

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE
MESTRADO INTERDISCIPLINAR

POLIANA SALES ALVES

BANDIDO BOM É BANDIDO MORTO

Experiência estética e produção de sentidos nos programas policiais da televisão: o caso
do *Bandeira 2*

São Luís
2013

POLIANA SALES ALVES

BANDIDO BOM É BANDIDO MORTO

experiência estética e produção de sentidos nos programas policiais da televisão: o caso
do *Bandeira 2*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão-
UFMA para obtenção do título de Mestre em Cultura e
Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Silvano Alves Bezerra da Silva

São Luís
2013

POLIANA SALES ALVES

BANDIDO BOM É BANDIDO MORTO

Experiência estética e produção de sentidos nos programas policiais da televisão: o caso
do *Bandeira 2*

Dissertação apresentada à Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão-UFMA, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Cultura e Sociedade.

Aprovada em 26/08/2013

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Silvano Alves Bezerra da Silva (Orientador)

Prof. Dr. Jarbas Couto e Lima (UFMA)

Prof. Dr. Jorge Luiz Cunha Cardoso Filho (UFRB)

Ao meu marido, amigo e parceiro Alexandre Bruno, por tudo.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por estar presente em cada dia que me dediquei a este estudo.

À minha mãe e a minha avó por todo afeto, apoio e paciência nos dias difíceis.

Ao meu irmão por toda sua disposição ajudar sempre que eu precisei.

Ao meu pai, pela preocupação e afeto.

Ao meu marido, Alexandre Bruno, pelo incentivo, amor e paciência.

Ao meu querido orientador, padrinho, amigo e mestre dessa e de outras jornadas,
Silvano Bezerra.

Aos meus primos Rodolfo, Julianne e Rafael e Tias pela ajuda, incentivo e
companheirismo.

Aos meus amigos por toda preocupação e carinho.

Aos colegas do PGcult Rômulo, Dyêgo, Alberto, Flávio, Socorro, Tâmara e
Irinaldo pelas conversas e pela ajuda ao longo deste trabalho.

“porque para o povo parceiro, bandido bom é bandido morto”

Capitão Nascimento, Tropa de Elite 2.

“não pode haver genuína experiência estética sem um momento de violência”

Hans Ulrich Gumbrecht.

RESUMO

Esta dissertação resultada de pesquisa sobre os noticiários policiais da televisão que investigou o potencial de comunicabilidade deste tipo de programação a partir da experiência estética e da produção de sentidos oriunda dessa experiência. Buscamos compreender a dimensão sensível presente nos noticiários policiais em termos de processos comunicativos/interativos instituídos/projetados por eles. Para tanto, nosso exercício será delinear as especificidades da experiência estética que pode se realizar na interação dos telespectadores com os noticiários policiais. O referencial empírico da pesquisa foi o programa *Bandeira 2*, exibido há 21 anos na TV Difusora, noticiário policial mais antigo do Estado do Maranhão. Por explorar assassinatos, roubos, mortes, operações da polícia, linchamento, este noticiário é um programa cujos principais atrativos são conteúdos ligados à violência, mas sempre enquadrados no âmbito da criminalidade. Tomamos por aporte teórico as considerações de Dewey (1980), Jauss (1979), Iser (1999), Grumbrecht (2010) e Seel (1993).

Palavras-chave: Experiência estética. Produção de sentidos. noticiário policial.

ABSTRACT

This paper resulted from research on the police news on television that investigated the potential for communicability of this kind of programming from the aesthetic experience and the production of meanings derived from this experience. We seek to understand the sensitive dimension present in police news in terms of communicative processes / interactive set / designed by them. Therefore, our exercise will outline the specifics of aesthetic experience that can be performed on the interaction of viewers with the news police. The empirical reference of the research program was the Flag 2, aired 21 years ago on TV Difusora, police news oldest of Maranhão. By exploring murders, thefts, murders, police operations, lynching, this news is a program whose main attractions are content linked to violence, but always framed in the context of crime. We take for theoretical considerations of Dewey (1980), Jauss (1979), Iser (1999), Grumbrecht (2010) and Seel (1993).

Keywords: Aesthetic Experience. Production of meaning. police news.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
1.1 Problematização.....	11
1.2 Justificativa.....	16
1.3 <i>Corpus</i>	16
1.4 Metodologia.....	17
1.5 Capítulos.....	18
2 BANDIDO BOM É BANDIDO MORTO.....	19
2.1 A crise do <i>Welfare State</i> e do <i>previdencialismo penal</i>	21
2.2 A cultura do controle e a nova dinâmica social.....	23
2.3 Lei e ordem e a experiência dos programas policiais	28
2.4 Cenário socioeconômico e lei e ordem no Maranhão	32
2.5 Os programas policiais no Brasil.....	37
2.6 Controle social e vigilância participativa nos programas policiais da televisão ...	41
3 COMUNICAÇÃO E EXPERIÊNCIA	46
3.1 A narrativa jornalística e o intercâmbio de experiências.....	47
3.2 Experiência e interação.....	55
3.3 Experiência mediada e experiência estética	57
3.4 Estética da Recepção, produção de presença e atitude estética.....	60
4 EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E PRODUÇÃO DE SENTIDOS NO <i>BANDEIRA 2</i>.....	72
4.1 Cenas	73
4.2 Análises	99
4.2.1 Condições de experiência e horizonte de expectativas do <i>Bandeira 2</i>	99
4.2.2 Planos da experiência estética (<i>Katharsis</i>)	106
4.2.3 Produção de presença	111
4.2.4 Atitude Estética.....	115
CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
REFERÊNCIAS	123

1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação investigou o potencial de comunicabilidade dos noticiários policiais da televisão a partir da noção de experiência estética e da produção de sentidos gerada nessa experiência. Buscamos compreender a dimensão sensível presente nesses produtos midiáticos em termos de processos comunicativos/interativos instituídos/projetados por eles. O nosso material empírico foi o *Bandeira 2*, programa exibido todos os dias, na TV Difusora, o mais antigo noticiário policial maranhense, veiculado há 21 anos. É um programa cujos principais atrativos são conteúdos ligados à violência, mas sempre enquadrada no âmbito da criminalidade. As suas locações são sempre delegacias, penitenciárias, necrotérios, e as reportagens costumam ser feitas no momento em que se prepara o boletim de ocorrência.

