidade do público de pensar ou apenas “entender” o que foi dito é substituída pelo relacionamento afetivo, no qual é importante apenas conquistar a atenção do telespectador (TEMER, 2003, p. 43).

O princípio da sedução, da conquista do telespectador pela emoção, pode ser considerado como o critério adotado pelo *Cidade Alerta* na serialização de suas principais reportagens. Nas duas edições estudadas, verificamos que houve a divisão por mais de um bloco de duas reportagens – uma no dia 7 (“Empresário baleado pelo filho em São Paulo”) e uma no dia 8 (“Faxineira aprovada na Unicamp”) – realizadas por diferentes repórteres. Uma terceira reportagem, da edição do dia 8 (“Torcedor preso por assassinato pode não ser culpado”), foi também dividida em duas partes, mas, dessa vez, dentro do mesmo bloco de notícias – quarto e último bloco do telejornal naquele dia. A explicação apresentada pelo apresentador para o não aproveitamento da reportagem serializada em mais de um bloco é de cunho jurídico, como é explicitado por Ney Gonçalves Dias ao fazer o encadeamento entre a primeira e a segunda parte da matéria. Por se tratar de um caso de possível erro de justiça, ele aconselha, no ar, a produção do telejornal a optar pela seqüência da matéria no mesmo bloco e poucos minutos depois da exibição da primeira parte. Para melhor compreensão do que estamos falando, veja como tudo se deu no telejornal.

Vinheta curta

*Ney Gonçalves Dias*: Estamos de volta com o *Cidade Alerta*. Depois de uma vitória da Portuguesa, a torcida foi comemorar. Aconteceu uma briga, aí complicou a coisa. Alguém morreu. Alguém está preso e diz que é inocente e pode ser vítima de erro judiciário. Quem vai nos contar essa história é o repórter João Leite Neto.

RODA VT

Repórter: João Leite Neto

Vinheta curta

*Ney Gonçalves Dias*: Nós vamos agora aos desaparecidos, se você tem uma pessoa desaparecida. Mas eu tenho uma sugestão pra dar. Eu vou dar uma sugestão. Não é uma sugestão jornalística. Porque se fosse uma sugestão jornalística, o James Rúbio e a produção que é encarregado disso. Uma sugestão de advogado de causas criminais. Erro judiciário é uma coisa muito séria, inclusive envolve indenizações, além de toda essa complicação, nós já tivemos um recente agora em São Paulo. A minha sugestão, como modesto advogado de causas criminais, é que o João Leite continuasse essa matéria agora e terminasse essa matéria. É a minha sugestão. Minha sugestão. Tudo certo [parece receber o OK da produção pelo ponto eletrônico]. Vamo lá João, por favor.

RODA VT – segunda parte da matéria

Repórter: João Leite Neto

Vinheta curta

Também neste telejornal, a exemplo do que vimos no *Aqui Agora*, o repórter João Leite Neto, o mais experiente jornalista policial do *Cidade Alerta*, aparece nas duas edições com reportagens serializadas. Vale ressaltar ainda que todas as três matérias divididas em mais de uma parte foram destaque na escalada do telejornal – “Crime em família. Engenheiro é acusado da morte do próprio pai”;<sup>98</sup> “Uma mulher de fibra. Faxineira passa no vestibular e entra na Unicamp pela porta da frente”;<sup>99</sup> e “Culpado ou inocente. Torcedor é preso e pode não ter culpa no cartório”<sup>100</sup> (ver Quadro 5.4).

---

<sup>98</sup> Edição do dia 07/03/1996.

<sup>99</sup> Edição do dia 08/03/1996.

<sup>100</sup> Edição do dia 08/03/1996.

### Quadro 5.4

#### Serialização de Reportagens do *Cidade Alerta*

<b>Dia</b>	<b>Repórter</b>	<b>Reportagem</b>	<b>Blocos</b>
<b>07.03.1996</b>	João Leite Neto	Empresário baleado pelo filho em São Paulo.	2° e 3°
<b>08.03.1996</b>	Simone Nítoli	Faxineira aprovada na Unicamp – Dia Internacional da Mulher.	1° e 2°
	João Leite Neto	Torcedor preso por assassinato pode não ser culpado.	4°

Como podemos ver pelo Quadro 5.4, a estratégia, na edição do dia 7 foi de tentar prender a atenção do telespectador do segundo para o terceiro bloco, com a reportagem “Empresário baleado pelo filho em São Paulo”, de João Leite Neto. E, na edição do dia 8, com a reportagem “Faxineira aprovada na Unicamp”, de Simone Nítoli. Nas duas matérias, podemos confirmar o uso de artifícios emocionais para seduzir o telespectador. Na primeira – “Empresário baleado pelo filho em São Paulo” – sentimentos de tristeza, comoção e indignação. Na segunda – “Faxineira aprovada na Unicamp” – misto de alegria, realização, determinação.

#### 5.1.3. Plano-Sequência

Ao tratar dos planos-sequências no cinema, Nelson Brissac Peixoto (1991) define com fina precisão o que representa para o público o emprego dessa técnica narrativa. Para o autor, o uso do plano-sequência estabelece uma nova dimensão temporal à imagem, que assume uma relação diferente com a realidade. A agilidade e o dinamismo do plano-sequência implicam uma presentificação da imagem.

O presente de um filme advém da sensação de que as coisas, sob nossos olhos, no presente da visão, estão ocorrendo na medida de sua própria imprevisibilidade. Como se escapassem da vontade do diretor. A recusa a manipular a cena pela decupagem ou pela montagem converte o filme num espaço vivo, onde tudo vai efetivamente acontecendo (PEIXOTO, 1991, p. 80).

É esse “espaço vivo” que buscam os telejornais policiais ao fazerem uso do plano-sequência como instrumento de linguagem em suas principais reportagens. O dar

vida, neste caso, pode ser entendido como revelar os fatos no momento em que eles acontecem. Sobretudo, na perspectiva de estar presente, com a câmera ligada, e acompanhar o desenrolar do acontecimento.

Um bom exemplo de uso de plano-seqüência no *Cidade Alerta*, nos moldes a que nos referimos anteriormente, é a segunda parte da reportagem (“Faxineira passa no vestibular e entra na Unicamp pela porta da frente”)<sup>101</sup> de Simone Nítoli, na homenagem realizada pelo telejornal ao Dia Internacional da Mulher.

A repórter Simone Nítoli vai acompanhar a faxineira Marinalva, de 31 anos, desde a chegada dela à Unicamp até a concretização do maior sonho dela: a matrícula no curso de Pedagogia. A matéria é quase toda construída numa sucessão de planos-seqüências. O passo a passo do dia da matrícula de Marinalva começa em frente ao prédio do curso de Pedagogia da Unicamp.

[Abertura da repórter – na entrada do prédio da Unicamp]

*Simone Nítoli*: Bom, a Marinalva tá chegando aqui na Unicamp, ela veio para o momento mais esperado, que é o da matrícula, né?

*Marinalva*: É eu tô com a perna mole, não tô conseguindo andar.

*Simone*: Então vamo lá.

À medida que a faxineira caminha pelos corredores do prédio da Unicamp, a repórter vai conversando com ela. Tudo feito em plano-seqüência, com pouquíssimos cortes de edição.

*Simone*: Então vamo lá, pra matrícula. Você trouxe seus documentos? Tudo aí?

*Marinalva*: Trouxe. Já conferi um monte de vezes pra ver se tá tudo aqui. *Simone*: Aqui tá lotado, eu acho que ela vai ter que pegar uma filinha. Aí, o lá [Marinalva tem o rosto pintado pelos veteranos]. Tá fazendo a matrícula mesmo, agora é pra valer, né? A matrícula dela já tá sendo feita?

*Funcionária da Unicamp responde*: Tá sim, certeza. Agora, já tá matriculada na Unicamp.

---

<sup>101</sup> Edição do dia 08/03/1996.

Antes de concluir a reportagem, Simone Nítoli entrevista Marinalva, já andando para fora do prédio da Unicamp, sobre as dificuldades que ela enfrentou para chegar até esse momento de realização e termina a matéria participando do trote carinhoso dado pelos alunos à faxineira que vai virar pedagoga.

*Simone:* E aí Ney, mais um trote aqui. Os outros estudantes pintando a Marinalva. Olha nem a camiseta sobrou. A camiseta tava limpinha. [Marinalva é cumprimentada pelos estudantes] Olha, ela tá super emocionada. Também, nunca, jamais, ela teve tanta festa, tanta alegria. O dia tá sendo dela mesmo. Táí Ney, esta reportagem é uma homenagem à Marinalva e a todas as mulheres, afinal, hoje é o Dia Internacional da Mulher. E eu não escapei do trote [imagem da Simone tendo o rosto pintado pelos alunos]

Vinheta curta.

Se a partir dessa reportagem retomamos o pensamento de Peixoto, grosso modo, podemos identificar os aspectos da vivacidade do fato – a cobertura da matrícula no dia e hora em que ela ocorre – presentificado pelas lentes das câmeras do *Cidade Alerta*. E também o grau de imprevisibilidade natural ao acontecimento capturado sem uma roteirização ou produção, que, neste caso, pode ser representado pelos trotes amigáveis dados pelos alunos veteranos à faxineira e à repórter.

#### **5.1.4. Abertura do Repórter**

A abertura do repórter está presente na maioria das reportagens do *Cidade Alerta* nas duas edições analisadas. Podemos dizer, sem medo de errar, que ocorre um uso abusivo desse recurso, que é uma das marcas dos telejornais policiais.

No caso do *Cidade Alerta*, verificamos que, a exemplo do que vimos ao analisar o *Aqui Agora*, a abertura do repórter também visa reforçar a imagem desse profissional, principalmente daqueles que têm maior destaque e prestígio no telejornal, como Celso Russomanno, o defensor dos direitos do consumidor, Simone Nítoli, que realiza matérias de comportamento e de polícia, e João Leite Neto, o cronista policial do *Cidade Alerta*.

Na reportagem de Celso Russomanno (“Preto no branco. Reportagem conserta aparelho de fábrica”),<sup>102</sup> o que se percebe é que maior ênfase é dada ao repórter, anunciado pelo apresentador como o defensor do consumidor, do que propriamente ao caso. Tanto é assim, que, na abertura, Russomanno não se esforça para dizer ao telespectador quem é o autor da reclamação.

[Abertura do repórter]

[Russomanno aparece falando ao lado do Moisés]

*Celso Russomanno:* Você se recorda, o Moisés nos procurou reclamando. O seu fax estava na garantia, com defeito, sem peça de reposição [Trilha sonora de suspense]. Vamos rever essa matéria junto com você.

O mesmo não acontece na reportagem (“Uma mulher de fibra. Faxineira passa no vestibular e entra na Unicamp pela porta da frente”)<sup>103</sup> de Simone Nítoli, em que é nítida a preocupação da repórter em valorizar o personagem da matéria. Também aqui a abertura confere à repórter certa notoriedade, mas, diferente do caso de Russomanno, com um texto mais acabado que busca despertar a curiosidade do telespectador.

[Abertura da repórter – casa da faxineira]

*Simone Nítoli:* Nós vamos mostrar para vocês hoje uma moça que realmente merece ser homenageada no Dia Internacional da Mulher. Vamo lá conhecer a casa dela. Esse aqui é o apartamento [entrando na casa], dá licença.

Por fim, destacamos a abertura da reportagem (“Crime em família. Engenheiro é acusado da morte do próprio pai”)<sup>104</sup> de João Leite Neto, onde o mérito de ser o principal cronista policial do telejornal é reforçado com a presença da sua imagem, na tela, por quase todos os 6 minutos e 34 segundos da primeira parte da matéria e, também, em boa parte dos 4 minutos e 9 segundos da segunda parte da reportagem.

[Abertura do repórter]

---

<sup>102</sup> Edição do dia 08/03/1996.

<sup>103</sup> Edição do dia 08/03/1996.

<sup>104</sup> Edição do dia 07/03/1996.

*João Leite Neto:* Ney esta é uma história no mínimo confusa. No mínimo complicada. No mínimo, que se deve tomar as devidas cautelas, principalmente nós da imprensa. É uma história que começou no dia 5 de janeiro, do começo do ano agora. Aqui na Alameda Jaú, exatamente neste prédio [câmera acompanha o repórter apontando para o prédio e segue com a imagem do prédio], no nono andar deste edifício.

O uso da abertura do repórter no *Cidade Alerta*, que julgamos excessivo no conjunto das duas edições analisadas, denota ainda a falta de maior investimento técnico do telejornal na execução das reportagens. A abertura do repórter e a narração direta desse profissional, em boa parte das matérias, revelam a ausência de uma maior produção e esforço de reportagem, aqui compreendendo a idéia de que televisão se faz com imagens e não apenas com a imagem do repórter em *stand up*<sup>105</sup> ao longo de quase toda a reportagem.

#### **5.1.5. Uso do Ao Vivo**

O ao vivo no *Cidade Alerta* é um elemento estruturador fundamental para o telejornal. Por se tratar de um telejornal policial com tempo que varia de 45 a 55 minutos, de acordo com as edições analisadas, e com um reduzido número de videotapes (VTs) – de cinco a seis em cada edição –, é com as entrevistas ao vivo, por telefone, e por meio do link com a redação da Rede Record que o programa consegue preencher o tempo necessário para se manter no ar, diariamente, por até 55 minutos.

Em regra geral, os telejornais de referência trabalham com a perspectiva de se perseguir um *balance* – equilíbrio entre o número de reportagens, o tempo por bloco e a distribuição dos assuntos entre densos e leves –, de modo a oferecer ao telespectador um conjunto fechado mais palatável do ponto de vista de apresentação e organização. O *Jornal Nacional*, da Rede Globo, por exemplo, um dos mais tradicionais, trabalha com cinco blocos, com cerca de 6 minutos de produção cada, perfazendo um total, computando-se os intervalos comerciais, de pouco mais de 30 minutos por edição.

---

<sup>105</sup> “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 usado na TV, quando a notícia que o repórter tem para informar é tão importante, que mesmo sem imagem vale a pena” (PATERNOSTRO, 2006, p. 221).

No *Cidade Alerta*, como vimos ao discutir a estrutura dos blocos e o tempo de cada um deles, não existe esse mesmo *balance*. Pelo menos não de forma tão criteriosa como nos principais telejornais de referência. Essa variação de tempo e estrutura de cada bloco do *Cidade Alerta* deve-se muito à condução do apresentador nas entrevistas ao vivo, ao tempo que ele vai destinar a elas, considerando-se o espelho inicial do telejornal, com a previsão de reportagens que ele terá naquele dia. Sem essa flexibilidade do apresentador de alongar ou reduzir as entrevistas ao vivo conforme a demanda de cada edição – de acordo com um maior ou menor número de VTs naquele dia –, o *Cidade Alerta* não conseguiria preencher o tempo destinado ao programa na grade de programação da Rede Record.

Na edição do dia 07/03/1996, para um total de 55 minutos e 2 segundos de telejornal – onde foram utilizados seis VTs –, quase um quarto do tempo (12 minutos e 29 segundos) foi gasto com entrevistas ao vivo por telefone e com o link com a redação da Rede Record, quando a apresentadora da edição nacional do *Jornal da Record*, Adriana de Castro, apresenta os principais destaques do telejornal.

Como na edição do dia 7, os problemas causados pelas fortes chuvas no estado de São Paulo foram um dos destaques do *Cidade Alerta*,<sup>106</sup> o apresentador Ney Gonçalves Dias conversou por telefone, ao vivo, com os prefeitos das cidades de Pedro de Toledo, Sebastião José Cardoso (4 minutos e 25 segundos)<sup>107</sup> e de Queluz, Mário Fabri Filho (4 minutos e 4 segundos), duas das cidades que decretaram estado de calamidade pública em decorrência dos estragos provocados pelas chuvas.

---

<sup>106</sup> Veja o destaque dado pelo apresentador na abertura do telejornal: “Boa noite caríssimo telespectador do *Cidade Alerta*, da Rede Record de televisão. Tá chovendo desde segunda-feira, choveu terça, quarta, quinta, sexta, tem frente-fria aí, tá chovendo em todo o Brasil. Eu tô recebendo informação da divisão de jornalismo da Rede Record, que na cidade de Pedro de Toledo foi decretado calamidade pública. Eu quero falar com o prefeito daqui a pouco. Faz favor, liga pro prefeito lá, que quero conversar com ele. E quero conversar também com o prefeito de Queluz.”

<sup>107</sup> Cabe ressaltar que o tempo total de 4 minutos e 25 segundos corresponde às duas partes da entrevista realizada por Ney Gonçalves Dias. No primeiro bloco do telejornal, depois de 1 minuto e 40 segundos de conversa com o prefeito de Pedro de Toledo a ligação caiu. O apresentador só conseguiu retomar a entrevista no segundo bloco do telejornal, quando então conversou por mais 2 minutos e 45 segundos com o prefeito Sebastião José Cardoso.

Outros 4 minutos foram destinados ao diálogo entre Ney Gonçalves Dias e a apresentadora do *Jornal da Record*, Adriana de Castro, sobre os principais assuntos do dia, no telejornal nacional da emissora. Neste caso, a participação ao vivo da apresentadora do *Jornal da Record* cumpre dois objetivos distintos. O primeiro é de fornecer informações, material jornalístico, para completar a edição do *Cidade Alerta*. O segundo, tentar despertar no telespectador o interesse pelo programa que vem logo depois do *Cidade Alerta* e, assim, manter o mesmo nível de audiência conquistado pelo telejornal policial, tentando evitar que o telespectador mude de canal.

Apesar do longo tempo para uma chamada de outro telejornal (4 minutos), o link com a redação da Record não se torna monótono pelo dinamismo do diálogo estabelecido por Ney Gonçalves Dias e Adriana de Castro. Para exemplificar o que estamos falando, destacamos o seguinte trecho:

*Adriana:* Boa noite Ney. O dia foi agitadoíssimo em Brasília. Depois da derrota do governo ontem à noite na votação da reforma da previdência e depois da proposta de criação da CPI dos Bingos. Por essas duas razões, o mercado financeiro, que já estava instável ontem, desabou hoje (entram imagens do pregão da Bolsa de Valores de São Paulo com voz em *off* de Adriana).

*Ney Gonçalves Dias:* Ô Adriana, o governo já tinha alertado para a repercussão negativa do mercado financeiro, caso as reformas não fossem aprovadas. Quer dizer, o governo ficava falando: olha o Plano Real precisa dessas reformas fundamentais, essa coisa. Mas nós vivemos numa democracia, e estamos, esse é um ano eleitoral, o seu deputado acha que esse é um instrumento válido para ele fazer política, não é!!!. Vai fazer o que!!! (...) Adriana, eu quero saber de você, na área policial, Adriana, o Jornal da Record tá preparando alguma matéria para daqui a pouco?

*Adriana:* Nós temos uma matéria sobre o narcotraficante Uê, o maior bandido do Rio. Olha se dava trabalho fora da prisão, agora, o trabalho então é dobrado. O Uê é jurado de morte do Comando Vermelho. O Comando Vermelho considera o Uê um traidor. Agora, a polícia está com uma batata quente. Se o Uê permanecer no Bangu 1, prisão de segurança máxima no Rio, pode ser morto a qualquer momento. Agora, se ele for retirado de lá, pode fugir a qualquer hora. É demais hein!!!

Na edição do dia 08/03/1996, para um total de 45 minutos e 59 segundos de telejornal – em que foram utilizados cinco VTs –, quase metade do tempo do telejornal (19 minutos e 50 segundos) foi destinado às entrevistas ao vivo por telefone e dois links (um com o Departamento de Jornalismo da emissora para apresentação dos destaques

do *Jornal da Record* e outro com a redação do *Jornal Folha de São Paulo* para falar da edição dominical do diário paulista).

Na edição do dia 08/03/1996, o problema das chuvas voltou a ser destaque no *Cidade Alerta*. Sobre o assunto, Ney Gonçalves Dias entrevistou, ao vivo, a prefeita de São José dos Campos, Ângela Guadagnin (5 minutos e 35 segundos), o assessor de imprensa de Pindamonhangaba, João Paulo Ouverney (1 minuto e 56 segundos) e o prefeito de Jambuí, Waldemar dos Santos (1 minuto e 34 segundos).

Outros 10 minutos e 35 segundos foram utilizados para o anúncio dos destaques da edição do *Jornal da Record*, com a apresentadora Adriana de Castro (3 minutos e 10 segundos), e com a transmissão de uma entrevista com o editor responsável pela edição de domingo da *Folha de São Paulo*, Marcos Augusto Gonçalves, direto da redação do jornal (7 minutos e 25 segundos), nos mesmos moldes do diálogo de Ney Gonçalves Dias com Adriana de Castro. O curioso neste caso da entrevista com o editor da *Folha de São Paulo* é o fato de não haver uma justificativa jornalística para ela estar no *Cidade Alerta*. A entrevista não gira em torno de nenhum tema policial e muito menos de algo factual que justifique o investimento do telejornal numa transmissão ao vivo, com mais de 7 minutos, o maior tempo de transmissão ao vivo nas duas edições analisadas. Apesar de Ney Gonçalves Dias tentar dar um caráter jornalístico na cabeça que antecede a entrada do ao vivo, o que transparece, na verdade, é um tom publicitário, de divulgação comercial, nesta entrevista.

*Ney Gonçalves Dias:* Eu tenho uma matéria importante pra entrar aqui. O jornal *Folha de São Paulo*, que está aqui nas minhas mãos. Há uma certa curiosidade dos meios jornalísticos e do público leitor, com relação à edição dominical da Folha. Porque se durante a semana a Folha sai com esta energia e com essa qualidade, imagine a edição dominical da *Folha de São Paulo*. Nos últimos tempos, o *Jornal Folha de São Paulo* é considerado o maior jornal do país. Eu tenho impressão que essa mensuração de tamanho é dada pela circulação do jornal, pelo número de assinantes, pelo número de leitores, pela movimentação, ééé, de anúncios. Pelos anúncios que são publicados e pela eficácia desses anúncios. Me parece que a coisa é mais ou menos quantitativa. A Folha já tem essa posição há alguns anos. Mas a Folha agora, nos últimos meses, inaugurou uma unidade em Alphaville, extremamente importante e coloca a *Folha* mais próxima do seu objetivo de ser o maior e o melhor jornal do país. A Patrícia Pioltini está lá.