O *Bandeira 2* é um programa produzido para impactar o telespectador. Nas primeiras horas da manhã, horário em que é exibido, ele explora cenas de assassinatos, atropelamentos, linchamentos, roubos, velórios, operações de busca da polícia etc. O programa também faz *merchandising* de produtos a preços populares que variam entre remédios, laboratórios e bebidas alcoólicas. Em 2007, o programa passou a contar com novos recursos: estúdio digitalizado, exibição de matérias do telejornal da emissora e interatividade com audiência. O apresentador, que também é o repórter, faz críticas e manifesta indignação diante de casos apresentados. Atualmente, o *Bandeira 2* também faz uso do contato por telefone, um perfil no *twitter* e uma *fanpage* para os espectadores se conectarem à produção e fornecerem denúncias e informações úteis à polícia e à Justiça.

O *Bandeira 2* possui característica que muito interessa a esta pesquisa que é o modo de interagir com a audiência. O programa interpela o espectador com uma proposta clara de interatividade através do apelo à participação delatora, que busca mobilizar o espectador para que ele coopere com a prisão dos acusados e criminosos. Além de incentivá-lo a denunciar problemas como falta de água, luz, saneamento básico etc.

Outras características relevantes são: reportagens com grandes planos-sequência; ausência de *off*¹, presença de um apresentador que “narra” as reportagens do estúdio e interpela a audiência por meio de comentários críticos, conduzindo os quadros com uma performance comum em produções deste gênero: de pé, à frente da câmera, ele acompanha a exibição das imagens, movimenta-se, gesticula e dá intensidade às notícias. O programa utiliza trilha sonora bem marcada, e que pretende criar certo tom de suspense; vale-se de recursos visuais, linguagem coloquial marcada por gírias e clichês e modo de captação das imagens que acompanham o tom sensacionalista do programa.

1.1 Problematização

Pesquisadores do campo da comunicação têm se dedicado a compreender os problemas ligados à transformação da violência e da criminalidade em espetáculo para entreter a audiência e/ou investigar as implicações éticas deste tipo específico de noticiário como os programas de polícia. De certa forma, essa inquietação motivou a nossa pesquisa. Entretanto, desviamos-nos do lugar-comum das reflexões sobre esse tipo de noticiário: a constatação de que eles exploram a violência como espetáculo de entretenimento, espetacularizam a notícia e desconsideram qualquer postura ética do jornalismo. Enveredaremos, assim, por um caminho preciso que talvez ainda não se tenha discutido: a dimensão estética presente em tais programas e nos processos comunicativos/interativos que eles instituem com seus telespectadores. Nosso objetivo é investigar o potencial de comunicabilidade desse tipo de programação, dando ênfase à noção de experiência estética e a produção de sentidos por ela estabelecida.

Interessa-nos apreender as típicas relações interacionais sujeito-objeto, através do teor estético contido nesses noticiários de alto impacto. Considerando-se que tais programas são produzidos segundos “bitolas” precisas, vislumbram-se reações da audiência, que são impactadas e que constroem

¹ Narrativa do repórter gravada em estúdio e, posteriormente, inserida na reportagem durante a edição.

sentidos sobre o que eles exibem. Para tanto, nosso exercício será delinear as especificidades da experiência estética que pode se realizar na interação com os noticiários policiais: em que condições ela se realiza? O que ela pode instituir? Que tipo de percepções ela permite estabelecer?

O conceito geral de experiência adotado nesta pesquisa advém do pragmatismo americano na figura do filósofo John Dewey, (1980) para quem a experiência é interação e exige certa conduta daquele que interage, daquele que experimenta.

Sendo “interação”, a experiência para Dewey certamente não é “etérea”, está implicada nas condições e nas dimensões concretas da relação do indivíduo com o ambiente e consequentemente não pode ser caracterizada por outro aspecto exclusivamente. Em outras palavras, isso significa que a “experiência” exige a mobilização sensorial e fisiológica do corpo humano; é ao mesmo tempo uma atividade prática, intelectual e emocional; é um ato de percepção e, portanto, envolve interpretação, repertório, padrões; existe sempre em função de um “objeto”, cuja materialidade, condições de aparição e de circunscrição histórica e social não são indiferentes (GUIMARÃES & LEAL, 2007, p. 6-7).

Entendemos que esse conceito de experiência é particularmente proveitoso para os estudos da comunicação, em especial, quando as atenções se voltam para os fatores de comunicabilidade reinantes no corpo da experiência estética. Antes, porém, é preciso considerar, acompanhados de França, que “nem toda experiência é atravessada por práticas comunicativas; nem toda comunicação chega a constituir uma experiência” (FRANÇA, 2010, p. 46-47). O que determina a constituição da experiência (experiência renovada do mundo) nos processos comunicativos é a maneira como eles se estabelecem por vias estéticas e a experiência mediada nos processos comunicativos tem a potencialidade de se tornar estética podendo, assim, constituir experiência renovada para o mundo. A concepção de experiência estética que trabalhamos, por sua vez, segue a esteira da Estética da Recepção ou teoria da Estética da Recepção, que tem como principais expoentes Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, da escola de Constança.

O fundamento desta teoria é reconhecer o papel ativo do leitor no processo de fruição com a obra e validar o potencial comunicativo da experiência estética. Para os teóricos da Estética da Recepção, a experiência estética é reconhecimento sensorial, fruição, que une pelo menos três elementos: a *poíesis*, experiência básica estético-produtiva; a *aísthesis*, experiência básica estético-receptiva e *katharsis*, de natureza

estético-comunicativa. Para este autor, quando um “observador, num ato contemplativo que renova sua percepção, capta o percebido como comunicação do mundo alheio, ou (...) apreende uma norma de conduta”, a experiência estética se apresenta assim como indissociável da dimensão comunicativa, que perpassa, com abertura para o outro, propiciando a experiência renovada para o mundo (JAUSS, 1979, p. 80-81). As considerações de Hans Ulrich Gumbrecht (2010) e de Martin Seel (1993) sobre a experiência estética são também de fundamental importância para nossa investigação, como veremos adiante.