Em síntese, como demonstramos, a participação das entradas ao vivo, seja por telefone ou diretamente por meio de link, tem um peso muito grande no *Cidade*

*Alerta*. O que nos permite reafirmar que, sem esse recurso flexível – em que o apresentador dispõe do tempo de acordo com a necessidade da edição de cada dia –, o telejornal não teria a duração, o volume de informações e o dinamismo que o marcaram.

### 5.1.6 Ritmo (*Timing*)

O ritmo mais acelerado e dramático no *Cidade Alerta* pode ser atribuído, essencialmente, à postura do apresentador Ney Gonçalves Dias e a uma estratégia de enquadramento em mais de uma câmera, o que dá mais dinamismo à narração dos fatos.

O que possibilita ao apresentador imprimir um ritmo diferenciado ao telejornal, primeiramente, é o fato dele não usar teleprompter. Como fala de improviso, auxiliado muitas vezes apenas por informações passadas pelo ponto eletrônico,<sup>108</sup> Ney Gonçalves Dias tem mais liberdade de ação e não economiza no tom mais coloquial e de intimidade com o telespectador. Como acontece na abertura do segundo bloco, quando o apresentador, de improviso, estabelece uma relação entre as fortes chuvas em São Paulo e a ação dos assaltantes.<sup>109</sup>

*Ney Gonçalves Dias:* (...) Agora, vocês pensam que com a chuva a turma fica, os ladrões ficam em casa. Não, tá chovendo, o ladrão fala, não hoje tá chovendo, vou ficar gripado, hoje eu vou descansar, vou ficar em casa, tomar uma aspirina, vou tomar... não, não, não [mudando de entonação e com maior inflexão na voz], os ladrões tão operando com chuva, tão operando com chuva. Já assaltaram hoje, com essa chuva toda, com esse trânsito congestionado, 115 quilômetros, em São Paulo, de congestionamento, os ladrões assaltaram hoje oito agências bancárias [ênfatisa], oito agências bancárias. Levaram mais de duzentos mil reais. Com chuva e tudo, com congestionamento. Essa gente não quer saber. Eles estão aí é faça sol, faça chuva, eles tão assaltando.

Ao final do terceiro bloco, da edição do dia 08/03/1996, temos um bom exemplo de como o ponto eletrônico auxilia o apresentador e, conseqüentemente, possibilita maior ritmo ao programa na saída de um bloco para outro.

---

<sup>108</sup> “Mínimo receptor de áudio, colocado no ouvido do apresentador. Pelo ponto, o apresentador recebe diretamente informações do editor-chefe, editor-executivo ou diretor de TV” (PATERNOSTRO, 2006, p. 214).

<sup>109</sup> Edição do dia 07/03/1996.

*Ney Gonçalves Dias:* Tem uma matéria aqui que o João, vai entrar agora? Vai entrar agora? [perguntando à produção do programa.] O João entra agora? O João entra agora? Daqui a pouco. É que tem uma matéria importante do João Leite Neto, que eu pensei que fosse entrar agora. Mas vai entrar daqui a pouquinho, logo após o intervalo comercial. Eu volto já, já.

Vinheta curta

Por fim, devemos destacar ainda a estratégia de enquadramento do apresentador por mais de uma câmera, o que também permite maior agilidade e dinamismo ao programa. Ao contrário do que acontece nos telejornais de referência, que trabalham normalmente com duas câmeras, no *Cidade Alerta* o apresentador tem a seu dispor três câmeras colocadas em posições diferentes, o que dá a ele três possibilidades de enquadramento à medida que se movimenta pelo estúdio. Com esse recurso, o telejornal consegue quebrar a monotonia em torno do enquadramento do apresentador, principalmente nos momentos – como da abertura e do encerramento do programa – em que ele fala diretamente ao público por até 2 minutos. O mesmo acontece nos momentos em que Ney Gonçalves Dias faz comentários sobre as reportagens, entrevistas ou mesmo faz críticas ao descaso das autoridades públicas em relação à situação de calamidade pública em alguns municípios paulistas por conta das chuvas.

*Ney Gonçalves Dias:* (...) Em Pedro de Toledo, no Vale do Paraíba, considerada uma das regiões mais pobres do estado de São Paulo. É uma região que toda vez que nós temos eleições para o governo do Estado, os candidatos vão lá, mandam filmar, aí falam, não vamos modificar a cultura de banana daqui, vamos fazer isso, aquilo, aquilo outro, e o Vale do Ribeira continua aguardando que as autoridades tomem providências, porque parte dessas providências têm que ser tomadas pelo Estado, ah!! É uma região pobre. Pedro de Toledo foi decretado estado de calamidade pública.<sup>110</sup>

### 5.1.7. Reportagem/Nota

O *Cidade Alerta* trabalha principalmente com dois formatos de notícia – a reportagem (VT) e a entrevista (ao vivo) –, dentro do que chamamos de gênero

---

<sup>110</sup> Edição do dia 07/03/1996.

jornalismo informativo. A ausência de outros formatos, como a nota<sup>111</sup> (seca ou coberta), a notícia<sup>112</sup> e o indicador,<sup>113</sup> considerando-se a classificação apresentada por Rezende (2000), pode ser justificada pelo papel do apresentador nesse tipo de telejornal, que fala de improviso, sem o apoio do teleprompter, e sustenta o programa com comentários e opiniões, que, a nosso ver, substituem esses outros formatos possíveis no telejornalismo.

Observando-se a edição do dia 07/03/1996 (55 minutos e 2 segundos), verificamos a presença de seis reportagens (VTs) e quatro entrevistas, sendo três ao vivo por telefone e um link com a redação da Rede Record. Desse conjunto de reportagens e entrevistas, três tratavam-se de casos de polícia ou violência, o que corresponde a 30% do material jornalístico veiculado naquela edição. Os outros 70% do noticiário tratou de temas diversos, mas com destaque para os problemas causados pelas chuvas no estado de São Paulo – objeto de uma reportagem e três entrevistas ao vivo por telefone.

Na edição do dia 08/03/1996 (45 minutos e 59 segundos), a presença de temas relacionados à cobertura de polícia e de violência foi ainda menor. Do total de cinco reportagens e cinco entrevistas, sendo três ao vivo por telefone e dois links com as redações da Rede Record e do jornal Folha de São Paulo, apenas 20% trataram de casos de polícia. A diversidade de temas, que passaram pela homenagem ao Dia Internacional da Mulher, foi responsável por 80% do material jornalístico veiculado naquele dia (ver Quadro 5.5).

---

<sup>111</sup> “É o relato mais sintético e objetivo de um fato, que, no telejornalismo, pode assumir duas formas, a *nota simples* [seca], formada apenas pelo texto falado lido pelo apresentador, sem imagens e a *nota coberta*, com imagens do acontecimento e narração em *off* do apresentador” (REZENDE, 2000, p. 157 – grifos do autor).

<sup>112</sup> “É o relato de um fato mais completo do que a nota, por combinar a apresentação ao vivo e a narração em *off* coberta por imagens” (REZENDE, 2000, p.157).

<sup>113</sup> “São matérias que se baseiam em dados objetivos que indicam tendências ou resultados de natureza diversa, de utilidade para o telespectador em eventuais tomadas de decisões, o que lhes dá o sentido de um jornalismo de serviço. Esses indicadores podem ter um caráter permanente, caso das previsões meteorológicas, números do mercado financeiro e informações de condições de trânsito ou temporário, a exemplo de resultados de pesquisas eleitorais” (REZENDE, 2000, p. 158).

## Quadro 5.5

### Formatos de Notícia

<b>Dia</b>	<b>Reportagem</b>	<b>Entrevista</b>	<b>Total</b>	<b>% Casos de Polícia</b>	<b>% Assuntos Diversos</b>
<b>07.03.1996</b>	6	4	10	30	70
<b>08.03.1996</b>	5	5	10	20	80

Apesar de ser reconhecidamente um telejornal policial, cuja ênfase são os assuntos de polícia, o que verificamos ao analisar as edições dos dias 7 e 8 de março é que, neste caso, o telejornal não privilegiou os temas de polícia e de violência como de costume. Dois aspectos da cobertura nesses dois dias possibilitam entender essa desproporção pontual entre a abordagem policial e a de assuntos diversos.

O primeiro, o fato de estar chovendo ininterruptamente naquela semana em São Paulo, o que fez com que o *Cidade Alerta*, a exemplo dos telejornais de referência, também voltasse sua atenção prioritariamente aos danos provocados pelas chuvas. Na edição do dia 07/03/1996, o telejornal veiculou uma reportagem (VT) e três entrevistas ao vivo sobre o tema. Na edição do dia 08/03/1996, foram três entrevistas com prefeitos de cidades fortemente atingidas pelas chuvas.

O segundo aspecto foi a ênfase dada pelo telejornal ao Dia Internacional da Mulher, na edição do dia 08/03/1996, com duas reportagens (VTs) e referências a data na entrevista com a prefeita de São José dos Campos, Ângela Guadagnin. Ainda que a amostra tenha sido de alguma forma comprometida pelas enchentes provocadas pelas fortes chuvas em São Paulo, verificamos que há certa familiaridade entre as intempéries e os assuntos de polícia, do ponto de vista dos riscos à vida e da vulnerabilidade a que fica exposta a população.

#### 5.1.8. Opinião

No *Cidade Alerta*, não encontramos a presença de comentaristas como acontece com o *Aqui Agora*. Esse papel de comentar e emitir opinião sobre o noticiário fica a cargo do próprio apresentador do telejornal, Ney Gonçalves Dias. Ele demonstra ter bastante liberdade para fazer comentários, que, na maioria das vezes, são críticas às

autoridades e ao Poder Público, seja pelo descaso ou pela inoperância diante de graves problemas, chegando em alguns momentos a ser sarcástico e irônico com os políticos.

Como os danos causados pelas chuvas no estado de São Paulo ganharam destaque nas duas edições analisadas, a maioria das críticas e comentários de Ney Gonçalves Dias teve como foco essa situação. Ao entrevistar o prefeito de Pedro de Toledo, cidade em que foi decretado estado de calamidade pública, por exemplo, o apresentador manda um recado para o governador Mário Covas, depois que a ligação telefônica com o prefeito cai inesperadamente:<sup>114</sup>

*Ney Gonçalves Dias:* Tá ouvindo Sebastião? Caiu a linha? Tá bom, tudo bem. A linha volta. Lá, lá a cidade tá ilhada lá, aliás, é bom ligar para o governador Mário Covas, o governador Mário Covas ir anotando aí porque a situação lá tá é desesperadora, nem o telefone tá funcionando. (...) Eu estava falando com o prefeito Sebastião José Cardoso de Pedro de Toledo, no Vale do Ribeira, na região que liga São Paulo ao estado do Paraná [gagueja e se confunde]. Agora, que é a região mais pobre do Estado e que cada vez que tem campanha política, o governador candidato diz que vai resolver os problemas do Vale do Ribeira, ah!

Em outro momento, ao se referir à falta de infra-estrutura para o trabalho da Polícia Civil em São Paulo, Ney Gonçalves Dias solta o verbo e revela toda a sua indignação:

(...) uma delegacia de polícia, na zona Sul de São Paulo, que não tem papel carbono pra bater depoimento, que não tem pneu pra viatura, que não tem gasolina pra viatura. Como é que nós vamos discutir sobre a violência? É tudo uma brincadeira [o apresentador fecha a cara, coloca a mão na testa e demonstra impaciência].<sup>115</sup>

Exemplos como estes permeiam a fala do apresentador ao longo de todo o telejornal. Sempre cobrando das autoridades providências e ações em relação aos problemas relatados pelos repórteres ou pelas pessoas entrevistadas por telefone durante o programa.

---

<sup>114</sup> Edição do dia 07/03/1996.

<sup>115</sup> Edição do dia 07/03/1996.

### 5.1.9 Recursos Técnicos (Vinheta, Cenário e Trilha Sonora)

Retomamos aqui a convicção de que os recursos técnicos de que dispõem cada telejornal fazem parte das estratégias de endereçamento ao telespectador. Nilson Lage defende que, no jornalismo impresso, “o planejamento gráfico de um produto é o primeiro fator de atração, pela variedade, e de reconhecimento, pela uniformidade” (LAGE, 2005, p. 4). Para o autor, pode se esperar uma atitude de planejamento similar na realização dos produtos audiovisuais, que também dependem de um tipo especial de acabamento – no sentido de reunião de recursos de som e imagem – para facilitar a sua identificação pelo público.

O mesmo acontece com recursos audiovisuais; a vinheta, o cenário e a entonação nos telejornais permitem o reconhecimento – o reencontro visual ou auditivo com o já visto ou o similar – que facilita concentrar a atenção no conteúdo noticioso, desde a escalada até o final do programa (LAGE, 2005, p. 4).

Segundo ainda Nilson Lage, são esses recursos, unidades expressivas do jornalismo, que conferem singularidade aos enunciados telejornalísticos e reforçam a sua compreensão, uma vez que, em igualdade de condições, a percepção de cenários e imagens é mais rápida do que a percepção do texto escrito.

A linguagem jornalística compreende não apenas o enunciado lingüístico, 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).

Isto posto, passaremos a analisar como a vinheta, o cenário e a trilha sonora no *Cidade Alerta* contribuem para estabelecer essa relação de reconhecimento e de aproximação com o telespectador.

A vinheta de abertura do *Cidade Alerta* tem duração de 8 segundos e foi composta como uma animação gráfica. A vinheta começa com a câmera mostrando do alto a imagem de prédios em uma metrópole, na cor preta com janelas em branco, dando a idéia de que está à noite e com as luzes acesas, em seguida a câmera em perspectiva passeia pelas ruas entre os prédios. De repente há um corte na imagem e surge de baixo para cima um microfone com a logomarca da Rede Record, que se movimenta até o centro do vídeo, quando surge em seu entorno a inscrição “Cidade Alerta”, escrita em caixa alta, com letras brancas, formando um anel que é completado com faixas em

vermelho e fundo azul. Ao final da vinheta de abertura, aparece o apresentador Ney Gonçalves Dias no estúdio do telejornal de costas para o público. Ao som de um trilha sonora marcadamente de suspense, uma voz em *off* anuncia: “No ar, *Cidade Alerta* com Ney Gonçalves Dias”. Só então, o apresentador se vira para as câmeras e dá início ao programa, fazendo uma abertura que varia de 1 minuto e 40 a 2 minutos, em que, de improviso, destaca alguns dos assuntos do dia.

*Ney Gonçalves Dias*: Boa noite. Sexta-feira, Dia Internacional da Mulher, dia em que aumentam as nossas preocupações. É o último dia útil da semana, uma semana com chuvas, enchentes, deslizamentos, centenas de desabrigados no Estado de São Paulo. Veja bem que nós estamos falando de um dos estados mais bem realizados e mais bem administrados, tem os melhores instrumentos e equipamentos para [não completa a frase], melhor qualidade de vida, resumindo. O estado de São Paulo é o estado que tem a melhor qualidade de vida no país. Um estado que apresenta uma renda e um desenvolvimento equiparado às regiões mais desenvolvidas do mundo. Pois bem, aqui nós temos ponte que caiu, enchente, doença, leptospirose, desabrigados, problemas graves estamos tendo essa semana. Provocados pelas chuvas (...).

Só então, Ney Gonçalves Dias chama a escalada do telejornal: “Muita coisa importante nesta sexta-feira. Fiquem conosco. Está no ar o *Cidade Alerta* desta sexta-feira, de chuva e da mulher”.<sup>116</sup> A escalada com as três principais manchetes do dia tem duração que varia de 40 (edição do dia 8) a 44 segundos (edição do dia 7). A exemplo do que vimos no *Aqui Agora*, aqui também as manchetes são montadas como um *teaser* – com imagens, BG e trechos curtos de entrevistas –, sendo encerradas por uma vinheta curta (1 segundo), com a imagem final da vinheta de abertura do telejornal (microfone com um anel em torno com a inscrição *Cidade Alerta*) e trilha sonora de impacto.

A vinheta curta (1 segundo) usada ao final de cada uma das manchetes que compõem a escalada do *Cidade Alerta* também estará presente ao final de cada reportagem apresentada pelo telejornal, como elemento para prender a atenção do telespectador. Como vimos no *Aqui Agora*, essa é mais uma estratégia utilizada pelos

---

<sup>116</sup> Edição do dia 08/03/1996.

telejornais policiais para informar ao telespectador o fim de um assunto e a necessidade de ele renovar sua atenção para o que virá depois.

O cenário do *Cidade Alerta* é um espaço sem muitos objetos. Sobre o fundo azul com suaves linhas em vermelho, estão colocadas várias pilastras duplas de madeira, em amarelo, que descem do teto ao chão, compondo o cenário. Em cima dessas pilastras são aplicados ainda três raios – um azul, um vermelho e um verde. Complementam o cenário uma pequena tribuna, também na cor amarela e com os mesmos raios presentes nas pilastras, e três monitores de televisão (o primeiro deles com a logomarca do programa e os outros dois com imagens de canais de notícias 24 horas, como a CNN), dispostos verticalmente logo atrás da tribuna que serve de apoio ao apresentador. Compõe também o cenário a roupa usada por Ney Gonçalves Dias que, não diferente dos apresentadores dos telejornais de referência, se veste com terno e gravata.

A ausência de bancada no estúdio para apresentação do telejornal pode ser vista como uma inovação bem apropriada à postura adotada pelos apresentadores dos telejornais policiais que vieram depois do *Aqui Agora*. “Este modelo de cenário permite que o apresentador possa obter uma performance corporal maior, permitindo-o desempenhar um papel de apresentador de um jornalismo *show*” (OLIVEIRA, 2007, p. 59 – grifo do autor).

Em relação ao uso de trilha sonora, podemos dizer que o *Cidade Alerta*, pelo menos nas duas edições analisadas, mostrou-se mais parcimonioso na utilização desse recurso. Mas quando é utilizado, se reveste da mesma contundência e impacto verificado no *Aqui Agora*. Encontramos o uso de trilha sonora apenas no início do telejornal, na abertura feita por Ney Gonçalves Dias, nas vinhetas entre as reportagens e no encerramento do programa.

#### **5.1.10. Recursos de Interatividade**

Mesmo sendo um telejornal policial que surge anos depois do *Aqui Agora*, em que pudemos constatar a inovação e o investimento no contato direto com o público do programa por meio do “Telefone do Povo” e também por cartas, o *Cidade Alerta* não demonstrou a mesma preocupação. Nas duas edições analisadas, não verificamos a utilização de qualquer recurso de interatividade com o telespectador. A produção do

*Cidade Alerta* nem mesmo disponibiliza ao telespectador um telefone para contato ou sugestões de pauta.

## **5.2. Segundo Eixo: Análise de conteúdo do *Cidade Alerta***

Nossas preocupações se voltam agora para *o que* fala o *Cidade Alerta*, que tipo de promessa estabelece com o telespectador e que elementos discursivos são utilizados para provocar identificação com a audiência. Ou, dito de outra forma, a gramática – o conteúdo e a forma de tratá-lo – que se esconde por trás da estratégia dos produtores do telejornal para, com criatividade e competência, atrair a atenção e despertar o interesse daqueles que acompanham o noticiário policial.

### **5.2.1. Temática**

Era de se esperar que, por se tratar de um telejornal policial, o *Cidade Alerta* teria em suas edições uma cobertura majoritariamente de assuntos policiais e de violência. Para nossa surpresa, no entanto, nas edições que compõem o nosso corpus empírico, o que encontramos foi um equilíbrio e uma variedade de temas. A cobertura se voltou prioritariamente a assuntos de polícia, pautas de serviço, estragos provocados pelas chuvas, acidentes e homenagem pelo Dia Internacional da Mulher.

Os assuntos destacados nas manchetes apresentadas na escalada das duas edições analisadas já demonstram esse *balance*. A temática policial cedeu lugar à cobertura factual dos problemas provocados pelas chuvas no estado de São Paulo, a reportagens de serviço (aspectos de defesa do consumidor tratados por Celso Russomanno) e à homenagem realizada pelo *Cidade Alerta* às mulheres no Dia Internacional da Mulher (ver Quadro 5.6).

### Quadro 5.6

#### Manchetes do *Cidade Alerta*

Dia	Manchetes	Tema
07.03.1996	<ul style="list-style-type: none"> <li>• São Paulo da garoa. Chuva não para e prejuízos aumentam.</li> <li>• Bola dentro. Escola mostra que tem razão e <i>Cidade Alerta</i> documenta.</li> <li>• Crime em família. Engenheiro é acusado da morte do próprio pai.</li> </ul>	Intempérie  Serviço  Crime
08.03.1996	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Uma mulher de fibra. Faxineira passa no vestibular e entra na Unicamp pela porta da frente.</li> <li>• Preto no branco. Reportagem conserta aparelho de fábrica.</li> <li>• Culpado ou inocente. Torcedor é preso e pode não ter culpa no cartório.</li> </ul>	<i>Fait divers</i>  Serviço  Crime

O interessante nas manchetes do *Cidade Alerta* é a adoção do texto no estilo manchettato, em dois períodos, o que remete a uma herança da linguagem do rádio. Além de demonstrar uma preocupação com os princípios universais do texto jornalístico – clareza, concisão e objetividade –, esse estilo de texto confere também à manchete uma maior coloquialidade e uma possibilidade de compreensão mais imediata. Na verdade, o primeiro período da manchete – texto curto e direto – tem o papel de referendar o assunto a ser tratado e atrair a atenção do telespectador. Em seguida, no segundo período da manchete, vem a explicação que contextualiza o que será objeto da reportagem do telejornal. Os melhores exemplos são: “Crime em família. Engenheiro é acusado da morte do próprio pai” e “Uma mulher de fibra. Faxineira passa no vestibular e entra na Unicamp pela porta da frente”.

Nas duas edições analisadas, ocorre uma variedade de assuntos que não se restringem à cobertura de casos de polícia e de violência, seja no formato de reportagem ou de entrevista, que podem ser agrupados por temas (ver Quadro 5.7).

### Quadro 5.7

#### Classificação do Material Jornalístico por Temas

(Quanto ao formato: reportagem **R** e entrevista **E**)

<b>Temática</b>	<b>Matérias</b>	<b>Formato</b>
<b>Polícia</b>	• Fuga de presos na Zona Leste de SP	R
	• Empresário baleado pelo filho em SP	R
	• Torcedor preso por assassinato pode não ser culpado	R
<b>Cidade</b>	• Problemas provocados pelas chuvas em SP	R
	• Situação de calamidade pública em Pedro de Toledo por causa das chuvas	E
	• Danos causados pelas chuvas em Queluz	E
	• Estragos das chuvas em São José dos Campos	E
	• Problemas com as chuvas em Pindamonhangaba	E
	• Problemas com as chuvas em Jambeiro	E
	• Acidente de trânsito em São José do Rio Preto	R
	• Faxineira aprovada na Unicamp (Homenagem Dia Internacional da Mulher)	R
<b>Serviço</b>	• Aumento de mensalidade em escola particular (Defesa do Consumidor)	R
	• Caso de compra de fax estragado (Defesa do Consumidor)	R

A distribuição dos formatos por temas só vem confirmar a análise anterior de que, no caso das edições que compõem o nosso corpus empírico, o *Cidade Alerta*, além de enfatizar a cobertura policial, também se voltou, por critérios óbvios de factualidade, para a questão dos danos provocados pelas fortes chuvas a diversos municípios do estado de São Paulo, no período em análise. Ainda verificamos que se somam a essa variedade temática a atenção dada pelo telejornal especialmente ao Dia Internacional da Mulher e as tradicionais reportagens de Defesa do Consumidor,

realizadas por Celso Russomanno, uma das principais atrações jornalísticas do *Cidade Alerta* pelo apelo e grau de identificação que tem com o público.<sup>117</sup>

Por outro lado, também é importante refletirmos sobre o modo como o *Cidade Alerta* aciona o quadro de sentidos em torno dos acontecimentos. O movimento do telejornal, nesse sentido, é o de explorar um ângulo da notícia que fale diretamente aos sentimentos do público-alvo. Em outras palavras, transformar a informação numa espécie de drama que possa chocar ou emocionar o telespectador, valendo-se de uma linguagem simples.

A reportagem sobre a faxineira que foi aprovada na Unicamp, por exemplo, não traz apenas a dimensão do inusitado, do impensável. Ao contrário, quer revelar ao público a experiência de uma mulher que se deu o direito de sonhar e, com muito esforço, realizou seu sonho. O acontecimento é personalizado, até mesmo superdimensionado, para levar o telespectador a experimentar, por intermédio da televisão, o gostinho de vitória, de missão cumprida, revelado pela imagem de satisfação de Marinalva. Em outro momento, ao noticiar a fuga de 23 presos de uma cadeia na zona Leste de São Paulo, Ney Gonçalves Dias compartilha com o público o sentimento de indignação e de impotência diante da realidade das cadeias públicas do país. O acontecimento é projetado para o público, que a todo segundo é instigado a se distanciar da razão e responder com a emoção.

O processo é mesmo de estímulo ao telespectador de modo que ele manifeste um bom nível de aceitação à proposta do telejornal. Nesse “jogo de sedução”, onde é preciso criar identidade com o público, Ney Gonçalves Dias fala na primeira pessoa do plural – nós – para se colocar na mesma situação das vítimas do descaso das autoridades com a calamidade provocada pelas chuvas em São Paulo. As frases do apresentador ao encerrar o telejornal no dia 08/03/1996 exemplificam bem essa situação:

---

<sup>117</sup> Vale destacar que o trabalho como repórter em telejornais policiais, sempre tratando de assuntos referentes à defesa do consumidor, rendeu a Celso Russomanno não só o reconhecimento dos telespectadores, mas também a aprovação nas urnas. Deputado federal (PP-SP) no quarto mandato, Russomanno foi o parlamentar mais votado para a Câmara Federal nas eleições de 1994.

*Ney Gonçalves Dias:* (...) Tenha uma boa, um bom fim de semana, se é que isso, para certas pessoas, é factível ou é possível. Mas uma coisa eu sei: apesar de tudo, apesar da incompetência deles, das autoridades, e da corrupção de muitos deles, *nós*, o povo brasileiro, vamos prevalecer. Boa noite.

Ao se colocar como mais um entre tantos brasileiros vítimas da inoperância das autoridades e da corrupção no Brasil, a retórica de Ney Gonçalves Dias fala ao sentimento patriótico da população e, com habilidade, cria mais um lastro de identificação com o que chamou de povo brasileiro, ou melhor, telespectador brasileiro.

### **5.3. Terceiro eixo: os Enunciadores do *Cidade Alerta***

O nosso olhar neste terceiro eixo de análise está voltado para o lugar de fala dos principais enunciadores do *Cidade Alerta* e a relação que eles estabelecem com o público, a partir da mensagem produzida e veiculada pelo telejornal. Interessa-nos verificar, a partir da performance e da linguagem utilizada pelos enunciadores, o tipo de contrato de leitura que se estabelece com o telespectador.

#### **5.3.1. O Apresentador**

Algumas características distinguem a performance dos apresentadores de telejornais policiais dos colegas que desempenham a mesma função em telejornais de referência. As principais são a possibilidade de explorarem, por meio da inflexão da voz, da gestualidade e da indignação, uma postura mais agressiva e também a liberdade para fazerem comentários, críticas e apelos ao público.

O apresentador costuma encenar gestos agressivos diante das câmeras, mostrando-se irritado com alguns fatos, uma maneira de dar ênfase a determinadas notícias ou a determinados comentários emitidos por ele, além de tentar mostrar aos telespectadores que ele também se indigna com os problemas sociais. Mas, o seu comportamento “explosivo” é parte da estratégia retórica do programa, uma maneira de endereçamento comum do *Cidade Alerta* (OLIVEIRA, 2005, p. 64).

O apresentador do *Cidade Alerta*, Ney Gonçalves Dias, incorpora todas essas possibilidades que caracterizam o seu modo de se comportar diante das câmeras. Contribuem para a sua performance o fato de estar em constante movimento no estúdio, sempre andando de um lado para o outro, e ter à sua disposição três câmeras, com enquadramentos diferentes – Primeiro Plano, Plano Americano e Plano médio.

Um bom exemplo dessa autonomia performática do apresentador do *Cidade Alerta* pode ser visto quando ele comenta a falta de estrutura mínima em que se encontra uma delegacia da Polícia Civil em São Paulo.<sup>118</sup>

*Ney Gonçalves Dias:* Aqui em São Paulo, hoje, um importante delegado de polícia falou o seguinte: não dá, não temos condições de enfrentar o crime na cidade de São Paulo, nós não temos viatura, não temos pneu, não temos gasolina, como é que vai fazer. Eu disse a vocês que eu fui numa delegacia recentemente, não tinha papel carbono (...). (Altera a voz em tom de reprimenda) Uma delegacia de polícia, na zona sul de São Paulo, que não tem papel carbono pra bater depoimento, que não tem pneu pra viatura, que não tem gasolina pra viatura. Como é que nós vamos discutir sobre violência? É tudo uma brincadeira.

O apresentador assume uma postura de autoridade e fala com um tom professoral. Assim, deixa de ser visto como apenas o mediador do telejornal. Na verdade, utiliza-se dos gestos e do discurso indignado para persuadir o telespectador e estabelecer com ele uma interação comunicativa. Essa postura de Ney Gonçalves Dias reforça a idéia do contrato de leitura que firmam entre si o apresentador (enunciador) e o telespectador (destinatário) dos telejornais policiais, que espera mais do apresentador do que simplesmente ler notícias, espera ação, dramaticidade e indignação diante das notícias. Em síntese, o telespectador espera do apresentador do *Cidade Alerta* uma performance de apelo emocional, bem ao estilo das reportagens que compõem o telejornal.

### 5.3.2. Os Comentaristas

No *Cidade Alerta* não encontramos a figura do comentarista, como aquele profissional especializado em um determinado assunto, que participa do telejornal apenas para emitir opinião sobre o noticiário. Como demonstramos anteriormente, esse papel de emitir juízos é feito pelo próprio apresentador do telejornal, que, nesse tipo de telejornal policial, tem mais autonomia do que a média dos apresentadores dos telejornais de referência, cabendo a ele não só enunciar os fatos, mas também comentá-los.

---

<sup>118</sup> Edição do dia 07/03/1996.

### 5.3.3. Os Repórteres

O *Cidade Alerta*, nas duas edições analisadas, apresenta um pequeno número de repórteres se levarmos em conta o tempo do programa. Na edição do dia 07/03/1996 (55 minutos e 2 segundos), verificamos a presença de cinco repórteres. Na do dia 08/03/1996 (45 minutos e 59 segundos), o número de repórteres é ainda menor – três. Esse pequeno contingente de profissionais fazendo o trabalho de reportagem denota um baixo investimento da emissora na captação de notícias para o *Cidade Alerta* e reforça a nossa avaliação de que o telejornal se sustenta essencialmente pela performance do apresentador, apoiada nas entrevistas ao vivo feitas por telefone. Além disso, todos os repórteres estão localizados em São Paulo e interior, o que revela um menor alcance da cobertura jornalística, que acaba restrita a assuntos regionais.

O reduzido número de repórteres, entretanto, não afeta o lugar de fala desses profissionais no *Cidade Alerta*. O trabalho desempenhado por eles atende à promessa que caracteriza o compromisso de um telejornal policial com seu telespectador, qual seja, o de denunciar a violência e as mazelas da sociedade, apelando para os sentidos do público-alvo. Neste sentido, podemos identificar o lugar dos principais repórteres do programa: Celso Russomanno é o fiscal em defesa dos direitos do consumidor; João Pedro Leite Neto é o investigador policial; e Simone Nítoli é a repórter participativa. Essas definições aplicadas aos repórteres, baseadas na atuação deles nesta mostra, identificam uma divisão de tarefas ou mesmo a especialidade de cada um deles.

No caso de Celso Russomanno, ele faz de tudo para conseguir que a Gradiente conserte ou troque o aparelho de fax comprado com defeito por um consumidor em São Paulo. Resultado: consegue a troca do aparelho e revela a força do programa que, neste caso, substitui os órgãos de defesa do consumidor no encaminhamento de um direito do cidadão que se sentia lesado pela fabricante do aparelho e termina reforçando a necessidade de o telespectador estar satisfeito com o desfecho em casa. “Tá bom pra você em casa. Tá bom pra você? [Cliente] Tá ótimo.

[Russomanno] Estando bom para ambas as partes. Celso Russomanno, *Cidade Alerta*.<sup>119</sup>

O cronista policial do *Cidade Alerta*, João Pedro Leite Neto, faz a vez de investigador policial ao tentar elucidar o caso do engenheiro acusado de matar o próprio pai. Ele relata os fatos, mas também levanta suspeitas em relação à versão apresentada pela polícia. Por fim, toma partido em relação aos fatos e justifica a necessidade de se ter muita cautela em casos delicados como este.

*João Leite Neto:* (...) Pois bem. Essa é a versão da polícia. Está incriminando o filho como o autor desta morte. Porém, nos temos que ter muita cautela ao acusarmos alguém. Aqui mesmo no *Cidade Alerta* nós tivemos oportunidade outro dia de mostrarmos um rapaz que era acusado de ter estuprado a própria filha, com três meses de idade, baseado num laudo pericial, num laudo pericial, ele ficou preso um ano e meio, e depois um outro laudo veio concluir que ele era inocente.<sup>120</sup>

A repórter Simone Nítoli foi rotulada aqui como a repórter participativa por sua atuação na reportagem sobre a fuga de 23 presos de uma cadeia pública na Zona Leste de São Paulo. A matéria foi feita em plano-sequência e a repórter percorre todos os lugares da cadeia, mostrando desde o lugar onde os presos furaram o túnel até o lugar onde eles saíram, já do lado de fora da cadeia. O interessante nesta reportagem é a desenvoltura da repórter ao mostrar passo a passo a rota de fuga dos presos e a denominação que a cadeia recebeu dos próprios presos.

*Simone Nítoli:* Esse aqui é o 50 DP do Itaim Paulista. Essa cadeia aqui é mais conhecida pelos presos como queijo suíço. Isso mesmo. A gente não tá vendo, claro, porque o piso tá todo certinho. Mas aqui em baixo, de tantas fugas e tentativas, a cadeia tá cheia de buracos e túneis.

Portanto, essas características singulares da atuação dos repórteres do *Cidade Alerta*, como de resto da maioria dos repórteres de telejornais policiais, em que o rigor na forma de condução da reportagem é menor e o apelo ao sensacional é maior,

---

<sup>119</sup> Edição do dia 08/03/1996.

<sup>120</sup> Edição do dia 07/03/1996.

conduzem a um elevado grau de identificação do telespectador com esses vários lugares de fala, de representação, ocupados por esses mediadores da notícia.

#### 5.3.4. As Fontes

O que observamos ao analisar as edições que compõem o nosso corpus empírico é que o *Cidade Alerta* tende a privilegiar as fontes oficiais e primárias. As fontes oficiais são mantidas pelo Estado; por instituições que preservam algum poder de Estado, como juntas comerciais e os cartórios de ofício; e por empresas e organizações, como sindicatos, associações, fundações etc. (LAGE, 2003, p. 63).

Ainda segundo Nilson Lage, as fontes primárias “são aquelas em que o jornalista se baseia para colher o essencial de uma matéria; fornecem fatos, versões e números” (LAGE, 2003, p. 65-66).

Esses dois tipos de fontes sobressaem no *Cidade Alerta*, devido à ênfase dada à cobertura de crimes e de danos causados pelas chuvas nas duas edições estudadas. Na reportagem “Fuga de presos na Zona Leste de São Paulo”, a fonte da matéria é o delegado titular do 50 DP – fonte oficial. O mesmo acontece na reportagem “Empresário baleado pelo filho”, cuja principal fonte também é o delegado responsável pelo caso. Completam o caráter oficial da cobertura, as entrevistas com os prefeitos dos municípios paulistas atingidos pelas fortes chuvas – prefeitos de Pedro de Toledo, Queluz, São José dos Campos e Jambuí, além do assessor de imprensa da Prefeitura de Pindamonhangaba.

Em outras reportagens de destaque, a atenção dos repórteres está voltada para as fontes primárias, como na matéria “Faxineira aprovada na Unicamp”, onde são ouvidos a própria faxineira e alguns familiares dela, que relatam a dedicação e esforço de Marinalva; e na matéria “Torcedor preso por assassinato pode não ser culpado”, a fonte é a mulher do acusado, que apresenta sua versão sobre os fatos.

Nas reportagens de defesa do consumidor, realizadas por Celso Russomanno, a orientação é a mesma. No caso do “Aumento de mensalidade de escola particular”, a principal fonte é a diretora da escola – fonte oficial – e, na outra reportagem “Caso de compra de fax estragado”, estão presentes os dois tipos de fonte: o cliente que comprou o aparelho com defeito – fonte primária – e os representantes da assistência técnica da Gradiente – fonte oficial.

Esses dados nos permitem dizer que o *Cidade Alerta* tem uma cobertura que pode ser considerada muito oficial e que demonstra um certo grau de proximidade com as principais autoridades policiais, que vão oferecer a matéria-prima necessária para que o telejornal não tome nenhum furo.<sup>121</sup> Esse tipo de relação não é incomum no dia-a-dia dos principais veículos de comunicação de massa que, por critérios estratégicos e comerciais, não podem correr o risco de ficar de fora da cobertura dos fatos policiais mais importantes.

#### **5.4. O Cruzamento dos Três Eixos**

Os três eixos de análise – formato e linguagem; o conteúdo; e os enunciadores – nos levam a refletir sobre a proposta de interação que está presente no *Cidade Alerta*. Especialmente se as estratégias prenunciadas e executadas pela instância da produção instauram na audiência, no público-alvo que assiste a telejornais policiais, o reconhecimento e a satisfação esperados.

O *Cidade Alerta* tenta seduzir o telespectador ao tratar os assuntos do telejornal de uma maneira menos formal e descompromissada com o padrão estandardizado dos telejornais de referência. Com isso, não queremos dizer que os telejornais policiais estão desobrigados de seguir os preceitos que norteiam a melhor prática jornalística – atualidade, objetividade e imparcialidade –, porque eles seguem, mas o fazem com um tom mais emocional, peculiar ao chamado sensacionalismo.

Dessa forma, o *Cidade Alerta* também se rende à idéia do profano, do jornalismo de transgressões, onde o telespectador é fisgado por inovações estruturais que não são possíveis nos telejornais de referência, dada a cristalização do seu modelo. Inovações que passam pela maior autonomia do apresentador, que imprime maior agilidade ao programa com seus comentários, críticas e indignação – performance cênica –, e por elementos que constituem a singularidade dos telejornais policiais, como o plano-seqüência, a abertura do repórter e a factualidade.

---

<sup>121</sup> “Notícia transmitida em primeira mão, antes das outras emissoras” (PATERNOSTRO, 2006, p. 205).

Somam-se a esses elementos, na construção da representação do discurso enunciado pelo *Cidade Alerta*, a flexibilidade do tempo de cada um dos blocos do telejornal, a serialização das principais reportagens (estratégia de suspensão do sentido para prender a atenção e manter o telespectador ligado ao telejornal mesmo no intervalo), o uso do ao vivo – que no *Cidade Alerta* funciona como instrumento de sustentação do telejornal, suprimindo a deficiência relativa ao pequeno número de reportagens para um programa com não menos do que 45 minutos de produção – e, por fim, a temática que, em algumas situações, subverte o senso comum de que o telejornal só se rende à cobertura dos piores casos de violência. Nas duas edições estudadas, o que vimos foi uma grande capacidade de adaptação do telejornal à cobertura dos assuntos factuais, como os estragos provocados pelas chuvas no estado de São Paulo.

Por outro lado, destoam desse caráter de inovação e de agilidade jornalística do *Cidade Alerta* aspectos como o “olhar paulista” de sua cobertura, restrita a assuntos referentes ao estado de São Paulo, que não coaduna com a proposta de um telejornal em rede nacional e a excessiva presença de fontes oficiais em suas reportagens.

De toda forma, o conjunto desses elementos permite ao *Cidade Alerta* construir a sua singularidade e, a partir dela, interagir com um público que busca mais do que informação, que está à procura de emoção e de reconhecimento, por meio das informações que recebe pela televisão. A idéia de reconhecimento aqui apresentada se aproxima da perspectiva de identificação, de viver um quadro de experiências a partir da realidade do outro, revelada pelos telejornais policiais.

## CAPÍTULO VI

### ***BRASIL URGENTE***

Grande é a pujança, estupendas são as virtudes informacionais e educativas da televisão, sob as vestes do entretenimento. (...) Trata-se, contudo, de uma educação compromissada e comprometida com a sociedade de mercado e de consumo.

*Décio Pignatari*

Dos telejornais policiais de maior aceitação por parte do público (audiência), o *Brasil Urgente* foi o que surgiu por último (o *Aqui Agora* ficou no ar de maio de 1991 a dezembro de 1997, o *Cidade Alerta* do final de 1995 a junho de 2005). Entrou no ar, pela Rede Bandeirantes de Televisão, em 3 de dezembro de 2001, e, atualmente, é o único remanescente desta linhagem dos telejornais populares, de veiculação nacional, que persiste na programação de uma emissora de sinal aberto do país.

O *Brasil Urgente* estreou numa época em que o *Cidade Alerta*, da Rede Record, já se consolidava com uma boa resposta de audiência. A estratégia da Rede Bandeirantes ao criar um telejornal com características similares ao *Cidade Alerta*, na mesma faixa de horário – de 18h às 19h20 –, era claramente de disputar uma fatia da audiência com a Rede Record.

O *Brasil Urgente* adotou várias características do seu concorrente, a começar pelo formato de apresentação da notícia e infra-estrutura do programa. Podemos dizer que o *Brasil Urgente* se tornou uma cópia bem-sucedida do *Cidade Alerta*. Dizemos isso, porque o *Brasil Urgente* além de ter adotado recursos utilizados pelo rival, ainda adotou o mesmo estilo de apresentar as notícias (OLIVEIRA, 2007, p. 96).

O apresentador do *Brasil Urgente* era o jornalista Roberto Cabrini,<sup>122</sup> que deixou a Rede Globo de Televisão, depois de trabalhar 22 anos como repórter, para

---

<sup>122</sup> Roberto Cabrini nasceu em Piracicaba, interior de São Paulo, onde começou sua carreira de jornalista numa pequena rádio local. Aos 16 anos já era repórter especializado na cobertura de esportes. Um ano

assumir o desafio de fazer a apresentação de um telejornal. Na época, em entrevista à repórter Cássia Dian, da revista *ISTOÉ Gente*, Roberto Cabrini explicou por que resolveu aceitar a proposta da Rede Bandeirantes.

*Por que a troca de canal? A proposta da Bandeirantes foi muito tentadora. Desafio é a palavra que eu mais gosto, e foi assim que eu me senti: desafiado. Não dá para se acomodar e, como repórter na Globo, eu já fiz de tudo. O que é tentador na proposta da Band? Apresentar um telejornal. Nunca fiz isso. Também nunca expressei minha opinião e na Bandeirantes poderei expressar (ISTOÉ Gente, 2001, edição 114 – grifos nossos).<sup>123</sup>*

Roberto Cabrini ficou à frente do *Brasil Urgente* até março de 2003, quando foi substituído por José Luís Datena, que até hoje comanda o telejornal. Mas Cabrini não deixou a Rede Bandeirantes, na mesma época assumiu, na própria emissora, a apresentação do *Jornal da Noite*. É importante destacar que as duas edições do *Brasil Urgente* que serão analisadas neste trabalho, referentes ao primeiro ano do telejornal, têm Roberto Cabrini como apresentador.