Outros objetivos desta pesquisa são: explicar como os noticiários policiais, incluindo o *Bandeira 2*, se relacionam com as políticas de controle social do crime. Para isso, nos dedicamos a descrever os contextos sociais, históricos, políticos em que os noticiários policiais surgiram. Isto porque esses aspectos influenciam e, ainda, favorecem a recepção de tais programas, tal como um horizonte de expectativas²; identificar a proposta de interatividade estabelecida pela experiência estética com este produto midiático e, por fim, analisar em que medida a produção de sentidos dessa experiência pode provocar a sensação de insegurança pública.

Partimos das seguintes hipóteses. A primeira é que os efeitos da experiência estética desenvolvidos com os programas se desdobram no sentido de legitimar esses noticiários, de modo a garantir lugar na audiência das emissoras com a proposta de combater e denunciar a criminalidade, permitindo-lhes, por outro lado, defender indiscutivelmente as políticas criminais e as de controle social. Na medida em que esses programas estimulam a simpatia com o trabalho da polícia, o medo dos bandidos, a indignação ou mesmo a ira com a impunidade, eles também incentivam atitudes como a participação delatora dos telespectadores. É, sem dúvida, um esforço para sustentar seu lugar na audiência favorecendo o discurso de colaboração para com as instâncias públicas de promoção de segurança e justiça.

Também consideramos a hipótese é que a narrativa jornalística, típica dos programas policiais, é, atualmente, a principal encaminhadora de sentidos sobre o crime e a criminalidade, tendo em vista que toda narrativa é “prática

² O horizonte de expectativas é tanto o relacionamento da obra com o momento histórico em que ela é gerada, quanto às expectativas do leitor diante do texto.

ordenadora de sentidos” (FRANÇA, 2006, p. 61). Tais sentidos são entendidos, nessa investigação, principalmente, como sinônimo daquilo que é experimentado em ato, não sendo, portanto, apenas derivado das articulações do significante. Como explica Cardoso Filho (2010, p. 13), “[...] muitos dos sentidos partilhados socialmente não são de ordem estritamente linguística, mas dizem respeito a padrões de experiência”.

Esses padrões de experiência moldados nos processos comunicativos são os modos como experimentamos o mundo, a maneira como podemos percebê-lo, a partir das singularidades de determinados dispositivos midiáticos, como os programas policiais. Tais padrões de experiência incidem nos sujeitos, “seja permitindo-lhes se manter no limite do conhecido, seja re-configurando suas atitudes e formas de compreender o mundo”. (GUIMARÃES; LEAL, 2007, p. 1).

Para a formulação dessas hipóteses consideramos que os fenômenos comunicativos, no âmbito da investigação estética, podem ser tratados como reveladores e constituidores de sentidos sociais partilhados e de padrões de experiência, o que concede importância fundamental para Estética nos estudos do campo da Comunicação.

Para Guimarães *et al* (2010), o estudo da dimensão estética dos fenômenos comunicativos não deve, no entanto, buscar cautela epistemológica exclusiva nem na Estética nem nas Teorias da Comunicação. Deve partir, sobretudo, de uma perspectiva interdisciplinar. Como não existe complementaridade imediata entre os objetos da Estética e das Teorias da Comunicação, é necessário construir “zonas de interseções – de compartilhamento de noções e operadores analíticos – quanto às divergências entre os dois pontos de vista” (GUIMARÃES; LEAL; MENDONÇA, 2010, p. 8).

Em tais “zonas de interseções” é possível apreender-se, como objeto pesquisável, a junção do sensível com o comunicacional. Nos últimos cinco anos, conforme Guimarães *et al* (2010), essas zonas de interseções têm sido orientadas pelas seguintes questões: a necessidade de mapear categorias teórico-metodológicas existentes e de inventar outras adequadas para um campo inédito de problemas; a revisão de pelo menos parte das tradições teóricas que se apresentam como constitutivas do campo da comunicação social, bem como a investigação de conceitos de comunicação implícitos na noção de experiência estética; o estudo aprofundado do que se entende por experiência estética, como um fenômeno que necessita ser diferenciado das outras formas de relação com o mundo; os esforços de natureza aplicada para

delinear e testar operadores e de se desenvolver metodologias que viabilizem estudos específicos e pontuais.

Guimarães *et al* (2010) evidenciam que o programa mínimo de pesquisas em torno da investigação da natureza estética dos fenômenos comunicativos segue, de uma maneira ou de outra, orientado por essas questões, e que é, conforme Sodré (2006a), um campo de pesquisa em aberto. Assim dimensionado, situamos nossa pesquisa nessa “zona de interseções” guiada por pelo menos duas das questões antes mencionadas: a investigação de conceitos de comunicação implícitos na noção de experiência estética; o estudo do que se entende por experiência estética, como fenômeno que necessita ser diferenciado das outras formas de relação com o mundo.

Como esta pesquisa também está afinada com a orientação dos estudos estéticos contemporâneos³ e, portanto, atenta à nova dinâmica que reconhece, como feito por Baumgarten⁴, o campo do estético muito mais amplo, e que diferentes objetos podem se prestar à experimentação estética, compreende-se que essa experiência estética não se reduz mais à ontologia dos objetos artísticos, pois transcende qualquer tipo específico de materialidade, podendo inclusive se manifestar tanto nos objetos midiáticos quanto em qualquer outro, mesmo naqueles que não tem, a princípio, preocupação comunicativa interativa.

³ Os estudos estéticos se concentram em dois pólos, um afinado à sua origem com Baumgarten, que tem a Estética como ciência do conhecimento sensível de um objeto, ou melhor, como conhecimento sensível das mais variadas atividades em que podemos exercitar nossa sensorialidade; outro, que se inicia com Kant, em que a Estética se distancia dessa definição e se define como estudo da artisticidade. Os estudos estéticos com Kant se desenvolvem no sentido de acompanhar essa acepção de arte e acabam por reduzir o âmbito de toda reflexão estética a um de seus domínios, excluindo do setor das experiências aí envolvidas uma gama enorme de objetos, realizações e circunstâncias. O pensamento estético contemporâneo, assim, avança em sentido oposto a esta redução dos domínios do estético e volta a reconsiderar os exercícios postos à apreensão de objetos sensíveis, e não apenas os dos tradicionais objetos nobres. Pois o advento da modernidade traz consigo transformações que exigem reavaliação dos valores estéticos, entre elas a produção industrial da cultura. A maioria dos produtos culturais de massa possui caráter utilitário e estratégico, afinado à lógica da produção e do consumo e, portanto, nada tem em comum com a concepção tradicional de arte bela. (BARILLI, 1994, p. 19; SILVA, 2010, p. 58-59).