Pouco mais de um ano depois de ter deixado de apresentar o *Brasil Urgente*, Roberto Cabrini fez um balanço do trabalho que realizou no telejornal, em entrevista ao jornalista Kleber Soares Filho, da coluna *Gente e TV*, do portal Terra. Ele destacou principalmente a preocupação de melhorar a qualidade do jornalismo de formato popular, com a inclusão de reportagens investigativas.

(...) Eu tenho muito orgulho de ter feito pela primeira vez no *Brasil Urgente* matérias investigativas, matérias que levaram a ações concretas do Ministério Público, da Polícia. Nesse tempo que eu fiquei à frente do telejornal, nós fizemos pelo menos quinze matérias investigativas muito importantes, algo que nunca tinha sido feito em

---

depois tornou-se o repórter nacional mais jovem da Rede Globo. Na emissora, foi correspondente internacional por quatro anos em Nova York e mais três anos em Londres. Cabrini é conhecido como um dos maiores repórteres investigativos da televisão brasileira. Entre seus trabalhos que entraram para a história estão a entrevista com Paulo César Farias, em Londres (1993), depois que o tesoureiro do ex-presidente Collor desapareceu do Brasil; a entrevista com o ex-presidente Collor, no auto-exílio em Miami (1995) e a entrevista com a fraudadora do INSS Jorgina Maria de Freitas (1997). Também fazem parte do currículo de Roberto Cabrini a cobertura jornalística de cinco guerras internacionais – Afeganistão, Iraque, Camboja, Caxemira e Haiti –, cinco Copas do Mundo de Futebol e cinco Olimpíadas.

<sup>123</sup> Trechos retirados do endereço: <[http://www.terra.com.br/istoegente/114/divearte/tv\\_ping\\_pong.htm](http://www.terra.com.br/istoegente/114/divearte/tv_ping_pong.htm)>.

jornal de linha mais popular. Então, nós implantamos uma linha investigativa nesses jornais que são marcados por um espaço maior para a cobertura da polícia, o meu projeto foi justamente o de mudar esse espaço.<sup>124</sup>

Uma das reportagens investigativas do *Brasil Urgente*, veiculada em maio de 2002, causou impacto. Ela revelou as regalias que tinha na cadeia o ex-soldado da Polícia Militar de São Paulo Otávio Lourenço Gamba, apelidado de “Rambo”. Ele foi condenado a 65 anos de prisão por ter matado o conferente Mário José Josino, numa das madrugadas de torturas e violências que praticava a trabalhadores da Favela Naval, em Diadema. Conforme relata o jornalista Ivan Ângelo, no artigo “Reportagens de impacto abrem as noites da Band”, publicado no *Jornal da Tarde*, em 4 de maio de 2002, Rambo

mantém atrás dos muros uma oficina mecânica que presta serviços para a corporação, consertando viaturas. 70% da renda fica para a oficina, de “Rambo” e de um sócio. Podem prestar serviços para particulares, nada baratos. Peças? Viaturas oficiais compram para ele no mercado; se for necessário, ele vai junto na viatura para buscar. “Não tem problema”.<sup>125</sup>

Apesar das pequenas mudanças patrocinadas por Roberto Cabrini, o *Brasil Urgente* continuou mantendo as características de formato que o distinguem como um telejornal policial e, ao mesmo tempo, o aproximam dos programas congêneres, como o *Aqui Agora* e o *Cidade Alerta*.

(...) o programa apresenta aspectos estáveis que marcam seu formato desde a estréia: a temática do cotidiano, a participação de pessoas anônimas de classes menos favorecidas, a transmissão ao vivo e a figura do apresentador performático (LANA, 2007, p. 9).

O nosso objetivo é identificar como esses aspectos do formato do *Brasil Urgente* promovem uma ligação com o telespectador e o tipo de relação/interação que se estabelece entre eles. Nesse sentido, nos interessa verificar que contrato de leitura firmam produtores e telespectadores do *Brasil Urgente*. Para isso, analisaremos o telejornal sob a perspectiva dos eixos ordenadores desenvolvidos nesta pesquisa:

---

<sup>124</sup> Trecho retirado do endereço: <<http://exclusivo.terra.com.br/interna/0,,OI322203-EI1118,00.html>>.

<sup>125</sup> Trecho retirado do artigo de Ivan Ângelo, reproduzido no Observatório da Imprensa, no endereço: <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/asp0805200291.htm>>.

*primeiro eixo* – o formato e a linguagem televisiva; *segundo eixo* – análise de conteúdo; - e *terceiro eixo* – os enunciadores.

Inicialmente, apontaremos os principais elementos estruturais que compõem o telejornal nas duas edições que serão analisadas (ver Quadro 6.1). A idéia é possibilitar uma visão mais geral do programa – duração, número de reportagens, repórteres, número de blocos e outros recursos técnicos e de linguagem que consolidam a base estrutural do *Brasil Urgente*.

**Quadro 6.1**

**Radiografia do *Brasil Urgente***

<i>Brasil Urgente</i>	08.03.2002	09.03.2002
Duração	49 minutos e 50 segundos	51 minutos e 37 segundos
Escalada	Não tem	Não tem
Blocos	3	3
Apresentador	Roberto Cabrini	Roberto Cabrini
Comentaristas	Não tem	Não tem
Número de Reportagens	5	8
Ao vivo	Helicóptero Repórteres Entrevistados	Entrevistas de estúdio
Interatividade	Convite a participar do programa ao final de cada edição	Convite a participar do programa ao final de cada edição
Vinheta	Marca o final de cada reportagem	Marca o final de cada reportagem
Número de Repórteres	4	1
Repórteres	Ed Pólo (SP) Fábio Barreto (RJ) Benê Rodrigues (SP) Sandro Barbosa (SP)	Sônia Blota (SP)

### 6.1. Primeiro Eixo: Formato e Linguagem do *Brasil Urgente*

O *Brasil Urgente*, como de resto os demais telejornais do gênero, não pode ser considerado puramente um show de entretenimento, tão pouco aspira ser encarado como um telejornal de referência. Na verdade, esses telejornais policiais são uma combinação específica de imagens e palavras. É da dosagem entre o uso das imagens e do discurso verbal, quase sempre revestido de muito apelo dramático, que surge essa espécie de jornalismo chamado sensacionalista ou popularesco.

(...) o gênero tem características que lhe são peculiares: o estilo, a linguagem chocante, o apelo emocional, a forma, a busca do *fait divers*, a duração das reportagens, a repetição, o tempo presente, a postura do apresentador, o uso da teledramaturgia, da ficção... essas características são marcas que identificam sobremaneira o gênero popularesco (PATIAS, 2006, p. 4).

Para Ana Carolina Rocha Pessoa Temer, “a emoção é essencial para o telejornal, pois garante que o público fique ‘ligado’, não migre para outro canal ou outra atividade” (TEMER, 2004, p. 6). Na perspectiva da autora, o conteúdo emocional está presente em todos os telejornais, sejam eles de referência ou policiais. A diferença está no modo, na intensidade, com que tais conteúdos são trabalhados em cada um desses modelos de telejornalismo.

Nos telejornais ditos “sérios”, os conteúdos emocionais são contrabalançados por apresentadores mais formais, pautas diversificadas e técnicas de filmagem e texto que repassam uma idéia de neutralidade. Já os telejornais voltados para uma proposta mais popular buscam obter mais audiência com matérias jornalísticas com maior apelo dramático, em que predominam a moral simples do bem contra o mal, transformando acontecimentos sem importância em manchetes espalhafatosas, usando excessos emocionais e linguagem exacerbada e excessivamente coloquial (...) (TEMER, 2004, p. 6).

O *Brasil Urgente* é a síntese de todas essas características. O programa não só articula esses elementos fundantes do telejornalismo policial, como também tem a seu favor modernos recursos tecnológicos que lhe permitem fazer da transmissão ao vivo o seu diferencial, do ponto de vista da agilidade, do dinamismo e da credibilidade jornalística. Dos três telejornais policiais em exame nesta dissertação, apenas o *Brasil Urgente* opera com imagens ao vivo direto do helicóptero e links com repórteres nas ruas, além das entrevistas ao vivo no estúdio do programa. Em que pese o uso do ao vivo pelo *Aqui Agora* – Telefone do Povo – e pelo *Cidade Alerta* – entrevistas por

telefone e links com a redação da Record –, somente no *Brasil Urgente* verificamos a dimensão mais substantiva da transmissão ao vivo, com entradas com áudio e imagens em movimento dos mais diversos pontos da capital paulista. Essa condição mais favorável de uso do ao vivo pelo *Brasil Urgente* pode ser explicada pela época em que o programa entra no ar, quando já se verifica um salto de qualidade nas tecnologias empregadas para dinamizar o telejornalismo, em especial a cobertura dos acontecimentos em tempo real. Realidade tecnológica muito distinta da que vivenciaram, no primeiro ano de veiculação, os outros telejornais policiais, como o *Aqui Agora* e o *Cidade Alerta*.

Por fim, cabe destacar que o *Brasil Urgente*, do ponto de vista do formato, também rompe com o modelo tradicional de abertura dos telejornais. O programa não apresenta uma escalada formal, com as manchetes dos principais assuntos do dia. O apresentador Roberto Cabrini já começa o telejornal abordando um dos temas mais quentes da edição (“Ameaças de bombas em dois fóruns importantes de São Paulo”<sup>126</sup>) e segue com uma entrada ao vivo do helicóptero, quando o repórter Ed Pólo dá mais informações sobre o que aconteceu. Veja a abertura do programa do dia 08/03/2002:

*Roberto Cabrini:* Boa noite Brasil. Um dia de muita tensão aqui em São Paulo. Veja comigo essas imagens, ameaças de bombas em dois fóruns importantes aqui de São Paulo, esse é o fórum da Barra Funda, uma bomba foi localizada nesse carro [imagens do carro parado no estacionamento e policiais se aproximando]. Dá uma olhada nesse carro. A polícia conseguiu, a duras penas, desativar a bomba, impedindo uma tragédia. Existe aí uma suspeita de que esse atentado tenha ligação com o PCC. Mas, por enquanto, a polícia está negando, está descartando essa hipótese. Também houve uma ameaça no fórum de Itaquera. No fórum de Itaquera, duas pessoas foram presas. E uma delas inclusive acabou se ferindo, porque a bomba explodiu antes do tempo. Portanto, são momentos de grande tensão aqui em São Paulo, com duas ameaças a bomba em fóruns fundamentais aqui da cidade de São Paulo. Ed Pólo, ao vivo, do nosso helicóptero tem mais informações.

Dessa forma, ao contrário dos telejornais de referência, nos quais na escalada, na abertura do telejornal, o telespectador já tem uma visão, mesmo que

---

<sup>126</sup> Edição do dia 08/03/2002.

mínima, dos principais assuntos que serão objeto de reportagens no telejornal daquele dia; no *Brasil Urgente*, a menção a outros temas que estarão no telejornal só é feita depois da entrada ao vivo.

*Roberto Cabrini:* Daqui a pouco Ed Pólo volta. E foi também um dia de muita tensão no Rio de Janeiro. Dá uma olhada nessas imagens, imagens do *Brasil Urgente* [ônibus em chamas], um confronto entre traficantes e a população, essa que é a verdade. Traficantes e a polícia, com o envolvimento da população. População ficou revoltada com a ação da polícia, porque achou que a polícia atirou primeiro, perguntou depois. (...) tem também um crime aqui em São Paulo. Um crime aqui em São Paulo, veja aí [imagens do carro do casal executado] um casal de libanês que estava nesse carro parou num posto de gasolina, depois de passar por esse túnel que você está vendo. O pneu furou. Eles param nesse posto e aí foram sumariamente executados. Portanto, um dia de profunda tensão aqui em São Paulo, também no Rio de Janeiro. Daqui a pouco a gente vem com todas as reportagens completas, aqui no nosso *Brasil Urgente* (...).<sup>127</sup>

Esta estratégia de abertura do telejornal, que vai direto a um dos principais assuntos em destaque do dia, cumpre com duas finalidades: a primeira podemos definir como a tentativa de presentificação dos fatos, transmitir ao telespectador a idéia de estar acompanhando os acontecimentos no momento em que eles ocorrem. “Esta estratégia transmite a idéia de que o que é mostrado na tela é inquestionável, é mais do que a verdade, pois é a verdade em tempo real” (TEMER, 2004, p. 7).

A outra finalidade é fisgar a atenção do telespectador desde os primeiros segundos do telejornal e, assim, não correr o risco de perder o olhar do público para outros telejornais policiais que disputam audiência na mesma faixa de horário que o *Brasil Urgente*. Para isso, “extraí do fato, da notícia, a sua carga emotiva e apelativa e a enaltece, usando linguagem e imagens chocantes que prendem a atenção do público” (PATIAS, 2006, p. 1).

Assim, também transparece ao espectador desavisado que o telejornal é construído ao vivo, em tempo real, à medida que os fatos vão se sucedendo nas ruas. Como se não houvesse toda uma preparação e minucioso planejamento de cada edição,

---

<sup>127</sup> Edição do dia 08/03/2002.

com reuniões de pauta, produção de matérias e programação de entrevistas e links ao vivo, desde o início do dia, muito antes do *Brasil Urgente* ir ao ar.

### 6.1.1. Os Blocos

O *Brasil Urgente* tem uma estrutura com três blocos de notícias. Dos três telejornais policiais analisados, é o que possui o menor número de blocos – *Aqui Agora* (seis blocos) e *Cidade Alerta* (quatro blocos) – mesmo considerando que exista apenas uma pequena variação de tempo entre eles. Todos os telejornais em exame variam entre 45 e 55 minutos por edição.

No caso do *Brasil Urgente*, o que fica claro, a partir da análise das duas edições, é uma preocupação em fazer um primeiro bloco mais robusto e factual – com mais reportagens (VTs), entradas ao vivo do helicóptero e de repórteres nas ruas – e, posteriormente, nos outros dois blocos, ir gradativamente reduzindo o volume e a densidade dramática até o final do telejornal (ver Quadro 6.2).

## Quadro 6.2

### Estrutura dos Blocos do *Brasil Urgente*

Dia	1º Bloco	2º Bloco	3º Bloco
08.03.2002	3 VTs 3 Ao vivo do helicóptero 1 Ao vivo repórter	2 VTs 1 Ao vivo do helicóptero 1 Ao vivo repórter	1 Ao vivo redação 1 Ao vivo do helicóptero
09.03.2002	5 VTs 2 Ao vivo	2 VTs 1 Ao vivo	1 VT 1 Ao vivo

Como podemos ver no Quadro 6.2, o *Brasil Urgente*, a exemplo do que também verificamos no *Cidade Alerta*, não trabalha com os formatos de nota seca e nota coberta. Neste caso, esses formatos são substituídos pelo intensivo uso de transmissões ao vivo com repórteres e com especialistas entrevistados pelo apresentador (discussão que empreenderemos com mais detalhes na seção que trata do uso do ao vivo no *Brasil Urgente*).

Se considerarmos o tempo de cada um dos três blocos do telejornal, reforçaremos a constatação de maior atenção dada pelo *Brasil Urgente* ao primeiro e

segundo blocos, aos quais são destinados mais tempo. Já o terceiro e último bloco do programa, nas duas edições que compõem o nosso corpus, apresenta um desequilíbrio, se comparado com o tempo dos demais blocos. Na edição do dia 08/03/2002, o tempo de duração do terceiro bloco é quase três vezes menor do que o primeiro bloco. Na edição do dia seguinte, a desproporcionalidade é ainda maior – tem seis vezes menos tempo do que o primeiro bloco (ver Quadro 6.3).

### Quadro 6.3

#### Tempo de cada Bloco do *Brasil Urgente*

Dia	1º Bloco	2º Bloco	3º Bloco
08.03.2002	25'48"	14'47"	9'15"
09.03.2002	30'10"	16'09"	5'18"

A estrutura e o tempo dos blocos que verificamos no *Brasil Urgente* também nos permitem inferir três aspectos da organização desse telejornal: 1) O número de reportagens (VTs) é insuficiente para dar conta de um programa cujo tempo varia de 49 a 51 minutos. Contabilizamos 13 VTs nas duas edições examinadas, sendo cinco na edição do dia 08/03/2002 e oito na edição do dia 09/03/2002. Para se ter uma idéia do descompasso entre o tempo e o número de VTs, basta compararmos com o *Jornal Nacional*, da Rede Globo, o principal telejornal de referência do país, que apresenta em média 22 reportagens (VTs) em cerca de 30 a 40 minutos de telejornal. 2) A estratégia de dar mais ênfase ao primeiro e segundo blocos do telejornal, considerando a necessidade de captar a audiência e mantê-la no momento em que ocorre a maior disputa por audiência com os outros telejornais policiais, nos leva a um terceiro bloco menos expressivo e de final abrupto. Ou seja, serve-se do terceiro bloco da forma que der, sem muita preocupação com a qualidade jornalística, de modo a complementar o tempo necessário para o término do telejornal. 3) O recurso das transmissões ao vivo, seja do helicóptero ou dos links com os repórteres nas ruas de São Paulo, é o principal elemento estruturador desse estilo de telejornal. Em outras palavras: a principal característica do *Brasil Urgente* é ter boa parte de seu produto construído ao vivo, explorando as possibilidades que a tecnologia coloca a seu dispor, como a velocidade de

deslocamento de um ponto a outro na cidade de São Paulo, de helicóptero, e a agilidade e credibilidade que representam a presença do repórter, ao vivo, no palco dos principais acontecimentos.

### **6.1.2. Serialização das Principais Reportagens**

A serialização de reportagens no *Brasil Urgente* também acontece com o intuito de capturar a atenção do telespectador, mas sob duas formas distintas. Uma delas, dividindo a matéria por mais de um bloco do telejornal e, a outra, alternando trechos da reportagem com a intervenção do apresentador, ao longo de um mesmo bloco, elevando ao máximo o nível de tensão dramática do acontecimento.

Nas duas edições examinadas, a serialização esteve presente em três reportagens – uma no dia 8 e duas no dia 9 (ver Quadro 6.4). Um detalhe importante é que em uma delas – “Morte de pescador revolta moradores de favela no Rio de Janeiro”<sup>128</sup> – a reportagem foi realizada pelo repórter Fábio Barreto, mas o texto final e a narração ficaram a cargo do apresentador Roberto Cabrini. Uma possível justificativa para isso é o fato de o repórter e o cinegrafista do *Brasil Urgente* terem sido feitos reféns, por algumas horas, pelos traficantes da favela. Situação que promoveu uma inversão de papéis, transitando o repórter do campo da enunciação para o do acontecimento (personagem), ao ser entrevistado ao vivo por Cabrini, no segundo bloco do telejornal. Em outras palavras: em vez de documentar a notícia, o repórter Fábio Barreto se transforma em notícia.

---

<sup>128</sup> Edição do dia 08/03/2002.

### Quadro 6.4

#### Serialização de Reportagens do *Brasil Urgente*

<b>Dia</b>	<b>Repórter</b>	<b>Reportagem</b>	<b>Blocos</b>
<b>08.03.2002</b>	Roberto Cabrini <sup>129</sup>	Morte de pescador revolta moradores de favela no RJ.	1° e 2°
<b>09.03.2002</b>	Sônia Blota	Rebelião no Cadeião de Pinheiros.	1°
	Roberto Cabrini	Mulher quer se casar com o maníaco do Parque.	1° e 2°

Na reportagem “Morte do pescador revolta moradores de favela do RJ”,<sup>130</sup> a estratégia usada, ao dividir a matéria em duas partes, foi a de manter suspensa a atenção do espectador para o desenrolar dos fatos no segundo bloco do programa. A primeira parte da reportagem termina com um desabafo do amigo do pescador, que estava com ele no momento em que ele foi baleado pela polícia.

É isso que dá raiva no morador, de criança pegar revólver e atirar em cima deles. Eles que faz os favelados virar vagabundo, cara. É eles (*sic*) que faz a gente virar vagabundo. A gente rala, cara. Rala o dia todo. Ganha uma miséria. Cento e oitenta reais. Pra que, cara? Pra dá dinheiro, pra encher o rabo deles de dinheiro. De comida. Não é mãe deles nem o pai deles. Filho da puta [um bip tenta encobrir o palavrão]. Eu sou favelado com muito orgulho, cara.

Cabrini então anuncia os desdobramentos que a reportagem terá no telejornal e faz o chamado gancho para despertar a curiosidade do telespectador.

*Roberto Cabrini:* Uma denúncia fortíssima, grandes acusações. Daqui a pouco a gente vai ouvir o secretário de Segurança Pública do Rio de Janeiro e ele vai falar sobre isso daí. Daqui a pouco eu quero repetir também esse desabafo daí. E atenção, a equipe do *Brasil Urgente*

<sup>129</sup> Neste caso, a reportagem foi realizada na favela pelo repórter Fábio Barreto, mas o texto final e a narração que foram ao ar são do apresentador Roberto Cabrini.

<sup>130</sup> Edição do dia 08/03/2002.

acabou se transformando refém dos traficantes durante duas horas. O repórter Fábio Barreto e também o cinegrafista João Solto ficaram reféns dos traficantes. Daqui a pouco a gente vai conversar com eles, ao vivo, aqui no *Brasil Urgente* (...).

No caso da reportagem “Rebelião no Cadeião de Pinheiros”,<sup>131</sup> a matéria foi dividida em três partes, que foram todas usadas no mesmo bloco do telejornal, sendo intercaladas com a participação de Roberto Cabrini. Veja um dos momentos de maior tensão:

*Off (Sônia Blota):* A tensão aumenta. Soldados de elite dão cobertura ao batalhão. Comandante da tropa de choque dá ordem. Oitenta homens invadem o cadeião [imagens da invasão / trilha sonora reforça a tensão]. Os parentes dos presos se desesperam [sobe som / imagens de mulher caída e auxiliada por outra chorando].

Sem uma diferenciação clara entre o fim da segunda parte da reportagem, entra a narração de Roberto Cabrini sobre imagens de desespero dos parentes dos presos rebelados.

*Roberto Cabrini:* Veja só o desespero dessas mulheres. Desespero. Uma delas desmaiou, veja aí. O filho de um preso também está desesperado. Momento de tensão em frente ao Cadeião de Pinheiros. Mulheres gritam. Uma delas desmaiou. Prossegue o protesto. Elas querem informações a respeito das pessoas que estão dentro do Cadeião de Pinheiros. E não conseguem. E o tumulto é muito grande nesse momento.

A serialização da reportagem de Sônia Blota, somada às intervenções de Roberto Cabrini, imprime ao acontecimento um elevado nível de dramaticidade. “(...) o objetivo é ‘arrastar’ o telespectador para o centro do acontecimento, como se fosse uma espécie de vivência a distância, possibilitada pela televisão (...)” (MARFUZ, 2003, p. 104). Não podemos deixar de reconhecer que a situação é realmente dramática, mas a forma como o acontecimento foi construído, com a linguagem do presente, em fragmentos de enorme apelo emocional, parece preparar o telespectador para o desfecho que se anuncia: a participação, no estúdio do programa, do capitão da Polícia Militar responsável pela operação que colocou fim à rebelião.

---

<sup>131</sup> Edição do dia 09/03/2002.

*Roberto Cabrini: Atenção! Acaba de chegar aos estúdios do Brasil Urgente o Capitão Diógenes Lucca, uma imagem do capitão, ele está aqui ao meu lado, dê uma olhada. O capitão foi justamente o homem que comandou toda a operação da polícia. Ele tem larga experiência e, daqui a pouco, ele vai revelar os bastidores desses momentos de grande tensão (...).*

### 6.1.3. Plano-seqüência

O jornalista e diretor de televisão, Nelson Hoineff, um dos responsáveis pela criação do programa *Documento Especial* – um dos precursores dos telejornais policiais –, no final da década de 1980, na extinta Rede Manchete, em entrevista à jornalista Janaina Massote, em 15 de março de 2003,<sup>132</sup> disse:

(...) no *Documento* inauguramos uma farta utilização de planos-seqüência como parte de um rompimento mais generalizado de abordagens convencionais na TV. Os resultados foram excelentes. (...) Num deles, estávamos fazendo uma reportagem sobre a Igreja Universal do Reino de Deus (fizemos três). Estávamos no Maracanã lotado, numa das pregações para 150 mil pessoas. Havia no gramado uma menina, entre centenas de outras, em transe. Ela caminhava, chorava e gritava: “me perdoe, minha mãe, me perdoe etc. etc.”. Na edição, pensamos em colocar dois ou três segundos. Depois, 10 segundos. Acabei colocando mais de quatro minutos, sem corte. Com o programa no ar, acompanhamos o Ibope. Durante o plano-seqüência do transe, subimos quatro pontos (...) (MASSOTE, 2003, p. 104).

No caso do *Brasil Urgente*, o uso do plano-seqüência também provoca uma espécie de transe no telespectador, ao explorar os momentos de maior conteúdo emocional nas reportagens. Quando isso acontece, diferente do que vimos no *Aqui Agora* e no *Cidade Alerta*, não há narração em *off* do repórter. A seqüência de imagens sem corte é alimentada apenas pelo áudio ambiente, da reprodução do que de fato está acontecendo naquele momento.

O melhor exemplo desse uso do plano-seqüência encontramos na segunda parte da reportagem “Morte de pescador revolta moradores de favela no RJ”,<sup>133</sup> com

---

<sup>132</sup> A íntegra da entrevista encontra-se em MASSOTE, Janaina de Assis. *Plano-seqüência – análise sobre o uso de plano-seqüência em reportagens da televisão brasileira*. Anexo I.

<sup>133</sup> Edição do dia 08/03/2002.

narração de Roberto Cabrini. Dos 3 minutos e 8 segundos de matéria, 1 minuto e 42 segundos – mais da metade do tempo da reportagem – foram destinados a um longo plano-sequência, sem interferência da narração do apresentador, onde se vê o confronto aberto entre os moradores (atirando pedras) e os policiais militares.

*Off (Roberto Cabrini):* Os moradores fizeram um protesto contra a ação dos policiais. Colocaram barreiras nas ruas e queimaram esse ônibus [sobe a trilha sonora e valoriza as imagens do ônibus queimado]. Alguns moradores cobrem o rosto e se juntam a jovens que gritam e atiram pedras. Pedras nos policiais, que respondem com tiros [sobe a trilha sonora de tensão / sobe som de tiros]. Chega o reforço. Mas os moradores não se intimidam. E começam a encurralar os policiais [aumenta a trilha, deixa correr as imagens sem corte e sobe som do confronto entre moradores e policiais por um 1 e 42 segundos]. Depois de muita correria, os policiais tomam a praça central da vila de pescadores, acabando com o protesto.

Para se ter uma idéia do impacto dessas imagens e da ênfase dada a elas pelo *Brasil Urgente*, basta dizer que, em média, uma matéria do *Jornal Nacional*, da Rede Globo, tem duração de 1 minuto e 15 a 1 minuto e 30 segundos. Nesse caso, o que possibilita o uso de um plano-sequência tão “robusto”, do ponto de vista da sua duração, é o fato de se tratar de imagens de ação, em que a própria dinâmica dos moradores atirando pedras contra os policiais e estes respondendo com tiros capta a atenção do telespectador.

Encontramos também o uso de plano-sequência em outras reportagens, mas em nenhum desses casos com a mesma intensidade dramática. Na reportagem “Casal de libaneses é executado em SP”,<sup>134</sup> por exemplo, a sequência de imagens sem corte dá suporte às informações passadas pelo repórter Sandro Barboza.

O casal então entrou aqui no posto. Parou bem ali ao lado daquelas três bombas de gasolina que estão ali e pediu a um frentista para que trocasse o pneu. O que aconteceu. Um rapaz encapuzado, que estava atrás dessa coluna aqui, saiu dali de trás. Ele se aproximou do casal, estava com uma pistola semi-automática, com silenciador, e deu vários disparos em direção ao empresário e a sua esposa (...).

---

<sup>134</sup> Edição do dia 08/03/2002.

#### 6.1.4. Abertura do Repórter

A abertura do repórter é um recurso pouco valorizado no *Brasil Urgente*. Nas duas edições que compõem o nosso corpus, verificamos apenas uma tímida ocorrência em que o repórter inicia a matéria falando diretamente para a câmera. Trata-se da segunda parte da reportagem “Cabrini na linha de frente da guerra do Afeganistão”,<sup>135</sup> que revela como eram os bombardeios à noite na capital Cabul.

[Sobe som do bombardeio e imagens noturnas]

*Roberto Cabrini*: Os céus de Cabul estão iluminados. A cidade nesse momento está sendo bombardeada.

Nas demais reportagens analisadas, a abertura não foge muito ao padrão dos telejornais de referência, com o repórter narrando os fatos em *off*, salvo nas reportagens que envolvem maior ação policial, quando a opção é por valorizar um sobe som inicial ou mesmo uma sonora dramática. É o caso das duas partes da reportagem “Morte de pescador revolta moradores de favela no RJ”, como podemos ver a seguir na abertura da primeira e da segunda parte, respectivamente:

[Imagens de homem chorando, com as mãos ensangüentadas]

Sobe som: Era pescador caramba, acabou (...).

*Off (Roberto Cabrini)*: Rio de Janeiro, Favela da Rosa, na Ilha do Governador. Moradores revoltados ateiaram fogo num ônibus. Invadem um hospital (...).

[Sobe som tiros/ imagens confronto policiais e moradores]

*Off (Roberto Cabrini)*: Moradores da Praia da Rosa, na Ilha do Governador, no Rio de Janeiro, não se conformam com a morte do pescador Luís Antônio Dorneles Rodrigues, que foi confundido com um traficante e morto por policiais militares (...).

---

<sup>135</sup> Edição do dia 09/03/2002. O curioso nessa reportagem é o fato de ela ser antiga e ter sido feita por Roberto Cabrini, no Afeganistão, ainda quando ele trabalhava em outra emissora. Para disfarçar essa situação, é colocada uma espécie de mosaico sobre o microfone, que distorce a imagem da logomarca da outra emissora, quando Cabrini aparece fazendo as passagens. Isto também demonstra a falta de investimento da Rede Bandeirantes no *Brasil Urgente*, ao ter que recorrer a reprises de material jornalístico do arquivo pessoal do apresentador para ocupar todo o tempo destinado ao telejornal.

### 6.1.5. Uso do Ao Vivo

A transmissão ao vivo no *Brasil Urgente*, a exemplo do que vimos também no *Cidade Alerta*, é um dos principais elementos estruturadores do telejornal. Ela funciona não só organizando a cobertura, em função do tempo do telejornal – de 49 a 51 minutos por edição – e o pequeno número de reportagens (VTs) – de cinco a oito em cada edição – para dar conta de toda a duração do programa no ar. Além disso, a transmissão ao vivo também confere ao trabalho jornalístico credibilidade e autenticidade. Segundo Itania Gomes (2005), são as transmissões ao vivo que ocupam o lugar de maior reconhecimento por parte da audiência.

No caso do *Brasil Urgente*, as reportagens (VTs) são a referência primária para a construção dos blocos do telejornal. A partir delas, a equipe de produção do programa realiza um minucioso trabalho de planejamento para incluir entradas ao vivo em torno dos assuntos tratados nos VTs. É o que verificamos em vários momentos ao longo do telejornal. Na edição do dia 8, por exemplo, já no primeiro bloco, o repórter Ed Pólo faz uma entrada ao vivo, do helicóptero, informando a situação de alagamento em uma pista próxima ao Parque Ecológico do Tietê. Imediatamente, Cabrini liga a informação de serviço sobre a chuva a reportagem “Resgate dramático numa das maiores enchentes no Colorado”, nos Estados Unidos.

*Roberto Cabrini:* Bom, e falando desta possibilidade de enchente, durante uma enchente, um homem se agarra numa árvore pra se salvar, um momento de muita dramaticidade, veja só.

Na mesma edição do telejornal, no segundo bloco, encontramos novamente a estruturação em torno das transmissões ao vivo. Na abertura do bloco, Cabrini faz uma entrevista ao vivo com o repórter Fábio Barreto, que ficou refém dos traficantes, por duas horas, na favela Praia da Rosa, onde foi assassinado um pescador.

*Roberto Cabrini:* Estamos de volta com o nosso *Brasil Urgente*. Vamos fazer contato com o Rio de Janeiro [no vídeo aparece a divisão da tela, ficando lado a lado as imagens de Roberto Cabrini e do repórter Fábio Barreto]. Lá já está preparado o repórter Fábio Barreto, ele que presenciou uma autêntica guerra civil lá no Rio de Janeiro. E acabou ficando refém, refém dos traficantes. E agora ele conta, no nosso *Brasil Urgente*, exatamente o que aconteceu.

Em seguida, Cabrini chama a segunda parte da reportagem com os protestos dos moradores contra a morte do pescador.

*Roberto Cabrini:* Ok Fábio. Obrigado pelos esclarecimentos. Vamos ver como foi o dia de hoje depois dessa verdadeira guerra civil. Dá uma olhada só.

Ao final da reportagem, Cabrini ainda conversa ao vivo com o secretário de Segurança Pública do Rio de Janeiro, Josias Quintal, sobre a possibilidade de a polícia ter cometido excessos na ação na favela onde foi assassinado o pescador.

Na edição do dia 9, essa estratégia de estruturar as transmissões ao vivo em torno das reportagens (VTs), de olho no tempo do telejornal e no pequeno número de VTs, fica ainda mais nítida. No primeiro bloco, Cabrini inicia o programa com a primeira parte da entrevista exclusiva realizada com a mulher que quer se casar com o “Maníaco do Parque”. Em seguida, o apresentador conversa ao vivo com uma das principais psiquiatras forenses do país sobre o caso.

*Roberto Cabrini:* Daqui a pouco, outros trechos. E você, com certeza, deve tá se perguntando, né: Como é que uma moça como essa, uma moça bonita, quer se casar com o “Maníaco do Parque”? Um homem que estuprou e matou nove mulheres indefesas. Pra discutir essa questão, nós trouxemos aqui no estúdio do *Brasil Urgente* uma das mais brilhantes psiquiatras forenses de todo o Brasil. Vamos vê-la, veja aí. É a doutora Ilda Morana. Ela é médica do Instituto de Psiquiatria do Hospital das Clínicas. Ela vai tá com a gente acompanhando essa entrevista. Qual é a primeira conclusão que dá pra gente tirar, doutora?

A mesma lógica de operação em torno da transmissão ao vivo ocorre, no terceiro bloco, quando é exibida a segunda e última parte da entrevista exclusiva com a noiva do “Maníaco do Parque”. Novamente há uma participação da psiquiatra Ilda Morana comentando a fala da jovem que quer se casar com o homem que estuprou e matou nove mulheres.

Ainda no primeiro bloco da edição do dia 9, segue-se à seqüência de três VTs sobre a Rebelião de presos no Cadeião de Pinheiros uma entrevista, ao vivo, com o capitão Diógenes Lucca, o oficial que comandou a operação que pôs fim à rebelião.

*Roberto Cabrini:* Atenção, acaba de chegar aos estúdios do *Brasil Urgente* o Capitão Diógenes Lucca, uma imagem do capitão, ele está aqui ao meu lado, dê uma olhada. O capitão foi justamente o homem que comandou toda a operação da polícia (...).

Além dessa estratégia de investir nas transmissões ao vivo para dar suporte às reportagens e, conseqüentemente, usar do tempo necessário para o fechamento do telejornal, outro caminho também utilizado pelo *Brasil Urgente* para suprir a falta de

mais reportagens (VTs) é utilizar o repórter ao vivo narrando os fatos no local dos acontecimentos. Foi assim na cobertura das ameaças de bomba a dois fóruns de São Paulo, na edição do dia 8. Primeiro, Cabrini acionou o repórter Ed Pólo, do helicóptero, com as últimas informações.

*Roberto Cabrini:* (...) são momentos de grande tensão aqui em São Paulo, com duas ameaças a bomba em fóruns fundamentais aqui da cidade de São Paulo. Ed Pólo, ao vivo, do nosso helicóptero tem mais informações.

*Ed Pólo (ao vivo do helicóptero):* Sobrevoando exatamente o fórum da Barra Funda, zona oeste da cidade, Cabrini, onde na tarde de hoje, como você diz, uma bomba foi deixada dentro desse carro aí, ó, estacionado na frente do fórum. Por motivo de segurança, os funcionários do fórum tiveram que deixar o local. Parte da bomba foi detonada pelo Esquadrão de Bombas da Polícia Militar, e a outra retirada, como você mesmo informou (...).

A mesma estratégia foi usada, pelo telejornal, para relatar o outro caso de ameaça de bomba, dessa vez no fórum de Itaquera. Roberto Cabrini acionou ao vivo o repórter Benê Rodrigues.

*Roberto Cabrini:* Vamos voltar a falar do atentado a bomba da região do fórum de Itaquera. Benê Rodrigues está na região e [tela se divide, mostrando ao mesmo tempo Cabrini e Rodrigues] tem mais informações, ao vivo, aqui no *Brasil Urgente*.

*Benê Rodrigues (ao vivo):* Cabrini, eram duas horas da tarde quando dois homens numa motocicleta passaram por esta avenida, que fica na divisa de São Paulo com o município de Ferraz de Vasconcelos. Aqui ao lado, Cabrini, está o fórum regional de Itaquera/Guanazes, exatamente neste portão bastante longo, nestas grades que estão aqui à frente. Os dois homens passaram por aqui e nesta esquina tentaram jogar um artefato explosivo, só que o artefato bateu naquela faixa que está no poste e caiu exatamente neste local (...).

Por fim, é importante destacar o fato de o *Brasil Urgente* também se valer de entrevistas ao vivo, no estúdio, com personalidades de grande apelo popular para alavancar a audiência. É o que verificamos na entrevista com o pugilista Acelino Freitas, o Popó, campeão mundial de boxe.<sup>136</sup> A entrevista dura aproximadamente 7

---

<sup>136</sup> Edição do dia 08/03/2002.

minutos e conta com a participação do jornalista esportivo Sílvio Luiz. O que se percebe é que não há um gancho jornalístico para a entrevista. Popó comenta a situação de violência em São Paulo; narra os momentos mais difíceis da infância pobre na Bahia; fala que vai escrever um livro contando a história dele; e, ainda, critica a seleção brasileira de futebol, que jogou com a fraca Islândia.

O uso pelos telejornais policiais de nomes de grande popularidade junto às classes menos favorecidas começou com o *Aqui Agora*, que tinha em seu quadro de comentaristas o ex-pugilista Maguila. No *Brasil Urgente*, o mote é o mesmo: apropriar-se do expressivo reconhecimento popular de Popó para angariar alguns pontos a mais de audiência. Por isso, a entrevista ocupa quase todo o tempo do último bloco do telejornal – 7 dos 9 minutos e 15 segundos.

#### **6.1.6. Ritmo (*Timing*)**

Dois elementos, basicamente, são responsáveis pelo ritmo mais dinâmico e dramático do *Brasil Urgente*: a performance do apresentador Roberto Cabrini e a linguagem da transmissão ao vivo. O tipo de mediação estabelecida pelo apresentador, ao realizar a conexão entre as reportagens, diferente do modelo tradicional de anunciar as notícias dos telejornais de referência, possibilita que o programa tenha maior agilidade. Cabrini anuncia as reportagens (VTs), comenta, critica, convoca os repórteres para entrarem ao vivo e ainda realiza entrevistas no estúdio.

A naturalidade e espontaneidade do apresentador, que não utiliza teleprompter para anunciar as matérias e tem liberdade para andar pelo estúdio, também contribuem para um ritmo mais acelerado do telejornal. Somam-se a esses fatores, o uso do plano-seqüência nas reportagens – as seqüências quase sem corte, com pouca edição, também traduzem para o telespectador uma percepção de urgência e velocidade na abordagem jornalística do *Brasil Urgente* – e o próprio *timing* do apresentador ao conduzir as entrevistas de estúdio, que, na maioria dos casos verificados, estão diretamente relacionadas com algum aspecto importante das principais reportagens apresentadas no telejornal.

É o que verificamos, por exemplo, na entrevista ao vivo com o secretário de Segurança Pública do Rio de Janeiro, Josias Quintal, sobre os possíveis excessos cometidos pela Polícia Militar na ação que culminou com a morte de um pescador em

uma favela do Rio.<sup>137</sup> Ou ainda na entrevista com o capitão Diógenes Lucca, da Polícia Militar de São Paulo, responsável pela operação que debelou a rebelião no Cadeião de Pinheiros.<sup>138</sup>

### 6.1.7. Reportagem/Nota

No *Brasil Urgente* verificamos a primazia de dois formatos de notícia – a reportagem (VT) e a entrevista (ao vivo) – considerando-se o gênero jornalismo informativo. Cabe ressaltar, no entanto, que muitas vezes, a reportagem é feita ao vivo pelo jornalista, que fala diretamente do local do acontecimento. O telejornal ainda trabalha com o formato comentário, que se situa no gênero jornalismo opinativo. Nesse caso, a opção é por entrevistar especialistas sobre os temas em questão, que estabelecem juízo de valor sobre os fatos narrados nas reportagens. Um bom exemplo é a entrevista com a psiquiatra forense de São Paulo, Ilda Morana, ao comentar a entrevista da noiva do “Maníaco do Parque”.

Nas duas edições examinadas, não se verificou a presença do formato de nota (seca ou coberta), a exemplo do que vimos também no *Cidade Alerta*. E a possível explicação para isso é a mesma: o papel desempenhado pelo apresentador do telejornal, que tem total autonomia para chamar as reportagens, de improviso, sem a necessidade de notas entre uma reportagem e outra.

A edição do dia 08/03/2002 do *Brasil Urgente* (49 minutos e 50 segundos) apresenta um total de cinco reportagens, três entrevistas ao vivo e seis links ao vivo – cinco com o repórter Ed Pólo do helicóptero e um com o repórter Benê Rodrigues, falando do atentado a bomba ao fórum de Itaquera. Do conjunto de reportagens, entrevistas e links com os repórteres, oito trataram de casos de violência ou polícia, o que corresponde a 57,1% do material jornalístico daquela edição. Os demais 42,9% foram sobre temas diversos, divididos em matérias de prestação de serviço (trânsito), intempéries (chuvas e enchentes) e *fait divers* (entrevista com Popó).

---

<sup>137</sup> Edição do dia 08/03/2002.

<sup>138</sup> Edição do dia 09/03/2002.

Na edição do dia 09/03/2002 (51 minutos e 37 segundos), a participação dos temas policiais e de violência é ainda maior. Das oito reportagens, seis são de casos policiais e, no caso das entrevistas, uma trata da rebelião no Cadeião de Pinheiros e outra do comportamento da mulher que quer se casar com o “Maníaco do Parque”. Dessa forma, do conjunto de reportagens e entrevistas, 70% estão relacionadas a casos de polícia ou violência e 30% versam sobre assuntos diversos. Os dados percentuais reforçam a idéia de que o *Brasil Urgente* é um telejornal policial, portanto, um telejornal temático, com ênfase nos casos de polícia ou de violência. (ver Quadro 6.5).

### Quadro 6.5

#### Formatos de Notícia

<b>Dia</b>	<b>Reportagem</b>	<b>Entrevista</b>	<b>Link Repórter</b>	<b>Total</b>	<b>% Casos de Polícia</b>	<b>% Assuntos Diversos</b>
<b>08.03.2002</b>	5	3	6	14	57,1	42,9
<b>09.03.2002</b>	8	2	-	10	70	30

Cabe ainda ressaltar que, na edição do dia 8, encontramos uma reportagem investigativa realizada por Roberto Cabrini, nos Estados Unidos – “A ameaça neonazista”. A matéria (4 minutos e 49 segundos) revela, com exclusividade, como é o treinamento de milícias neonazistas nos Estados Unidos e suas ramificações no Brasil. Destacamos um trecho da reportagem que mostra um pouco do trabalho de investigação de Cabrini.