⁴ Observa-se que, a partir de Baumgarten, os estudos estéticos ganham a dimensão de ciência. Baumgarten dá à noção de sensorialidade importante posição que, num sentido lato, procura pôr em relevo a aptidão dos organismos em apreciar as diferentes matérias sobre as quais interfere, de apreciar prazeres diversos, sem fundar qualquer distinção entre materiais e suportes (SILVA, 2010, p. 63).

De acordo com Silva (2010, p. 59), essa nova dinâmica do pensamento estético contemporâneo se caracteriza, justamente, por rejeitar a arte bela como único objeto suscetível de avaliação estética, e volta a reconsiderar os exercícios postos à apreensão de objetos sensíveis, e não apenas os dos tradicionais objetos nobres. Ao mesmo tempo em que a arte também se distancia de sua acepção nobre e passa a ser identificada com uma variedade incalculável de objetos capazes de promover experiências estéticas, incluindo nessa variedade os produtos culturais de massa.

1.2 Justificativa

Assim dimensionadas as orientações gerais desta pesquisa, justificamos a escolha do nosso objeto de estudo na necessidade de explorar este novo e vasto campo de possibilidades para análises da experiência estética nos fenômenos comunicacionais e de contribuir com a constituição deste campo de pesquisa. Esta proposta de investigação justifica-se, ainda, pela precariedade e/ou inexistência de estudos sobre o potencial de comunicabilidade dos programas policiais com ênfase nos efeitos de natureza estética gerados por eles; pela importância de se compreender como o programa *Bandeira 2*, referencial empírico deste estudo, se mantém com picos de audiência mesmo após vinte anos no ar e como ele tem servido de modelo para a criação de outros programas locais. Justifica-se, também, pela necessidade de aprofundar estudos sobre a relação dos programas policiais com as políticas de controle social do crime e com a sensação de insegurança pública.

1.3 Corpus

O material empírico utilizado nas análises é composto por 8 edições do programa *Bandeira 2*, da TV Difusora do Maranhão, veiculadas nos anos de 2007 a 2012. A partir dessas edições, compomos uma amostra de exibições para efeitos de análise. Os programas são analisados a partir de uma seleção de reportagens, de um trecho de apresentação em estúdio, e do quadro “Disque-denúncia”. Essa seleção privilegiou cenas marcantes do programa, veiculadas nesse intervalo temporal, que

mostram os conteúdos mais comuns do noticiário e seu modo peculiar de produção e captação de imagens e áudio e, também, de exibição.

Para dar conta do universo de imagens, planos-sequência, falas, trilhas e sons, as amostras foram decupadas e fotografadas em diversas cenas. Gravamos o áudio e transcrevemos as falas, que têm importância significativa na depuração das imagens exibidas no programa, vez que o apuramento estético é feito, principalmente, por meio da fala do repórter já que se trata de um programa jornalístico e informativo.

1.4. Metodologia

O traçado metodológico desta pesquisa buscou estabelecer condições que nos permitiram responder ao problema de pesquisa e de cumprir ao longo do caminho os demais objetivos propostos para o desenvolvimento deste estudo. Conforme já mencionamos, enveredamos por uma proposta de trabalho interdisciplinar, situada no campo da pesquisa da Estética da Comunicação. Assim, tomamos emprestados conceitos próprios do campo da Comunicação e também da Estética, mas também de outras áreas.

Extraímos procedimentos da revisão de autores que trouxeram a experiência sensível para suas análises, entre eles Hans Robert Jauss, Hans Ulrich Gumbrecht e Martin Seel, como referências fundamentais. Trabalhamos as análises combinando operadores destas abordagens, a saber: as categorias inerentes à experiência estética, especificamente a *katharsis*, a produção de presença e a atitude estética.

A *katharsis* é um dos planos da experiência estética, definidos por Jauss (1989). Ela será referência para nossa análise por ser o plano que tem finalidade comunicativa e mobilizadora, vez que estimula processos de identificação/interpretação de sentidos. A produção de presença é definida como o processo nos qual se intensifica o impacto dos objetos estéticos sobre nós, o impacto da materialidade desses objetos. Essa produção de presença seria responsável por gerar efeitos de presença que, por sua vez, estabelecem espécie de tensão/oscilação com efeitos de sentido em determinado objeto, garantindo,

assim, a realização da experiência estética em dada situação interativa. A atitude estética leva o sujeito a desenvolver compreensão pragmático-performativa do objeto estético que, por sua vez, é sintoma da experiência estética e revela peculiaridades que essa experiência pode adquirir.

Antes de discutirmos questões referentes à experiência estética, utilizaremos autores de diferentes áreas, que tratam sobre violência, criminologia, cultura etc. para explicarmos aspectos particulares dos programas policiais, atendendo aos objetivos específicos da pesquisa. Bauman (1999) é o primeiro deles, ao identificar, e explicar, a relação entre a mudança do sentido da punição, em meados da década de 70, com a globalização. David Garland, referência no campo da criminologia e autor de *A cultura do controle* (2008), também emprestará algumas coordenadas fundamentais à abordagem do fenômeno dos programas policiais. Ele explica que o novo sentido da punição e o endurecimento das políticas penais são responsáveis pela constituição de uma nova ordem cultural, cuja essência é o controle social. É o endurecimento dessas políticas penais que irá influenciar sobremaneira o surgimento dos noticiários ou programas policiais.