*Off (Roberto Cabrini): (...)* Foram necessários meses de contatos, que incluíram até mesmo a internet, para que conseguíssemos finalmente marcar um encontro com Tom Mastequer, principal líder de uma das maiores e mais bem organizadas milícias dos Estados Unidos: a organização de resistência dos brancos arianos. Só depois do sinal verde dele, conseguimos acompanhar um dos treinamentos da milícia neonazista. Para isso, seguimos para a cidade de Tulsa, no estado de Oklahoma. Seguindo instruções, ali encontramos o líder das operações. Identificamos como Denis Marrom. Seguimos então um furgão branco. O local onde seria o treinamento militar não foi revelado (...).

Ao destacarmos essa reportagem, apenas buscamos confirmar o que Cabrini havia declarado quando deixou o *Brasil Urgente*: o seu esforço para incluir na pauta dos

telejornais policiais o jornalismo investigativo. Ou seja, o legado de Roberto Cabrini na sua curta experiência como apresentador de um telejornal de características mais populares.

### 6.1.8. Opinião

Como não apresenta um quadro de comentaristas fixos, a opinião no *Brasil Urgente* fica quase que restrita à participação do apresentador Roberto Cabrini. Compõe a performance do apresentador fazer comentários e emitir opinião sobre os fatos descortinados ao longo do programa. Entretanto, o que vimos nas duas edições analisadas é que Cabrini se revela bastante contido nos comentários, que são feitos sem exagero e arroubos de indignação ou raiva, ao contrário do que se verifica em outros telejornais policiais.

Os comentários de Cabrini são sutis e, na maioria das vezes, ensejam o julgamento feito pelo apresentador sobre aspectos de uma reportagem em especial. Na reportagem sobre a revolta dos moradores de uma favela pela morte de um pescador pela polícia, Cabrini afirma se tratar de uma guerra urbana.

*Roberto Cabrini:* (...) É uma situação de grande preocupação, nesta guerra, uma guerra sem fim. Uma guerra entre traficantes e a polícia. E no meio dessa guerra, o cidadão comum. O cidadão honesto, que é pego no tiroteio, no fogo cruzado e fica revoltado (...).<sup>139</sup>

Ou ainda, depois de acompanhar a reportagem de Sandro Barbosa sobre o assassinato de um casal de libaneses em São Paulo, quando Cabrini sentencia: “Foi uma execução. Foi uma execução.”<sup>140</sup> Soma-se ao estilo sóbrio do apresentador, a presença no telejornal de especialistas que cumprem também esta tarefa de comentar e julgar casos específicos apresentados no *Brasil Urgente*. Como a psiquiatra forense de São Paulo, Ilda Morana, que fez uma análise do caso da mulher que quer se casar com o “Maníaco do Parque”.<sup>141</sup>

---

<sup>139</sup> Edição do dia 08/03/2002.

<sup>140</sup> Edição do dia 08/03/2002.

<sup>141</sup> Edição do dia 09/03/2002.

*Ilda Morana:* Muitas mulheres se apaixonam por homens presos e não existe um perfil da personalidade delas. Mas é importante que elas comecem a entender quem são esses sujeitos que nós denominamos de psicopatas, psicopatas perversos. Indivíduos que têm não uma doença, não no sentido de um processo que se instalou no indivíduo. Mas uma doença por insuficiência. É um defeito da personalidade, um defeito cerebral. Esse defeito ele é herdado já geneticamente. E a pessoa não tem culpa de ser assim. Mas é assim. E será assim até o dia que morrer. E essa pessoa ela não é capaz de amar como essas meninas pensam. E o mais perigoso de tudo isso é que esses sujeitos eles têm a capacidade de serem muito sedutores. Então, quando ela diz na entrevista que a mim ele ama, ele ama até que ela não faça nada que ele não goste.

O mesmo aconteceu na entrevista com o capitão Diógenes Lucca, responsável pela operação que debelou a rebelião no Cadeião de Pinheiros.<sup>142</sup> Ele também ocupa no programa um papel de especialista, com a função de comentar e explicar a ação policial no Cadeião de Pinheiros.

#### **6.1.9. Recursos Técnicos (Vinheta, Cenário e Trilha Sonora)**

A vinheta de abertura do *Brasil Urgente* tem duração de 10 segundos. Construída com imagens que referendam a proposta do telejornal e uma curta animação com o nome do programa, ela é ágil e dinâmica. “O nome do programa e a sua vinheta de abertura antecipam que tipo de conteúdo vai ser oferecido ao telespectador” (OLIVEIRA, 2007, p. 97).

A vinheta começa com imagens da fachada de um prédio em São Paulo, em seguida é mostrado o trabalho dos bombeiros resgatando vítimas em um edifício, corte rápido para a cena de uma moto no trânsito, na sequência imagens do trânsito em duas pistas paralelas de uma das grandes avenidas da capital paulista e, por fim, imagens de uma animação com a inscrição com o nome do programa – *Brasil Urgente* – em perspectiva, na cor branca, em um fundo alaranjado com uma faixa em vermelho.

O tom de urgência representado pelo ritmo frenético das imagens e da trilha sonora de suspense na vinheta de abertura é complementado por um *travelling*<sup>143</sup> de 10

---

<sup>142</sup> Edição do dia 09/03/2002.

<sup>143</sup> “Movimentação lateral da câmera” (BARBEIRO; LIMA, 2005, p. 169).

segundos – também sob uma intensa trilha sonora de fundo –, quando a câmera passeia pela redação/estúdio, mostrando os jornalistas trabalhando, até chegar ao apresentador Roberto Cabrini. De pé e andando pelo estúdio, enquadrado em plano médio,<sup>144</sup> Cabrini então se dirige ao telespectador:

*Roberto Cabrini:* Boa tarde, Brasil. Está começando a edição especial do *Brasil Urgente* de Sábado. Na edição de hoje, tudo que existe de mais importante em matéria de atualidade.<sup>145</sup>

O apresentador então faz o relato de um dos principais temas que estarão no telejornal e, de imediato, chama a primeira reportagem ou participação ao vivo dos repórteres, seja no helicóptero ou diretamente em um link montado nas ruas. Diferente dos demais telejornais policiais analisados nesta pesquisa, *Brasil Urgente* não apresenta nenhum tipo de escalada. Mas, por outro lado, não foge à estratégia de marcar o final de cada reportagem com uma vinheta curta (de 1 segundo), pontuada por uma trilha sonora de impacto, onde está o nome do programa em perspectiva, na cor branca sob um fundo alaranjado com uma faixa em vermelho, como se fosse apenas a parte final da vinheta de abertura.

O cenário de *Brasil Urgente* é o próprio espaço da redação da Rede Bandeirantes, que se transforma num grande estúdio. A ausência de bancada para a apresentação do telejornal é suprida pela presença, ao fundo, de jornalistas e outros profissionais da redação. Cabrini apresenta o telejornal de pé e se movimentando pela redação/estúdio, sempre falando para uma das duas câmeras, em diferentes enquadramentos, que estão a seu dispor. A proposta de usar o corre-corre dos profissionais da redação como pano de fundo do telejornal é mais uma “estratégia de construção de credibilidade” (GOMES, 2005) utilizada pela emissora, além de possibilitar maior liberdade de movimentos para a performance do apresentador. Cabe ainda destacar, do ponto de vista da composição do cenário, a vestimenta de Roberto

---

<sup>144</sup> Enquadramento feito com a câmera, em que aparece a imagem do apresentador até logo abaixo dos cotovelos.

<sup>145</sup> Edição do dia 09/03/2002.

Cabrini, que, de terno e gravata, tem o mesmo figurino dos apresentadores do *Aqui Agora* e do *Cidade Alerta* e também dos apresentadores dos telejornais de referência.

Também no *Brasil Urgente*, como verificamos no *Aqui Agora*, a trilha sonora é um recurso técnico bastante explorado no telejornal. Uma trilha de suspense, contextualizada com os acontecimentos narrados pelos repórteres, reforça o apelo dramático dado às principais reportagens. A trilha também aparece em destaque nas vinhetas de abertura, chamadas de passagem de bloco e de encerramento do telejornal. Nas duas partes da reportagem “Morte de pescador revolta moradores de favela do RJ”,<sup>146</sup> encontramos momentos do confronto entre moradores e policiais em que a trilha sonora é utilizada para provocar um apelo emocional no telespectador. Vejamos:

*Off (Roberto Cabrini):* Rio de Janeiro, Favela da Rosa, na Ilha do Governador. Moradores revoltados ateiaram fogo num ônibus. Invadem um hospital. Desafiam a polícia nas ruas [cresce a trilha sonora de suspense] (...).

*Off:* Os moradores fazem barricada. Apedrejam carros, destroem orelhões. Cercam e queimam esse ônibus [aumenta a trilha sonora/clima de tensão]. Outro grupo de moradores encapuzados invade o hospital Santa Maria Madalena. Correria, destruição. Com muito pânico entre os pacientes (...).

*Off:* Os moradores fizeram um protesto contra a ação dos policiais. Colocaram barreiras nas ruas e queimaram esse ônibus [sobe a trilha e valoriza com as imagens do ônibus queimado]. Alguns moradores cobrem o rosto e se juntam a jovens que gritam e atiram pedras. Pedras nos policiais, que respondem com tiros (sobe a trilha sonora de tensão/sobe som de tiros) (...).

É ainda interessante destacar que, além da trilha sonora, as chamadas de passagem de bloco do *Brasil Urgente* trazem duas novidades em relação aos outros telejornais policiais analisados: um *travelling* da câmera no sentido contrário ao usado na abertura do programa / blocos e informações de serviço, na tela, sobre a Dengue. Veja o exemplo:

*Roberto Cabrini:* (...) E veja também: Casal de libaneses é executado... Todos os detalhes daqui a pouco. Uma pequena pausa.

---

<sup>146</sup> Edição do dia 08/03/2002.

[Imagens do carro do casal executado, com “a seguir” no canto inferior direito do vídeo. Depois a câmera faz mais um *travelling* pela redação e mostra as seguintes informações na tela:]

#### GUERRA À DENGUE

Como é o mosquito da Dengue? [com foto do mosquito ao lado da pergunta]

É escuro e tem listras brancas

É menor que um pernilongo comum

Pica durante o dia

Se desenvolve em água parada.<sup>147</sup>

#### 6.1.10. Recursos de Interatividade

No *Brasil Urgente*, identificamos como recurso de interatividade o convite ao público, no final do telejornal, para entrar em contato com a produção do programa por meio de telefone, fax, e-mail ou carta. Normalmente, Cabrini se despede do repórter ou entrevistado que são a última atração do telejornal e, em seguida, convida o telespectador a participar do *Brasil Urgente*.

*Roberto Cabrini:* Obrigado Ed (repórter Ed Pólo que, do helicóptero, dá as últimas informações sobre o trânsito em SP). Mande pra gente a sua sugestão, a sua denúncia, veja como você pode fazer pra conversar com a gente (aparece na tela: *Brasil Urgente* – Telefone: 0800 707 1321 – Fax: 0800 701 1313 – E-mail: [brasilurgente@band.com.br](mailto:brasilurgente@band.com.br) - Endereço: rua Radiantes, 13 – Morumbi – São Paulo/SP – CEP 05699-900, com trilha sonora ao fundo)<sup>148</sup>.

Na edição do dia 9, no entanto, verificamos um fato curioso. Na abertura do telejornal, Cabrini convida o público a interagir com o programa escolhendo a principal reportagem do dia, com a promessa de exibir as reportagens mais votadas pelo telespectador.

*Roberto Cabrini:* (...) E você vai participar aqui no *Brasil Urgente*. Você vai eleger a principal reportagem do dia (aparece no vídeo o e-mail do programa: [brasilurgente@band.com.br](mailto:brasilurgente@band.com.br)). A gente vai exibir aquilo que teve de mais importante em matéria de reportagem especial [aparece no vídeo TELEFONE BRASIL URGENTE – 0800 707

---

<sup>147</sup> Chamada do primeiro para o segundo bloco, na edição do dia 08/03/2002.

<sup>148</sup> Edição do dia 08/03/2002.

1321] durante toda a semana, as matérias mais pedidas. *E no final desta edição, você vai participar com a gente. Você vai votar. Porque aqui, você é quem manda (...).*

Entretanto, a anunciada promessa de participação do público não acontece. Como na edição do dia anterior, o telejornal é encerrado pelo apresentador apenas com mais um convite ao telespectador: “Veja agora como você pode fazer pra conversar com a gente”, seguido de inserção na tela do número do telefone, fax, e-mail e endereço para contato com a produção do programa.

## **6.2. Segundo Eixo: Análise de Conteúdo do *Brasil Urgente***

O que fala o *Brasil Urgente*? De que forma a sociedade é representada por esse telejornal policial? São essas questões que conduzirão nosso olhar sobre o programa neste segundo eixo de análise. Procuraremos evidenciar o tipo de promessa que se estabelece entre o telejornal e o público; destacar as marcas de linguagem que promovem o reconhecimento desse que é um telejornal temático, onde predominam as reportagens sobre ocorrências policiais (assassinatos, assaltos, estupros e casos de violência em geral).

### **6.2.1. Temática**

O exame do nosso corpus empírico, onde identificamos nas edições dos dias 8 e 9, respectivamente, 57% e 70% de material jornalístico sobre casos de polícia ou de violência, nos permitem afirmar que o *Brasil Urgente* insere-se como nenhum outro na denominação de telejornalismo temático. E, como tal, revela toda uma estratégia peculiar de escolha de temas e de tratamento dado a eles no telejornal. Francisco Karam nos mostra que os caminhos e as escolhas adotados pelos telejornais temáticos são bem distintos daqueles preconizados pelos telejornais considerados de referência.

Na verdade, o enfoque temático favorece proposições morais que indicam caminhos de antemão, seja na busca de fontes e dados, seja na estrutura do texto e no processo de edição, implicando escolhas ideológicas e políticas particularizadas, como se representassem o interesse público (KARAM, 2004, p. 139).

Nos interessa agora identificar o conteúdo – o que fala o *Brasil Urgente* –, a partir da estrutura do texto e dos sentidos que esse instituem para o telespectador. Por não apresentar uma escalada formal, onde são indicadas as principais reportagens de

cada edição do telejornal, optamos por destacar as manchetes usadas como legendas no vídeo ao longo das reportagens e entrevistas, como um primeiro instrumento para mapear as marcas de texto no *Brasil Urgente* (ver Quadro 6.6).

### Quadro 6.6

#### Manchetes do *Brasil Urgente*

Dia	Manchetes	Tema
08.03.2002	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Morte de pescador revolta moradores da favela no RJ.</li> <li>• A ameaça neonazista.</li> <li>• atentado a bomba no fórum de Itaquera.</li> <li>• Resgate dramático numa das maiores enchentes no Colorado.</li> <li>• Repórter e cinegrafista são reféns de traficantes no RJ.</li> <li>• Assassinato de pescador gera protestos no Rio.</li> <li>• Casal de libaneses é assassinado em São Paulo.</li> <li>• Campeão Popó: um exemplo para o esporte brasileiro.</li> </ul>	Polícia Polícia Polícia Intempérie Polícia Polícia Polícia <i>Fait divers</i>
09.03.2002	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Noiva conta paixão pelo Maníaco do Parque.</li> <li>• Horas de tensão no Cadeião de Pinheiros.</li> <li>• Cabrini na linha de frente da guerra do Afeganistão.</li> <li>• Presos que fazem rebelião vão ficar sem colchões.</li> </ul>	<i>Fait divers</i> Polícia Guerra Polícia

Observando as legendas que povoam a tela do *Brasil Urgente*, podemos identificar expressões que denotam todo o investimento da instância de produção do telejornal para explorar os casos de polícia e de violência como o extraordinário ou o anormal. Vejamos alguns exemplos: “morte”, “ameaça”, “atentado”, “exemplo para o esporte”, “paixão”, “horas de tensão”, “guerra” e “rebelião”.

Nesse sentido, as legendas (manchetes) têm um papel decisivo no processo de captura da atenção do telespectador e de proporcionar a ele, de forma quase imediata, o reconhecimento da promessa negociada pelos telejornais policiais.

“Nesse gênero de jornalismo, o mais importante é a manchete, que faz o leitor ou telespectador ler ou assistir (comprar) apenas por atração, por sensação, por impacto, por curiosidade despertada (...)” (PATIAS, 2006, p. 1).

Não só as legendas, mas também a forma como são estruturadas as reportagens contribui para que o telejornal trabalhe com um quadro de sentidos em que o acontecimento recebe uma angulação bem distinta da que, normalmente, conhecemos nos telejornais de referência. Na estrutura narrativa do *Brasil Urgente*, os depoimentos e as seqüências de imagens sem corte (plano-sequência) são mais valorizadas, de modo a criar um clima de tensão, uma perspectiva de suspense, que tenta passar ao público a falsa idéia de que é possível, através do programa, representar o fato tal qual ele acontece no dia-a-dia. Está em jogo no *Brasil Urgente* responder aos instintos do público, o que muitas vezes faz com que a abordagem feita pelos repórteres transforme a narrativa em uma espécie de filme de suspense, cercado de muito ação.

Outro aspecto interessante a ser observado é a capacidade do *Brasil Urgente* de atualizar os principais fatos ocorridos no dia, por meio de links, ao vivo, com os repórteres. Como no caso dos atentados a bomba a dois fóruns de São Paulo, onde os fatos ocorridos no início do dia chegam ao telespectador como se tivessem acabado de acontecer. Essa tentativa de tornar atemporal o acontecimento só é possível, com a entrada ao vivo do repórter direto do local, narrando os fatos e ainda entrevistando pessoas que testemunharam os acontecimentos.

Mesmo não apresentando uma variedade de temas, como verificado no *Aqui Agora* e no *Cidade Alerta*, julgamos necessário agrupar as reportagens, entrevistas e links ao vivo por assunto (ver Quadro 6.7).

### Quadro 6.7

#### Classificação do Material Jornalístico por Temas

(Quanto ao formato: reportagem **R**, entrevista **E** e link ao vivo **L**)

<b>Temática</b>	<b>Matérias</b>	<b>Formato</b>
<b>Polícia/ Violência</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Atentado ao fórum da Barra Funda</li> <li>• Morte de pescador em favela do RJ</li> <li>• Ameaça neonazista</li> <li>• Atentado fórum de Itaquera</li> <li>• Repórter e cinegrafista reféns do tráfico no RJ</li> <li>• Assassinato pescador gera protestos</li> <li>• Secretário de Segurança Pública do Rio</li> <li>• Casal de libaneses é executado em SP</li> <li>• Rebelião no Cadeião de Pinheiros</li> <li>• Entrevista capitão do GATE</li> <li>• Guerra no Afeganistão</li> </ul>	<p>L</p> <p>R</p> <p>R</p> <p>L</p> <p>E</p> <p>R</p> <p>E</p> <p>R</p> <p>R</p> <p>E</p> <p>R</p>
<b>Fait Divers</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Entrevista com Popó</li> <li>• Noiva conta paixão pelo Maníaco do Parque</li> </ul>	<p>E</p> <p>E</p>
<b>Cidade/ Internacional</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Acidente com carreta na zona leste de SP</li> <li>• Alagamento em pista próximo ao Parque Ecológico do Tietê</li> <li>• Resgate dramático em enchente no Colorado</li> <li>• Alagamento no Jardim Noêmia em SP</li> <li>• Situação do trânsito no centro de SP</li> </ul>	<p>L</p> <p>L</p> <p>R</p> <p>L</p> <p>L</p>

A distribuição por temas e formatos nos possibilita identificar que, mesmo focado nos assuntos de polícia e de violência, o *Brasil Urgente* abre um relativo espaço no telejornal para assuntos da cidade e prestação de serviço, especialmente em relação à situação do trânsito na cidade de São Paulo. Para isso, utiliza-se principalmente de link ao vivo com o repórter que está no helicóptero sobrevoando a cidade. Além disso,

valoriza também os *Fait divers*, sobre temas de comportamento e esporte, que, naturalmente, obtêm bons índices de audiência.

### **6.3. Terceiro Eixo: os Enunciadores do *Brasil Urgente***

Identificar quem são os principais enunciadores, a performance deles e o lugar de fala que ocupam no *Brasil Urgente*. São esses aspectos que norteiam a nossa análise no terceiro eixo de investigação desta pesquisa. Compreender quem são e como se colocam para o público é, ao mesmo tempo, o caminho para entender que tipo de relação estabelecem emissores e receptores dos telejornais policiais.

#### **6.3.1. O Apresentador**

Dizer do lugar de centralidade que o apresentador ocupa em qualquer telejornal não é mais do que repetir o óbvio. Nos interessa compreender os novos recursos engendrados pelos performáticos apresentadores dos telejornais policiais para uma ampla identificação e completa comunicação com o público. Para os mais críticos, o tipo de enunciação conduzida por esses profissionais permite que os comparemos aos animadores de programas de auditório ou aos mediadores do *show business*.

No telejornal sensacionalista, o apresentador é mais um animador que, ao mesmo tempo anuncia as notícias, chama os repórteres, divulga os produtos e serviços oferecidos pelos patrocinadores, faz sorteios de brindes e manda recados aos telespectadores (PATIAS, 2006, p. 4).

Por outro lado, Luiz Marfuz nos coloca outra perspectiva de avaliação para o tipo de enunciação realizada pelos apresentadores dos telejornais policiais, ao tratar da tendência crescente no telejornalismo brasileiro de transformar suas personalidades em personagens. Marfuz analisou a construção do personagem de Leonardo Pareja nos telejornais, mas, no nosso ponto de vista, as mesmas facetas – trágico, determinado, cruel, lúdico, desafiador, audacioso e provocador – que tornam Pareja um complexo personagem dramático podem ser aplicadas aos principais apresentadores dos telejornais policiais. Com autonomia e liberdade de ação, esses apresentadores incorporam os mais diversos personagens que se ajustam às necessidades impostas pelos acontecimentos narrados. Eles se passam por juízes, justiceiros, inquisidores, defensores da lei e da ordem, paladinos da verdade.