1.5 Capítulos

Nosso trabalho foi dividido em quatro capítulos, dois de discussão teórica, um de análise do material empírico, e um no qual se extraem consequências do material analisado, de acordo com os objetivos da pesquisa. No primeiro capítulo, intitulado “Bandido bom é bandido morto”, apresentamos as atuais percepções em torno do crime e das políticas penais, e fazemos um breve diagnóstico sobre o fenômeno dos telejornais policiais, cuja origem remonta a movimentos de lei e ordem iniciados em países como a Inglaterra e Estados Unidos, e reproduzidos em países como o Brasil. Veremos que os programas policiais – criados em concomitância com os movimentos de lei e ordem⁵ –

⁵ Os movimentos de lei e ordem são políticas criminais que defendem a ideia de que a sociedade está dividida entre pessoas “boas”, “cidadãos do bem”, incapazes de cometer qualquer conduta fora da lei e aquelas que são capazes de realizar tais condutas, “os delinquentes” e “criminosos”. Para os adeptos desse movimento, somente a lei e a punição podem separar esses dois tipos de pessoas. Essas políticas objetivam eliminar da sociedade toda conduta “fora da lei” e retirar, permanentemente, do convívio social, como forma de punição, os criminosos. Segundo tais movimentos, a lei rigorosamente aplicada

influenciaram a produção brasileira deste modelo de noticiário. O capítulo tratou de explicar como os programas policiais da televisão se relacionam com as políticas de controle social, trazendo a discussão para o Brasil e para o Estado do Maranhão.

No segundo capítulo, “Comunicação e experiência estética”, nos dedicamos a identificar as zonas de interseções (noções, operadores analíticos, conceitos teórico-metodológicos) que relacionam o campo da Estética ao da Comunicação, em especial, com os estudos do jornalismo. Inicialmente, explicamos como as sistematizações e as próprias noções do jornalismo abrem espaço para a aproximação deste formato ‘policial’ com a ficção, como modo de autenticação da *práxis* jornalística e de sua relação com o público, abrindo caminhos para o estudo do jornalismo enquanto narrativa.

Em seguida, discutimos o conceito de experiência oriunda do pragmatismo americano adotado na pesquisa, de experiência mediada, e experiência estética, esta última compreendida a partir dos pressupostos teóricos da Estética da Recepção, combinada às concepções de Gumbrecht (2010) e de Seel (1993), este último em releituras de Guimarães (2006) e Cardoso Filho (2010). Por fim, apresentamos os operadores teórico-metodológicos que serão utilizados na análise da estrutura de apelo própria dos programas policiais, neste caso, o *Bandeira 2*.

No terceiro capítulo, denominado “Experiência estética e produção de sentidos no *Bandeira 2*”, dedicamo-nos à análise do material empírico. Os programas receberam tratamento metodológico específico: as imagens foram decupadas e o áudio transcrito para efeitos de análise. No quarto e último capítulo, apresentamos os resultados da investigação do programa de polícia *Bandeira 2*, e procuramos divisar como esse tipo de programação atua no sentido de legitimar as políticas de controle social, encaminha sentidos sobre a violência e criminalidade e institui processos comunicativos com base na experiência estética.

traz ordem à sociedade, pondo fim a todos os seus males. Margaret Thatcher, primeira ministra britânica, e Ronald Regan, presidente americano na década de 80, foram precursores desses movimentos.

2 BANDIDO BOM É BANDIDO MORTO

A expressão *bandido bom é bandido morto* se tornou célebre na voz do apresentador Carlos Alborgetti, radialista que comandou o programa *Cadeia*, na TV CNT Gazeta. *Cadeia* foi um dos primeiros e mais populares programas policiais da televisão. Tomamos emprestada a expressão para intitular esta pesquisa e também este capítulo por sintetizar bem o posicionamento convencionado neste tipo de programação que é a defesa da punição severa a criminosos.

Fazemos um breve apanhado da origem dos programas de polícia no contexto dos movimentos de lei e ordem, que visaram o endurecimento das políticas de punição, como parte de investimentos neoliberais notados em países como Inglaterra, Estados Unidos e também Brasil. Traçamos um histórico até chegar ao *Bandeira 2*, referencial da nossa pesquisa, a fim de salientar as linhas que marcam a estrutura de criação desses programas – antecedentes importantes, que configuram um modo de produção e se transformam em modelo para o gênero. Em seguida, explicamos como a dinâmica contemporânea do controle social é evidenciada nesse tipo de programação, como, por exemplo, o estímulo a práticas de delação como forma de interação com a audiência. Destacar esses processos é importante medida para compreender como eles influenciam o surgimento dos programas policiais e, atualmente, favorecem a recepção de tais programas.

Antes de falarmos sobre os movimentos de lei e ordem, também nos dedicamos a descrever, brevemente, o contexto que estimulou a adoção das medidas “tolerância zero”, características desses movimentos iniciados em meados da década de 80, a saber o declínio do *Welfare State* e a crise do previdencialismo penal.

Autores como Foucault (2010), Matiesen (1997), Bauman (1999) e Garland (2008), entre outros, forneceram lastros indispensáveis à consecução deste exercício. Destacamos a importante contribuição ao campo da criminologia que deu David Garland, com sua obra *A cultura do controle* (2008), na qual observa duas tendências contraditórias no desenvolvimento das teorias criminológicas que vão influenciar sobremaneira a definição das novas políticas penais e de controle social, às quais os programas de polícia irão responder.

A análise da realidade britânica e americana, feita por Garland (2008), nos ajudará a compreender como se deu esse processo de mudança na orientação das práticas punitivas e das políticas de controle social e as suas consequências. O percurso aqui estabelecido tem por meta explicar como os programas policiais da televisão se relacionam com as políticas de controle social, seguindo os moldes de países como Inglaterra e Estados Unidos, onde se encontram registros da criação dos primeiros programas do gênero na televisão.

2.1 A crise do *Welfare State* e do previdencialismo penal

Para entendermos as mudanças de orientação das práticas punitivas em meados do século XX, especificamente a partir dos movimentos de lei e ordem, e a maneira como elas vão estimular a produção dos programas policiais da televisão, é adequado também visualizar o período histórico que favoreceu esses movimentos: a crise do *Welfare State* e do previdencialismo penal.

Segundo Hobsbawm (1995), não há conhecimento do uso do termo *Welfare State* antes da década de 40. Os Estados⁶ que poderiam ser denominados “Estados do Bem-Estar” são, de acordo com este autor, aqueles em que os gastos com seguridade social – manutenção de renda, assistência, educação – comprometiam a maior parte dos gastos públicos totais, e as pessoas envolvidas em atividades de seguridade social formavam maior corpo de todo o funcionalismo público, o que irá ocorrer somente a partir da década de 70.

Hobsbawm afirma que, no fim da década de 70, todos os estados capitalistas avançados⁷ haviam se tornado Estados do Bem-estar Social. Ele explica que até mesmo

⁶ Entendidos aqui como Estados-Nação.

⁷ Hobsbawm (1995) destaca seis destes Estados que chegaram a gastar mais de 60% de seus orçamentos com seguridade social: Austrália, Bélgica, França, Alemanha Ocidental, Itália, e Países Baixos. Ele explica ainda que, na Alemanha, o direito de previdência é consequência direta das duas guerras mundiais. Pois, milhares de vítimas de guerra com ferimentos físicos, viúvas com filhos, prisioneiros de guerra, repatriados, refugiados, banidos, pessoas que haviam perdido suas propriedades reclamavam compensação pelas injustiças que haviam sofrido.

nos EUA, que viviam o auge da Guerra do Vietnã, “o número de empregados em escolas nos Estados Unidos se tornou significativamente maior que o do pessoal militar e civil da defesa” (HOBSBAWN, 1995, p. 279).

A experiência intervencionista do Estado sucedeu o período de guerras e a crise de 1929, por isso, se desenvolveu em condições e contextos diferentes em cada país. Nos Estados Unidos, as políticas assistenciais, por exemplo, são criadas em meio a instituições liberais. No Brasil e em outros países da América Latina, o Estado do Bem-Estar Social é apenas uma referência tardia, mas que influenciará, no caso brasileiro, a Constituição de 1988 e algumas políticas universalistas⁸.

Como essa experiência intervencionista nasce em pleno desenvolvimento da industrialização e da modernização da sociedade ocidental, autores como Bobbio (2000), consideram que a primeira crise que afeta os Estados do Bem-Estar Social é financeira. A crise inflacionária na década de 70, vivida pelos Estados Unidos, por exemplo, impõe severos cortes aos gastos públicos, principalmente, no setor da saúde. O aumento das despesas com a seguridade social também é determinante para a crise. O envelhecimento da população devido ao crescimento da expectativa de vida, e as baixas taxas de natalidade, assim como os gastos crescentes da medicina também são fatores que elevaram os custos da seguridade social.

Outros motivos que também irão desencadear essa crise, são: a forte centralização e burocratização do Estado; a perda da eficácia social, vez que os países não conseguem eliminar a pobreza; o engessamento das organizações políticas que impossibilitavam o consenso social (BOBBIO, 2000, p. 419).

Paralela à crise do Estado de Bem-Estar Social, o previdencialismo penal e a criminologia correlacionista⁹ também começam a ser questionadas. De acordo com Garland (2008), autor de *The culture of control*, no limiar dos anos de 1970, uma enxurrada de publicações norte-americanas critica duramente as premissas e práticas do

⁸ No Brasil, as primeiras políticas de cunho social remontam ao período getulista, que combinava assistencialismo e corporativismo. Somente a Constituição de 1988 irá consagrar a universalidade das políticas sociais, mas o fez num momento muito ruim do ponto de vista econômico (SANTOS & ARNALDO, 2008, p. 4).

⁹ No Estado do Bem-Estar Social, o controle social se direcionava à correção e reabilitação dos criminosos e tinha função ressocializadora. A criminologia que respondia a essa estrutura de poder era a correlacionista, que preconizava a (re) inclusão do indivíduo na sociedade, em vez de sua exclusão ou eliminação. O previdencialismo penal, por sua vez, é caracterizado pela multiplicação de agências que atuavam na perspectiva de tratamento individualizado do criminoso (GARLAND, 2008, p. 119).

previdencialismo penal e a criminologia correcionalista, especialmente, as penas indeterminadas e o tratamento individualizado dado aos criminosos.

Ainda de acordo com Garland, tais desdobramentos rapidamente levaram não apenas ao declínio do previdencialismo penal, mas ao descrédito de todo Estado de justiça criminal em sua forma moderna. “Essa transformação reconfigurou suas políticas e práticas, frequentemente em direções bastante distintas daquelas para as quais apontavam as críticas originais” (GARLAND, 2008, p. 143).

Foram essas mudanças, advindas com a crise do Estado do Bem-Estar Social e do previdencialismo penal, que forneceram, de certa forma, condições políticas para eleição de governos neoliberais e fortemente conservadores nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha, respectivamente, os de Margareth Thatcher (1979-1990) e Ronald Regan (1981-1989).

Os investimentos neoliberais de Thatcher e Regan corresponderam à implantação de políticas de redução dos custos operacionais do Estado e da assistência social. Tanto os EUA quanto a Inglaterra irão gradualmente abdicar de sua capacidade de proporcionar os requisitos básicos necessários à seguridade das populações, para assumir o perfil de Estado policial (SALLA; GAURO; ALVAREZ, 2006, p. 333).

O Estado policial que emerge da crise do Estado do Bem Estar Social é que vai moldar a dinâmica contemporânea do controle social, caracterizada principalmente pelo abandono do ideal de reabilitação, que tanto marcou a experiência penal do Estado do Bem-Estar Social (GARLAND, 2008, p. 8).

2.2 A cultura do controle e a nova dinâmica do controle social

Garland (2008) afirma que o novo sentido da punição surgido com o declínio do Estado do Bem-Estar Social estimula a constituição de uma nova dinâmica do controle social, que optamos chamar de Estado policial. Nesse Estado, o sentido ressocializador da punição e a ideia de que é preciso intervenção social para a prevenção do crime e para o tratamento do criminoso são abandonados. O criminoso deixa de ser o foco da atenção das políticas e a vítima passa ser o principal interlocutor da criminalidade. As políticas criminais se tornam mais severas e a criminologia se converte em teoria do controle social. Novas leis são criadas e as instituições da justiça criminal,

especialmente, as policiais e prisionais, passam por processos profundos de recomposição.