É neste sentido que, para fortalecer suas relações com o telespectador – e conseqüentemente aumentar a audiência – a enunciação se apropria de estruturas dramáticas eficazes (...). Parte-se do seguinte princípio: quanto mais as estratégias dramáticas sejam colocadas a serviço da enunciação, maior será o aumento da expectativa e do interesse do público em acompanhar o acontecimento; em contrapartida, quanto mais o acontecimento televisivo despertar sensações e emoções do telespectador, novas estratégias dramáticas serão colocadas em curso (MARFUZ, 2003, p. 119).

No *Brasil Urgente*, a “personagem” de Roberto Cabrini é a do jornalista determinado, trágico e indignado com as mazelas sociais. Entretanto, a performance do apresentador pode ser considerada tímida, se comparada com a de Ney Gonçalves Dias, do *Cidade Alerta*. Cabrini é mais econômico nos gestos, quase não altera o tom da voz – que sofre poucas inflexões mesmo quando ele tenta se mostrar indignado – e também é parcimonioso nos comentários e julgamentos. Apesar de desfrutar de enorme credibilidade profissional, é perceptível na atuação de Cabrini a dificuldade para se situar como o apresentador de um telejornal policial de características mais populares. A história profissional dele como jornalista investigativo fala mais alto e expõe a sua inconsistência como apresentador de um programa em que demonstra não ter a menor familiaridade. Cabrini não convence nesse papel. Por isso, talvez, tenha sido tão curta sua permanência à frente do *Brasil Urgente* – um ano e três meses.

### 6.3.2. Os Comentaristas

O *Brasil Urgente*, nas edições examinadas nesta pesquisa, como o *Cidade Alerta*, também não apresenta em seus quadros comentaristas fixos. Entretanto, de acordo com a importância de alguns fatos, a produção do telejornal vale-se de entrevistas ao vivo com especialistas que cumprem a função de comentar um determinado assunto factual. É o que acontece nos casos das entrevistas com a psiquiatra forense de São Paulo, Ilda Morana, ao comentar a entrevista da mulher que pretende se casar com o “Maníaco do Parque”,<sup>149</sup> e também com o capitão Diógenes

---

<sup>149</sup> Edição do dia 09/03/2002.

Lucca, oficial responsável pela operação que debelou a rebelião no Cadeião de Pinheiros.<sup>150</sup>

### 6.3.3. Os Repórteres

No *Brasil Urgente*, dois aspectos delimitam claramente o lugar de fala dos repórteres e a relação que se estabelece entre enunciador e destinatário da enunciação: a coloquialidade, que reveste a reportagem com um tom de conversa entre amigos; e a mobilidade na transmissão ao vivo, com apoio de um helicóptero e links nas ruas, o que reforça a promessa do programa de ter agilidade na cobertura dos principais acontecimentos do mundo do crime.

O apresentador atua a partir de um diálogo simulado com o receptor/telespectador, reforçado por diálogos com os repórteres e pilotos (dos helicópteros), que são chamados pelos nomes e convidados a expor idéias e emoções (...). Enfim, um conjunto de comportamentos que reforçam a idéia de conversação (TEMER, 2004, p. 7).

Nesse diálogo, os repórteres são estimulados pelo apresentador a romper com alguns princípios básicos do jornalismo, como objetividade, isenção e neutralidade no relato dos acontecimentos. Esse tipo de transgressão ocorre principalmente nas transmissões ao vivo, quando há uma interação mais dinâmica entre apresentador e repórter.

Vejamos alguns exemplos na fala do repórter Ed Pólo, que, na edição do dia 8, faz cinco entradas ao vivo, do helicóptero do *Brasil Urgente*. Ao tratar do atentado a bomba ao fórum da Barra Funda, o repórter exagera a dimensão dos fatos e dá a sua opinião: “(...) Dois atentados hoje, quer dizer, a cidade de São Paulo volta a ficar aí novamente em pânico, em se tratando de segurança”. Em outro momento, ao flagrar um acidente envolvendo uma carreta na zona leste da cidade de São Paulo, Ed Pólo sentenciar:

*Ed Pólo (ao vivo):* (...) a gente não consegue entender Cabrini, como é que o motorista dessa carreta foi tombar ali, não é curva, não é nada.

---

<sup>150</sup> Edição do dia 09/03/2002.

No mínimo, ele deve tá, estava correndo na chuva, perdeu o freio e acabou cometendo aí este acidente.

Ainda na mesma entrada ao vivo, Ed Pólo ainda se vale da coloquialidade para expressar o seu sentimento em relação à confusão no trânsito e os vários acidentes: “(...) choveu em São Paulo é esse inferno (...)”. A expressão usada com naturalidade e dentro do contexto de pelo menos dois acidentes provocados pelas chuvas, reforça o laço de identificação do telespectador com o repórter, na medida em que ele expressa o desabafo que talvez o cidadão comum também faria, mas poderia ser considerado totalmente inadequado para os padrões dos telejornais de referência.

Vale ainda destacar que, nas duas edições examinadas, considerando o tempo do telejornal, também verificamos a presença de um pequeno número de repórteres – cinco na edição do dia 08/03/2002 e apenas um na edição do dia 09/03/2002, sem contar a participação do apresentador Roberto Cabrini atuando também como repórter em duas reportagens: “Guerra no Afeganistão” e “Mulher que se casar com o Maníaco do Parque”. Dos seis repórteres que atuam nas duas edições, cinco encontram-se em São Paulo e apenas um no Rio de Janeiro. Aspecto que demonstra uma limitação regional no alcance da cobertura de um telejornal transmitido em rede nacional.

O pequeno número de repórteres, restritos ao eixo Rio-São Paulo, é um indício do pouco investimento jornalístico da emissora no *Brasil Urgente* e justificam o peso que têm no telejornal a performance do apresentador e o uso intensivo das transmissões ao vivo, que, de certa forma, são os mecanismos usados pelo programa para suprir a deficiência de profissionais e reportagens (VTs). Isso revela também mais uma das estratégias do telejornal:

De forma geral, a estratégia do *Brasil Urgente* é oferecer informações que destacam fatos incomuns, mas de fácil cobertura, e que despertem/prendam a atenção do telespectador para o desenrolar da situação (TEMER, 2004, p. 10).

#### **6.3.4. As Fontes**

Ao analisarmos as duas edições do *Brasil Urgente*, verificamos que o telejornal explora bastante o depoimento de testemunhas, cidadãos comuns que presenciaram os fatos, não se restringindo apenas às falas das fontes oficiais. Mas, ainda assim, como os demais telejornais policiais examinados nesta pesquisa, o *Brasil*

*Urgente* também privilegia a fonte oficial – delegados, oficiais da PM, secretários de Segurança Pública. O que estamos dizendo é que o telejornal concede um enorme espaço aos testemunhos, depoimentos de vítimas, parentes, amigos e vizinhos, envolvidos nos acontecimentos policiais, mas também não deixa de apresentar, na mesma reportagem, o posicionamento das fontes oficiais.

Nas duas partes da reportagem “Morte de pescador revolta moradores de favela no RJ”,<sup>151</sup> por exemplo, verificamos a presença de depoimentos de oito pessoas, entre elas o irmão, a mulher e vizinhos da vítima. Eles relatam os fatos que cercaram a morte do pescador e denunciam os excessos cometidos pela Polícia Militar. Para assegurar o equilíbrio na reportagem e seguir o princípio jornalístico de ouvir todos os lados de uma questão, em contrapartida, o *Brasil Urgente* entrevistou ao vivo o secretário de Segurança Pública do Rio de Janeiro, Josias Quintal, que se posiciona sobre ação policial na favela e condena os protestos realizados pela comunidade.

*Josias Quintal:* (...) Agora, o que não se pode justificar é a atuação de pessoas da comunidade e, naturalmente insufladas aí pelo narcotráfico, que têm interesses em atuar naquela região, praticando esses atos de vandalismo, como a queima do ônibus a que me referi e também a invasão de uma clínica, que está aí para servir a própria comunidade. Então isso tem que ser também reprimido com muito rigor.

O *Brasil Urgente* ainda se vale do depoimento de especialistas – *experts*<sup>152</sup> – para análise de alguns dos principais acontecimentos noticiados. É o que podemos ver no caso da reportagem sobre a rebelião no Cadeião de Pinheiros,<sup>153</sup> em que Cabrini realiza uma entrevista ao vivo, no estúdio, com o capitão Diógenes Lucca, oficial responsável pela operação da Polícia Militar que colocou fim à rebelião; e também na reportagem sobre a noiva do “Maníaco do Parque”,<sup>154</sup> quando o apresentador entrevistou ao vivo, no estúdio, a psiquiatra forense de São Paulo, Ilda Morana.

---

<sup>151</sup> Edição do dia 08/03/2002.

<sup>152</sup> Segundo Nilson Lage, os *experts* “são geralmente fontes secundárias, que se procuram em busca de versões ou interpretações de eventos” (LAGE, 2003, p. 67).

<sup>153</sup> Edição do dia 09/03/2002.

<sup>154</sup> Edição do dia 09/03/2002.

*Roberto Cabrini*: Doutora, pode ser considerada normal uma jovem disposta a se casar com o “Maníaco do Parque”?

*Ilda Morana (psiquiatra)*: Eu não a conheço, então eu não posso julgá-la. Mas ela é, basicamente, desinformada. Assim, como tantas mulheres que se apaixonam pelos presos, é, são desinformadas. Elas não conhecem essa condição de psicopatia. É importante que as pessoas comecem a atinar pra essa questão. Quando falamos em psicopatia, como o Francisco e tantos outros que cometeram crimes tão violentos, foram tão danosos para a sociedade, esses indivíduos são, na verdade, o topo da pirâmide da maldade, né, que a gente pode encontrar (...).

#### **6.4. O Cruzamento dos Três Eixos**

Ao cruzarmos os três eixos de análise – formato e linguagem; análise de conteúdo; e os enunciadores – colocam-se alguns aspectos da proposta de interação do *Brasil Urgente*. Estamos falando do conteúdo emocional, que choca e ao mesmo tempo torna o telespectador refém da enunciação; da transmissão ao vivo como elemento estruturador, que organiza e ao mesmo tempo confere credibilidade ao telejornal; da disputa acirrada pela audiência no horário das 18h, que leva o programa a pesar nas tintas no primeiro bloco; do uso do plano-sequência explorando no limite a dramaticidade, na tentativa de deixar em transe a audiência.

Todos esses elementos têm apenas um propósito: conquistar a atenção do telespectador; promover o reconhecimento imediato entre telejornal e audiência; proporcionar uma rápida identificação. Contribuem para isso, sem dúvida, além da abordagem temática – casos de polícia e de violência –, as inúmeras estratégias que, com sabedoria, permitem uma perfeita dosagem entre forma e conteúdo; imagens e discurso verbal; informação e sensação.

Entretanto, alguns pontos característicos do gênero, como a performance do apresentador, a abertura do repórter, a proposta de interatividade, parecem em conflito com a promessa habitual de um telejornal policial. Roberto Cabrini se mostra pouco confortável à frente do programa, não é uma figura carismática e muito menos popular. O currículo consolidado de repórter investigativo se sobrepõe ao “personagem” de apresentador. Mesmo indignado, Cabrini se revela contido para os padrões esperados pelo público-alvo dos telejornais policiais. O apresentador Cabrini, no *Brasil Urgente*, não está à altura do reconhecido jornalista investigativo que foi Cabrini repórter. Em outras palavras: a personagem “Cabrini apresentador” não faz justiça ao potencial

dramático que poderia ser explorado pelo “Cabrinini ator”, se levarmos em conta a performance cênica do apresentador no telejornal.

A quase ausência de abertura por parte dos repórteres – apenas uma ocorrência na duas edições analisadas – também denota pouco investimento do telejornal em um dos elementos que causam maior identificação com o público. O recurso da abertura valoriza o papel do repórter, muitas vezes o torna mais importante do que a própria notícia. Ao reforçar a imagem do repórter, essa estratégia provoca maior interação entre enunciador e enunciatário, como vimos nos casos dos principais repórteres policiais do *Aqui Agora* – Gil Gomes, Wagner Montes e Jacinto Figueira.

Ainda nesse sentido, a proposta de interatividade também se revela muito formal, em nada diferente das possibilidades ofertadas pelos telejornais de referência – contato por telefone, fax, carta e e-mail. As inovações vistas em outros telejornais policiais, com destaque para o *Aqui Agora*, não são incorporadas pelo *Brasil Urgente*. Apesar de dispor de tecnologia para interagir diretamente, ao vivo, com o telespectador, o programa, no seu primeiro ano de veiculação, não o faz.

Mesmo assim, em meio a uma mistura de estratégias e com diferente ênfase em muitos dos recursos que marcam o formato e a linguagem dos telejornais policiais, *Brasil Urgente* consegue capturar a atenção do telespectador, construir uma representação simbólica da violência urbana e, ainda, comprovar que a cobertura dos fatos pouco comuns tem uma audiência cativa em nossa sociedade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No momento em que o mercado brasileiro de televisão passava por mais uma de suas transformações, no período compreendido entre 1985 e 1999, que Bolaño (2004) definiu como “a fase da multiplicidade da oferta”, pela entrada de duas novas redes – Manchete e SBT – e a abertura de novos mercados com a TV a cabo e outras formas de televisão segmentada –, as principais emissoras de sinal aberto do país se viram diante de poucas opções: adotar estratégias de popularização da programação, com vistas a consolidar a audiência junto à população com menor poder aquisitivo e compensar a perda de público das classes A e B para a televisão paga; investir em segmentação; ou apostar em associação com o capital internacional para oferta de outros serviços.

É nesse contexto que a experiência dos telejornais policiais encontra espaço na programação da TV de massa brasileira e, em pouco tempo, se espalha por todos os canais, sendo logo vista como uma saída para alavancar a audiência. A proposta de se fazer um telejornal temático, com ênfase nos casos de polícia e de violência, com forte apelo emocional e sem medo de inovações de forma e conteúdo, logo se materializa nas principais emissoras de sinal aberto. Ao pioneiro *Aqui Agora*, do SBT, seguem-se o *Cidade Alerta*, da Rede Record; o *Brasil Urgente*, da Rede Bandeirantes; o *Repórter Cidadão*, da Rede TV; e o *Linha Direta*, da Rede Globo.

Responsáveis por uma acirrada disputa por audiência no início da noite, entre 18h e 20h, os telejornais policiais apresentavam características similares, que tornaram o formato conhecido e aceito pelo público das mais diferentes classes sociais. Chegamos assim à indagação que nos desafiou nesta pesquisa a tentar apreender a proposta de relação que, entre si, estabelecem telejornal policial e telespectador. Ou seja, buscar identificar as marcas de enunciação e as estratégias de construção discursiva que possibilitam o reconhecimento e a aprovação desse novo formato pelo público-alvo.

Colocamo-nos inicialmente a seguinte questão: que elementos *singulares* no *formato* dos telejornais policiais possibilitam a *interlocução* do programa com o telespectador? A partir daí, em nossa análise do *Aqui Agora*, *Cidade Alerta* e *Brasil Urgente* – três dos principais telejornais policiais da história da televisão brasileira –,

procuramos identificar as peculiaridades presentes em cada um deles; a forma como se endereçavam para seu público; e o tipo de promessa que se realizava na relação com o outro e com o mundo.

No cenário complexo das possibilidades de investigação, optamos por trabalhar com três eixos de análise: – o formato e a linguagem (primeiro eixo); o conteúdo (segundo eixo); e os enunciadores (terceiro eixo) –, os quais, cada um a seu modo, nos permitiu perscrutar os elementos singulares que enquadram o formato e a proposta de interação (captação) presentes nos telejornais policiais que compõem o nosso corpus. Ou resumidamente, considerando cada eixo de análise, respectivamente, nos preocupamos com as seguintes perguntas: como falam [os telejornais policiais]? O que falam? Quem fala?

A escolha da metodologia de pesquisa é tributária da linha de pensamento apresentada por Machado e Vélez (2007) ao se colocar contra as receitas prontas para análise de programas de televisão. Para os autores, o pesquisador precisa estar aberto e atento para reconhecer as características próprias, individuais, reveladas por cada produto audiovisual.

Não existem métodos genéricos que possam servir como modelos universais de análise para quaisquer produtos audiovisuais. O método de abordagem para cada programa não pode ser tomado como algo predeterminado por um modelo ou teoria, mas deve derivar do próprio trabalho examinado. (...) É preciso deixar que o produto audiovisual se revele para o analista com a força de seus próprios enunciados (MACHADO; VÉLEZ, 2007, p. 9).

O percurso realizado nos permite, portanto, demarcar alguns pontos sobre os telejornais policiais e a forma como eles se inscrevem no cotidiano da sociedade. O primeiro ponto é recusar veementemente a idéia de que os telejornais policiais são todos iguais. Fruto de uma leitura apressada, rasteira e muitas vezes preconceituosa, esse lugar comum é inspirado única e exclusivamente no fato de se tratarem de telejornais temáticos, cuja matéria-prima fundamental são os casos policiais violentos, sangrentos, enfim, sensacionalistas. Mas uma análise mais cuidadosa, despida de pré-julgamentos, como a empreendida nesta dissertação, nos permite afiançar as muitas nuances, encaixes e desencaixes, presentes em cada um dos telejornais policiais analisados.

Entre os principais elementos de distinção, destacamos três que saltam aos olhos a qualquer observação mais detida: a figura do apresentador(es); o uso da

transmissão ao vivo e os recursos de interatividade. Ainda que todos os telejornais policiais operem com esses elementos, é interessante perceber que, para cada um dos telejornais examinados, eles assumem diferentes contornos. Se considerarmos o apresentador, as peculiaridades começam no número desses profissionais e terminam nas características de cada um deles. Enquanto no *Aqui Agora* lidamos com sete apresentadores, que se alternam na enunciação ao longo do telejornal, no *Cidade Alerta* e no *Brasil Urgente* temos apenas um apresentador. No entanto, a performance de Ney Gonçalves Dias (indignado) e de Roberto Cabrini (contido) são completamente diferentes.

Com relação à transmissão ao vivo, encontramos diferentes níveis e formas de utilização. Da total ausência, no caso do *Aqui Agora*, à função estruturadora que assume nos outros dois telejornais – sendo em um deles (*Cidade Alerta*) o ao vivo por telefone, sem imagem, e, no outro (*Brasil Urgente*), a exploração de todas as potencialidades da participação em tempo real dos repórteres, seja no helicóptero ou nos links montados nas ruas. Esse recurso dá suporte aos telejornais sob três aspectos: atualidade, credibilidade e duração do programa no ar.

Como os telejornais policiais têm uma proposta, em tese, de cobrir os fatos no momento em que eles acontecem, com a urgência que os acontecimentos policiais exigem, o recurso do ao vivo é um importante aliado na promessa de atualidade do noticiário. De qualquer ponto da cidade, os repórteres atualizam, ao vivo, as principais reportagens do dia com as últimas informações. O melhor exemplo é o caso da bomba jogada contra o fórum de Itaquera, em São Paulo. A reportagem não estava lá quando ocorreu o atentado. Mas ao entrar ao vivo do local do atentado, entrevistando pessoas que testemunharam o ocorrido, o *Brasil Urgente* atualiza a notícia e a reveste de autenticidade. Situação bem diferente do que simplesmente entrar com uma reportagem fria narrando os fatos.

Nas situações em que é possível cobrir em tempo real alguns dos principais assuntos do telejornal, o uso da transmissão ao vivo confere ao programa maior credibilidade. Isto porque ainda hoje, para uma parcela significativa da população, o que é transmitido ao vivo na televisão assume um inquestionável efeito de real.

Por fim, a transmissão ao vivo também funciona como uma estratégia para melhor utilizar o tempo em cada edição do telejornal. Nos dias mais fracos, com poucos

assuntos sujeitos à espetacularização da notícia, em que o número de reportagens (VTs) é menor, a saída para manter o programa no ar por quase 1 hora é abusar de longas entradas ao vivo dos repórteres. Na verdade, a transmissão ao vivo, como elemento estruturador do telejornal, se aplica sob duas perspectivas: a de assegurar a duração do programa no ar nos dias de poucos dramas policiais e a de imprimir agilidade ao noticiário nas edições em que temos a cobertura de casos policiais de grande repercussão.

Ao tratarmos da interatividade, a surpresa está em ver que o telejornal que dispõe de menos recursos tecnológicos é o que se mostra mais avançado na interação/diálogo com o telespectador. Estamos falando do *Aqui Agora*, que, ainda no início da década de 1990, por meio do “Telefone do Povo”, abre espaço no telejornal para que o público manifeste sua opinião sobre as reportagens. No *Cidade Alerta*, que estreou em 1995, essa e qualquer outra possibilidade de interatividade sequer existem. Já no *Brasil Urgente*, que estreou dez anos depois do *Aqui Agora*, a interatividade não passa da oferta na tela do telefone, fax, e-mail e endereço do programa para contato do telespectador. Mas não oferece uma resposta a essa participação se e quando ela acontece.

O segundo ponto diz do posicionamento dos telejornais policiais em relação aos padrões estabelecidos pelo telejornalismo de referência. Se por um lado eles lidam com assuntos de baixa complexidade, de fácil assimilação por parte do público, de outro, incorporam inovações na forma e no conteúdo que os tornam ainda mais próximos da audiência. Eles representam o espaço do profano, onde não existem limites para as transgressões ao modelo tradicional de se produzir notícia na televisão. Podemos citar o plano-sequência, a abertura do repórter, a serialização das reportagens, o uso de trilha sonora e as vinhetas curtas que marcam o encerramento de cada reportagem (VT) como algumas das mais reconhecidas experiências profanas desses telejornais. Transgressões que conformam uma modalidade de telejornalismo que não está preocupada apenas em informar, mas também em entreter, conquistar o telespectador.