Garland observa duas tendências contraditórias no desenvolvimento das teorias criminológicas que vão influenciar a definição dessas novas políticas penais. De acordo com o sociólogo, ao analisar as políticas de segurança da Grã-Bretanha e dos EUA, ele observa que, ao mesmo tempo em que se desenvolveu uma nova “criminologia da vida cotidiana” que considerava a criminalidade um fato corriqueiro e o criminoso uma pessoa em situação transitória de vulnerabilidade, prevalece a “criminologia do outro”, na qual a criminalidade é vista como um fato isolado cometido por indivíduos delinquentes. “A primeira é invocada a banalizar o crime e promover a ação preventiva, ao passo que a segunda tende a satanizar o criminoso, a provocar medos e hostilidades populares, e a sustentar que o Estado deve punir mais” (GARLAND, 2008, p. 75). A nova dinâmica do controle social é claramente influenciada por esta última.

Nos Estados Unidos, a punição assume novo perfil com a emergência de leis associadas ao *Three strikes and you are out* ¹⁰ que se disseminaram em diversos estados norte-americanos e fizeram aumentar muito a população carcerária. Programas de policiamento urbano, conhecidos como “tolerância zero”, começaram a servir de paradigma para o que passou a ser entendido como boa ordem (SALLA; GAURO; ALVAREZ, 2006, p. 330).

A consequência pelo endurecimento penal foi tanto o aumento da população carcerária como a mudança no próprio sentido da punição. Os ideais de reabilitação foram abandonados em favor de punição essencialmente segregadora. Exemplo disso é a criação das cadeias americanas de segurança máxima, as *specials units supermax*, sendo a *Pelican Bay*, construída no estado da Califórnia, a experiência mais bem sucedida desse novo modelo de encarceramento. A prisão de segurança máxima foi criada para executar uma política severa de controle dos presos ¹¹.

¹⁰ Lei criada em diversos Estados americanos para punir com prisão perpétua os criminosos reincidentes. O nome curioso dado à lei é inspirada na regra de beisebol que permite ao jogador bater apenas duas vezes antes de bater para fora na terceira. Segundo essa lei, cabe sentença perpétua aos condenados por três ou mais crimes violentos. Os estados do Texas, Colorado, Kansas, Nevada, Louisiana, Arkansas, Georgia, Maryland, Montana, Nova Jersey, Novo México, Carolina do Norte, Pensilvânia, Carolina do Sul, Utah, Vermont, Wisconsin, Flórida, Tennessee e Virgínia também aderiram à lei.

¹¹ Os presos de Pelican Bay passam 23h encarcerados, sem nenhuma atividade laboral ou de lazer, em celas isoladas e sem janelas, que medem 2,5 por 3,5 metros. A única hora reservada para o banho de sol,

De acordo com Bauman, há subversão do sentido da punição e do controle nas *supermax* americanas, pois se toda questão da suprema vigilância e dos dispositivos panópticos¹² era a disciplina sobre os corpos e imposição de uma função útil a eles, na *Pelican Bay* “o que os internos fazem em suas celas solitárias não importa. O que importa é que fiquem ali” (BAUMAN, 1999, p. 121).

Bauman (1999) percebe a estreita relação entre a mudança do sentido social da punição e das políticas de segurança com a globalização e as mudanças econômicas advindas com o neoliberalismo. Em sua obra *Globalização: as consequências humanas*, ele explica que o perfil fortemente globalizado da economia a partir dos anos 1970, provocou a reorganização do Estado por meio de práticas de controle da violência, aplicação de punições e políticas de segurança segregacionistas.

De maneira geral, a nova dinâmica do controle social vista nos EUA e na Grã-Bretanha é marcada, segundo Garland (2008), pelos seguintes aspectos: o ressurgimento de sanções puramente retributivas e expressivas; a mudança no tom emocional da política criminal, que passa a ser marcada pelo medo do crime; o retorno da vítima ao centro dos acontecimentos; a retórica da proteção e do interesse público; a politização do tema, não no sentido da reflexão sobre o conteúdo e os objetivos políticos da pena, mas no sentido da apropriação do tema pela classe política para fins eleitoreiros; a reinvenção da prisão como pena e a transformação do pensamento criminológico, com a ascensão dos discursos de “lei e ordem”, que moldaram políticas criminais visceralmente repressivas como a “tolerância zero” (GARLAND, 2008, p. 8).

No Brasil, essa nova dinâmica do controle social se constitui, segundo Nascimento (2008), por reações de tipo “criminalizante” e “não-criminalizante” que irão modificar o tratamento dado ao controle social. Segundo este autor, o desafio brasileiro foi conciliar aspetos antagônicos: o aumento dos mecanismos de controle social, que é um dos pilares dos governos neoliberais e um dos principais anseios

também individual, é passada em um solário de concreto com paredes de 6 metros de altura, o lugar possui apenas uma pequena abertura no teto, por onde é possível ver um pedaço do céu. Em 20 anos de existência não há casos de fugas ou rebeliões (Informações da *Revista Veja*, edição 1990, de 10 de janeiro de 2007).

¹² Dispositivos de vigilância do panóptico, mecanismo arquitetural criado por Jeremy Bentham para a perfeita distribuição e controle de indivíduos, que podem ser aplicados na construção de penitenciárias, escolas, fábricas e demais instituições modernas.

sociais da atualidade, e as limitações (orçamentárias, humanas etc.) do próprio aparelho policial-judiciário, sem abrir mão da pena (NASCIMENTO, 2008, p. 21).

Dentro das reações “não-criminalizantes”, estão incluídas a edição da Lei nº 9.714, de 25 de novembro de 1998, que aumentou de um para quatro anos de privação de liberdade o patamar penal máximo passível de substituição por penas restritivas de direitos, e a Lei nº 9.099, de 26 de setembro de 1999 (regulamentadora do art. 98, inc. I, da Constituição da República), que introduziu modelo de resolução dos conflitos penais de menor potencial ofensivo com substituição da pena privativa de liberdade. “É possível notar a equação sobre a qual se estruturam as duas novidades legislativas: controle do indivíduo pelo sistema penal sem submissão ao cárcere” (NASCIMENTO, 2008, p. 22).