A forma de fazê-lo é diferente em cada um deles. O *Aqui Agora* imprime velocidade à sua narrativa, explorando o recurso do plano-sequência, a personalização dos principais repórteres – Gil Gomes, Wagner Montes e João Leite Neto –, além de usufruir do carisma dos vários apresentadores e comentaristas. O *Cidade Alerta* procura

dar mais ênfase a um ou dois temas – danos provocados pelas chuvas em São Paulo e os casos de homicídio, por exemplo –, em vez de tratar de muitos assuntos na mesma edição. O *Brasil Urgente*, por sua vez, proporciona ao telespectador a possibilidade de se sentir presente nos principais acontecimentos. As imagens geradas pelo helicóptero e pelos links dispostos em mais de um ponto da capital paulista, mais do que informar, conduzem o olhar do telespectador pela cidade, diante do que está acontecendo naquele momento. O público se sente próximo aos fatos, algo comparado a quem fica na janela de casa, ou sentado na calçada, vendo o que acontece na rua.

Ao tomarmos a idéia de transgressão não estamos fazendo referência ao ato ou efeito de transgredir como uma violação ou infração. Na perspectiva aplicada ao telejornalismo policial, conforme concepção adotada por Issler (1999), o conceito de transgressão se aproxima do sentido de ir além, ou ainda, na perspectiva de atravessar, de se colocar à frente da norma consensual que rege o padrão de telejornalismo vigente até então. O que então transgridem os telejornais policiais? Com as novas formas e linguagens que incorporam, esses telejornais vão além do modelo tradicional de telejornalismo praticado pelas principais emissoras de televisão aberta no país, que, ainda hoje, têm no padrão de qualidade da Rede Globo a maior referência. Sem receio de experimentar, os telejornais policiais acabam inovando ao cederem a um tipo de *info-entertainment* (mistura dos termos em inglês informação e entretenimento) que fala mais próximo aos interesses dos seus telespectadores.

Da tensão entre informação e entretenimento, surge o nosso terceiro ponto, a hipótese que reiteradamente nos acompanhou ao longo desta pesquisa de que o reconhecimento e a identificação provocados pelos telejornais policiais se devem, em boa parte, ao seu conteúdo emocional, à estratégia de tratar dos casos de polícia e de violência não sob a ótica da racionalidade, mas, no sentido oposto, buscando dramatizar os fatos, de modo a oferecer ao telespectador mais do que informação: emoção.

Nesse sentido, compartilhamos das reflexões de Verón (2004) sobre os contratos de leitura e continuamos acreditando, que, no caso dos telejornais policiais, a sua aceitação está mais relacionada ao modo de dizer (estratégias de enunciação) do que propriamente ao que é dito (conteúdo das reportagens). Em outras palavras, o sucesso está ancorado no desequilíbrio proposital entre o fazer-saber (informar) e o fazer-sentir (emocionar). É importante explicitar que, nem por um segundo, estamos dizendo que o

conteúdo informativo de qualquer notícia é irrelevante ou passível de ser desconsiderado. Não é essa a nossa questão. Na verdade, o que propugnamos é que a forma de envelopar essa informação, atribuindo a ela pitadas de dramaticidade e de escândalo, como fazem os telejornais policiais, torna o “produto” notícia mais atraente ao telespectador. Mecanismo de captação de audiência perfeitamente compreensível dentro de uma lógica de alta competitividade comercial e de disputa pela audiência entre as emissoras de TV aberta. Mas essa é uma discussão que não se esgota aqui. Ao contrário, abre novas possibilidades para investigações futuras.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Sérgio. Exclusão socioeconômica e violência urbana. *Revista Sociologias*, Porto Alegre, ano 4, n. 8, jul.-dez. 2002.
- AMARAL, Márcia Franz. *Jornalismo popular*. São Paulo: Contexto, 2006.
- AMORIM, José Salomão David. A proteção do interesse público na televisão de sinal aberto – a experiência da Europa Ocidental. In: PORTO, Sérgio Dayrell (Org.). *O jornal: da forma ao sentido*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.
- ANGRIMANI, Danilo. *Espreme que sai sangue: um estudo do sensacionalismo na imprensa*. São Paulo: Summus, 1995.
- ARAÚJO, Carlos Alberto Ávila. *Dramas do cotidiano na programação popular da TV brasileira*. In: FRANÇA, V. (Org.). *Narrativas televisivas: programas populares na TV*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- ARBEX JR, José. *Showrnlismo: a notícia como espetáculo*. São Paulo: Casa Amarela, 2002.
- ARONCHI DE SOUZA, José Carlos. *Gêneros e formatos na televisão brasileira*. São Paulo: Summus, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BALOGH, Anna Maria. *O discurso ficcional: na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas*. São Paulo: Ed. USP, 2002.
- BARBEIRO, Heródoto; LIMA, Paulo Rodolfo de. *Manual de Telejornalismo: os segredos da notícia na TV*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005.
- BECKER, Beatriz. *A linguagem do telejornal: um estudo da cobertura dos 500 anos do Descobrimento do Brasil*. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais, 2004.
- BENTES, Ivana. *Aqui Agora: o cinema do submundo ou o tele-show da realidade*. *Revista Imagens*, São Paulo, Editora da Unicamp, n. 2, 1994.
- BHABHA, Homi K. O compromisso com a Teoria. In: \_\_\_\_\_. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. p. 43-69.
- BISTANE, Luciana; BACELLAR, Luciane. *Jornalismo de TV*. São Paulo: Contexto, 2005.
- BOLAÑO, César Ricardo Siqueira. *Mercado brasileiro de televisão*. Sergipe: Universidade Federal de Sergipe; São Paulo: EDUC, 2004.

- BORELLI, Sílvia; PRIOLLI, Gabriel. *A deusa ferida: por que a Rede Globo não é mais a campeã absoluta de audiência*. São Paulo: Summus, 2000.
- BRAGA, José Luiz. *Comunicação, disciplina indiciária*. In: XVI COMPÓS (GT: Epistemologia da Comunicação), Curitiba, jun. 2007a.
- BRAGA, José Luiz. *Constituição do campo da comunicação*. In: NETTO, Fausto (Org.). *Campo da comunicação*. Caracterização, problematização e perspectivas. João Pessoa: Editora da UFPB, 2001.
- BRAGA, José Luiz. *Roda viva: uma encenação da esfera pública*. In: DUARTE, Elizabeth Basto; CASTRO, Maria Lília Dias de (Org.). *Comunicação audiovisual: gêneros e formatos*. Porto Alegre: Sulina, 2007b.
- BRAUNE, Bia; RIXA. *Almanaque da TV*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.
- BUCCI, Eugênio. *Da pancadaria explícita à violência invisível*. In: \_\_\_\_\_. *O peixe morre pela boca*. São Paulo: Scritta, 1993.
- BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. *Videologias: ensaios sobre televisão*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2004.
- CHAPARRO, Manuel Carlos. *Sotaques d'aquém e d'além mar: Percursos e gêneros do jornalismo português e brasileiro*. Santarém: Edições Jortejo, 2000.
- CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2006.
- CUNHA, Piedra Magnani da. *A questão do popular na TV: interlocuções entre programas populares e telespectadores*. 2005. 304 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.
- DUARTE, Elizabeth Bastos. *Reflexões sobre os gêneros e formatos televisivos*. In: DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de (Org.). *Televisão: entre o mercado e a academia*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2006.
- DUARTE, Elizabeth Bastos. *Telejornais: ruptura tonal com as expectativas do subgênero*. *E-Compós. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. Disponível em: <[http://boston.braslink.com/compos.org.br/ecompos/adm/documentos/ecompos08\\_abril2007\\_elizabethduarte\\_freitas.pdf](http://boston.braslink.com/compos.org.br/ecompos/adm/documentos/ecompos08_abril2007_elizabethduarte_freitas.pdf)>. Acesso em: 2 jul. 2007.

- EDGAR, Andrew; SEDGWICK, Peter. *Teoria cultural de A a Z: conceitos-chave para entender o mundo contemporâneo*. São Paulo: Contexto, 2003.
- ERBOLATO, Mário L. *Técnicas de codificação em jornalismo*. São Paulo: Ática, 2002.
- 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: Sulina, 2006.
- FLAUSINO, Cristina Valéria. *Choro gratuito: a violência no telejornalismo brasileiro*. In: INTERCOM, XXVI CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, Belo Horizonte, 2003.
- FRANÇA, Vera Veiga. *Jornalismo e vida social: a história amena de um jornal mineiro*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- FRANÇA, Vera Veiga. *Narrativas televisivas: programas populares na TV*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- FRANÇA, Vera Veiga. O objeto da comunicação/ A comunicação como objeto. In: HOHLFELDT, Antônio; MARTINO, Luiz; FRANÇA, Vera Veiga (Org.). *Teorias da comunicação*. Conceitos, escolas e tendências. Petrópolis: Vozes, 2001.
- FRANÇA, Vera Veiga. Problemas metodológicos e conceituais na análise de programas populares de TV. In: CAPARELLI, Sérgio; SODRÉ, Muniz; SQUIRRA, Sebastião (Org.). *A comunicação revisitada*. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- FRANÇA, Vera Veiga. Sujeito da comunicação, sujeitos em comunicação. In: GUIMARÃES, César; FRANÇA Vera (Org.). *Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- FREIRE FILHO, João. *A sociedade do espetáculo revisitada*. In: INTERCOM, XXVI CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, Belo Horizonte, 2003.
- GENRO FILHO, Adelmo. *O segredo da pirâmide – para uma teoria marxista do jornalismo*. Porto Alegre: Tchê, 1987.
- GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: Editora Unesp, 1991.
- GOMES, Itania Maria Mota. A noção de gênero televisivo como estratégia de interação: o diálogo entre os cultural studies e os estudos da linguagem. *Revista Fronteiras. Estudos Midiáticos*, vol. IV, n. 2, dez. 2002.

GOMES, Itania Maria Mota. Efeito e recepção: a interpretação do processo receptivo em duas tradições de investigação sobre os media. In: GOMES, Itania Maria Mota; SOUZA, Maria Carmem Jacob de (Org.). *Media e cultura*. Salvador: Pós-Graduação em Comunicação Social e Cultura Contemporâneas, 2003. p. 29-53.

GOMES, Itania Maria Mota. *Modo de endereçamento no telejornalismo do horário nobre brasileiro: o Jornal Nacional*, da Rede Globo de Televisão. In: NP 07 – COMUNICAÇÃO AUDIOVISUAL, DO V ENCONTRO DOS NÚCLEOS DE PESQUISA DA INTERCOM, Rio de Janeiro, 2005.

GOMES, Itania Maria Mota. Quem o *Jornal do SBT* pensa que somos? Modo de endereçamento no telejornalismo show. *Revista Famecos*, Porto Alegre, n. 25, 2004.

GOMES, Itania Maria Mota. Questões de método na análise do telejornalismo: premissas, conceitos, operadores de análise. In: CENTRE D'ETUDES DES IMAGES ET DES SONS MÉDIATIQUES/CEISME, Université Sorbonne-Nouvelle, 2007.

GOMES, Itania Maria Mota. Telejornalismo de qualidade. Pressupostos teórico-metodológicos para análise. Artigo apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Jornalismo. In: XV ENCONTRO DA COMPÓS, Unesp, Bauru (SP), 2006.

GUEDES, Nicoli Glória de Tassis. *Nos rastros de Rota 66 e Abusado: o livro-reportagem e a tradição das narrativas realistas/naturalistas brasileiras*. Dissertação (Comunicação Social), Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

GUIA DE PRINCÍPIOS DO JORNALISMO PÚBLICO. Departamento de Jornalismo da TV Cultura. São Paulo: Fundação Padre Anchieta, 2004.

GUIMARÃES, César; FRANÇA, Vera (Org.). *Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. SOVIK, Liv (Org.). Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2006.

HAMBURGER, Esther. *Políticas da representação: ficção e documentário em ônibus 174*. In: \_\_\_\_\_. O cinema do real. MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Org.). São Paulo: Cosac Naify, 2005.

ISSLER, Bernardo. Mitologia eletrônica: ensaio sobre o sagrado e o profano na televisão brasileira. *Revista Líbero*, ano II, n. 3-4, p. 4-13, 1999.

JOST, François. *Em nome do real*. In: (Org.). DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de. *Televisão: entre o mercado e a academia*. Porto Alegre: Sulina, 2006.

- JOST, François. *Seis lições sobre televisão*. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- KARAM, Francisco José Castilhos. *A ética jornalística e o interesse público*. São Paulo: Summus, 2004.
- KOVACH, Bill; ROSENSTIEL, Tom. *Os elementos do jornalismo*. São Paulo: Geração Editorial, 2004.
- KUNCZIK, Michael. *Conceitos de jornalismo: Norte e sul: manual de comunicação*. São Paulo: Editora da USP, 2002.
- LAGE, Nilson. *A reportagem: teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- LAGE, Nilson. *Teoria e técnica do texto jornalístico*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005.
- LANA, Lígia Campos de Cerqueira. *O cotidiano da cidade: dramas e histórias populares em Brasil Urgente*. Monografia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.
- LANA, Lígia Campos de Cerqueira. *Telejornalismo dramático e vida cotidiana – estudo de caso do programa Brasil Urgente*. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.
- MACHADO, Arlindo e VÉLEZ, Marta Lúcia. Questões metodológicas relacionadas com a análise de televisão. *E-Compós. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, 2007. Disponível em: <<http://www.compos.com.br/e-compos>>. Acesso em: 02 jul. 2008.
- MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora Senac, 2003.
- MAIA, Rousiley; FRANÇA, Vera. A comunidade e a conformação de uma abordagem comunicacional dos fenômenos. In: LOPES, Maria I. V. (Org.). *Epistemologia da comunicação*. São Paulo: Loyola, 2003. p. 187-203.
- MARFUZ, Luiz. A dramatização da notícia (A construção do personagem de Leonardo Pareja nos telejornais). In: VALVERDE, Monclar (Org.). *As formas do sentido: estudos em estética da comunicação*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- MARTÍN-BARBÉRO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.
- MARTINO, Luiz C. As epistemologias contemporâneas e o lugar da Comunicação. In: LOPES, Maria I.V. (Org.). *Epistemologia da comunicação*. São Paulo: Loyola, 2003. p. 69-101.

- MARTINO, Luiz C. Interdisciplinaridade e objeto da comunicação. In: NETO, Fausto *et al.* (Org.). *Campo da comunicação*. João Pessoa: Ed. UFPB, 2001. p. 77-89.
- MARTINS, Nísia. Informação na tevê: a estética do espetáculo. In: DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de (Org.). *Televisão entre o mercado e a academia*. Porto Alegre: Sulina, 2006.
- MASCARELLO, Fernando. *Os estudos culturais e a recepção cinematográfica: um breve mapeamento crítico*. In: COMPÓS, (GT: Mídia e Recepção), Niterói, 2005.
- MASSOTE, Janaína de Assis. *Plano-seqüência – análise sobre o uso de plano-seqüência em reportagens da televisão brasileira*. Belo Horizonte: Pós-Graduação UNI-BH, 2003.
- MATTOS, Sérgio Augusto Soares. *A história da televisão brasileira – uma visão econômica, social e política*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- MAZZIOTTI, Nora. Narrativa: os gêneros na televisão pública. In: RINCÓN, Omar (Org.). *Televisão pública: do consumidor ao cidadão*. São Paulo: Friedrich Ebert Stiftung, 2002.
- MELLO E SILVA, Mirian Chrystus. *À sombra de Heródoto: a linhagem narrativa das matérias edificantes do Jornal Nacional*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte, 2002.
- MEMÓRIA GLOBO. *Jornal Nacional: a notícia faz história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- MENDONÇA, Kleber. *A punição pela audiência: um estudo do Linha Direta*. Rio de Janeiro: Quarter, 2002.
- MENICONI, Joana de Almeida. *De olho no Big Brother Brasil: a performance mediada pela TV*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.
- MICHAUD, Yves. *A violência*. São Paulo: Ática, 1989.
- MONTORO, Tânia. Sangue na tela: a representação da violência nos noticiários de televisão no Brasil. OLIVEIRA, Ana Cláudia de (Coord.). In: X COMPÓS (GT: Produção de Sentido nas Mídias). Brasília: Ed. UNB, 2001.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massa no século XX: neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- MOUILLAUD, Maurice. *Da forma ao sentido*. In: PORTO, Sérgio Dayrell (Org.). *O jornal: da forma ao sentido*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

MOURA, Betânia do Socorro. *Os nós da teia: desatando estratégias de faticidade da narrativa jornalística*. 2002.131 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

OLIVEIRA, Dannilo Duarte. *Jornalismo policial na televisão: gênero e modo de endereçamento dos programas Cidade Alerta, Brasil Urgente e Linha Direta*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

PATERNOSTRO, Vera Íris. *O texto na TV: manual de telejornalismo*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

PATIAS, Jaime Carlos. *O telejornal sensacionalista, a violência e o sagrado*. In: INTERCOM, 2006. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0631-1.pdf>>. Acesso em: 06 jul. 2008.

PEIXOTO, Nelson Brissac. As imagens de TV têm tempo? In: \_\_\_\_\_. *Rede imaginária: televisão e democracia*. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura, 1991.

PONTE, Cristina. *Para entender as notícias – linhas de análise do discurso jornalístico*. Florianópolis: Insular, 2005.

POPPER, Karl R. *A lógica da pesquisa científica*. São Paulo: Cultrix, 1975. p. 27-81.

POPPER, Karl R. *Conjecturas e refutações*. Brasília: Ed. UNB, 1994. p. 125-146.

RAMOS, Roberto. *Aqui, agora: poder e mito*. *Revista Famecos*, Porto Alegre, Famecos, n. 9, 1998.

REZENDE, Guilherme Jorge de. *Telejornalismo no Brasil: um perfil editorial*. São Paulo: Summus, 2000.

RINCÓN, Omar. *A televisão: o mais importante, do menos importante*. In: RINCÓN, Omar (Org.). *Televisão pública: do consumidor ao cidadão*. São Paulo: Friedrich Ebert Stiftung, 2002.

RONDELLI, Elizabeth. Media, representações sociais da violência, da criminalidade e ações políticas. *Comunicação & Política*, Rio de Janeiro, Cebela, vol. 1, n. 2, 1994.

SANTAELLA, Lúcia. *Comunicação e pesquisa: projetos para mestrado e doutorado*. São Paulo: Hacker Editores, 2001.

SANTOS, Ana Luisa. *Imaginário da violência ou violência do imaginário – uma análise dos valores da cultura brasileira contemporânea a partir do programa Linha Direta*. 2003.146 f.

Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Um discurso sobre as ciências*. Lisboa: Afrontamento, 1987.

SILVA, Luiz Antônio da. Interação no discurso acadêmico: a dinâmica pergunta/resposta. *Estudos Lingüísticos XXXIII*, p. 787-792, 2004.

SOARES, Luiz Eduardo e GUINDANI, Miriam. A violência do Estado e da sociedade no Brasil contemporâneo. *Revista Nueva Sociedad*, Buenos Aires, Argentina, n. 208, mar.-abr. 2007.

SODRÉ, Muniz; FERRARI, Maria Helena. *Técnica de reportagem: notas sobre a narrativa jornalística*. São Paulo: Summus, 1986.

SODRÉ, Muniz. Ciência e método em Comunicação. In: LOPES, Maria I. V. (Org.). *Epistemologia da comunicação*. São Paulo: Loyola, 2003. p. 305-345.

TEMER, Ana Carolina Rocha Pessoa. *Sensacionalismo sem sangue – uma análise do telejornalismo ao vivo*. Intercom, 2004. Disponível em: <<http://reposcom.portcom.intercom.org.br/dspace/bitstream/1904/17739/1/R0198-1.pdf>>. Acesso em: 06 jul.2008.

TEMER, Ana Carolina Rocha Pessoa. O telejornalismo entre o fato e suas representações. Ver o telejornal ou ver no telejornal? *Communicare: Revista de Pesquisa*, São Paulo, Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero, vol. 3, n. 2, 2003.

TORRES, Fernando. Chá das seis. *Canal da Imprensa*, ano II, 2003. Disponível em: <<http://www.canaldaimpresa.com.br>>. Acesso em: 02 jul. 2008.

TRAQUINA, Nelson. *As notícias*. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Jornalismo: questões, teorias e estórias*. Lisboa: Vega, 1993.

TRAQUINA, Nelson. *O estudo do jornalismo no século XX*. São Leopoldo, RS: Unisinos, 2001.

VERÓN, Eliseo. *Quando ler é fazer: a enunciação no discurso da imprensa escrita*. In: \_\_\_\_\_. *Fragments de um tecido*. São Leopoldo: Unisinos, 2004.

VIZEU, Alfredo. *O lado oculto do telejornalismo*. Florianópolis: Calandra, 2005.

### **Sites Consultados:**

<<http://exclusivo.terra.com.br/interna/0,,OI322203-EI1118,00.html>>. Acesso em: 02 jul. 2008.

<<http://www.observatoriodaimpresa.com.br>>. Acesso em: 02 jul. 2008.

<[http://www.terra.com.br/istoegente/114/divearte/tv\\_ping\\_pong.htm](http://www.terra.com.br/istoegente/114/divearte/tv_ping_pong.htm)> Acesso em: 02 jul. 2008.

<[www.band.com.br/brasilurgente/](http://www.band.com.br/brasilurgente/)>. Acesso em: 02 jul. 2008.

<[www.band.com.br/jornalismo /](http://www.band.com.br/jornalismo/)>. Acesso em: 02 jul. 2008.

<[www.intervozes.org.br](http://www.intervozes.org.br/)>. Acesso em: 02 jul. 2008.

<[www.rederecord.com.br/cidadealerta](http://www.rederecord.com.br/cidadealerta/)>. Acesso em: 18 mar. 2008.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)