Entre outras reações “não-criminalizantes” o autor destaca a adoção de medidas administrativas para racionalizar o trabalho das agências judiciárias e policiais e o compartilhamento da tarefa de controle do crime com a sociedade civil. As agências ligadas à lei e ao controle social buscaram estabelecer uma parceria com a sociedade, por meio de canais diretos de comunicação, como os disque-denúncia, para ajudar na solução e registro de crimes e criminosos. “A participação da sociedade civil, contudo, não se faz sentir somente por estas vias. É notável o relevo que a vítima assumiu nos conflitos penais” (NASCIMENTO, 2008, p. 24).

Tal como Garland observa, na nova dinâmica do controle social a vítima se torna o centro das atenções. Ela “serve para humanizar e dar concretude ao difuso sofrimento com o crime, canalizar o sentimento público de indignação para com o fenômeno da criminalidade e, ainda, ganhar *status* de especialista em matéria criminal” (NASCIMENTO, 2008, p. 25). Consequência da presença das vítimas no debate público, por exemplo, é a edição de leis nomeadas com o nome de vítimas, como a Lei Maria da Penha (nº 11.240/06) e a mais recente Lei Carolina Dieckmann (nº Lei 12.737/12)¹³.

¹³ A Lei Maria da Penha (nº 11.240/06), que criou mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher, dispõe sobre a criação dos Juizados de Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher; altera o Código de Processo Penal, o Código Penal e a Lei de Execução Penal e dá outras providências. Maria da Penha foi vítima de violência doméstica e hoje atua em prol dos direitos das mulheres. A lei Carolina Dieckmann (nº 12.737/12), que entrou em vigor em março deste ano, tipifica crimes cometidos na Internet. A tramitação da lei foi acelerada após o episódio de roubo de fotos sensuais da atriz Carolina Dieckmann que estavam em seu computador particular.

As mudanças antes citadas são parte das reações classificadas como “não-criminalizantes”, e as “criminalizantes” se referem a alterações na legislação e ao uso do processo penal como instrumento de políticas criminais de lei e ordem. Entre essas medidas, citamos: a incorporação da categoria “crime organizado” ao discurso jurídico, sobre a qual se ergue a propaganda oficial de combate à criminalidade; as tentativas de restringir a liberdade provisória com a Lei dos Crimes Hediondos (nº 8.072/90) e o Estatuto do Desarmamento (nº 10.826/2003)¹⁴; a introdução de novos instrumentos investigatórios e probatórios como a infiltração de agentes policiais, a interceptação telefônica e a delação premiada, a introdução da garantia constitucional da “razoável duração do processo”, a promoção de juízes por merecimento, entre outras (NASCIMENTO, 2008, p. 26).

Tais alterações de orientação no sentido da punição e adoção de medidas criminalizantes tiveram consequências. As taxas de encarceramento cresceram assustadoramente segundo estatísticas do Ministério da Justiça. Em 1997, o Brasil tinha cerca de 170 mil presos. Em 2007, dez anos depois, as cadeias e penitenciárias brasileiras passaram a manter quase 420 mil presos¹⁵. Para Nascimento (2008, p. 27):

[...]um dos fatores que explicam ainda a disparidade entre as populações carcerárias do Brasil e dos EUA é que, por aqui, apesar do empenho, os próceres dos movimentos de lei e ordem ainda não conseguiram derrubar os dois diques legais que mantêm imensos continentes humanos fora do cárcere: o limite etário mínimo de 18 para a imputação de responsabilidade penal (art. 27 CP) e a proibição de permanência na prisão por prazo superior a 30 anos (art. 75 CP).

As reações “criminalizantes” e “não-criminalizantes” precisaram de certa mobilização e sensibilização da sociedade para acontecerem. De acordo com Rondelli (2000), esse novo modelo de controle social do crime não somente precisou de apoio

¹⁴A Lei dos Crimes Hediondos (nº 8.072/90) foi alterada em 1994, por meio da lei 8.930/1994, que incluiu o homicídio qualificado no rol dos crimes hediondos. Esta lei também teve grande repercussão na mídia, pois sua alteração foi motivada pela mobilização da autora Gloria Perez, depois do assassinato de sua filha. O Estatuto do Desarmamento (nº 10.826/2003) regulamentou o registro, a posse, o porte e a comercialização de armas de fogo no Brasil. Com a edição desta lei, o país passou a ter mais controle do uso de armas.

¹⁵ Cabe destacar que apenas três delitos (furto, roubo e tráfico de drogas) simples e qualificados, considerados individualmente, superam em incidência o número de homicídios (NASCIMENTO, 2008, p. 20).

popular. Para a autora, a construção dos sentidos sobre o crime, a violência, a punição e a definição da ordem social, necessitaram da mídia para se tornarem públicos e ganharem adeptos ou adversários. Foi então que os movimentos de lei e ordem, primeiramente nos EUA e na Inglaterra, desencadearam processos políticos de mobilização da população para a nova dinâmica de controle. Tanto nesses países como no Brasil, a mídia agiu no sentido de legitimar tais mudanças.

Como confirma Rondelli (2000), as agências ligadas à lei e ordem se articulam às instituições de notícias para privilegiar significados particulares e promover interesses políticos. Os principais expoentes gerados nesta relação foram os noticiários e os programas policiais.

2.3 Lei e ordem e a experiência dos programas policiais

De acordo com Teixeira (2002), o programa *Crimewatch Uk* é considerado um marco na tendência de misturar divulgação de notícias sobre o crime, acrescentando interatividade com a audiência por meio de denúncias. *Crimewatch UK* surge, não por acaso, durante o governo de Margareth Thatcher, a ‘Dama de Ferro’, como ficou conhecida a primeira ministra britânica, por causa das suas medidas de austeridade e de repressão social.

Margareth Thatcher implantou princípios neoliberais através de reformas políticas e econômicas que pretenderam, entre outros objetivos, enfraquecer o Estado social mantenedor de políticas de assistência e fortalecer o Estado penal de controle. Em síntese, ela buscou moldar um Estado mínimo social e um Estado máximo policial, aplicando princípios dos movimentos de lei e ordem que, conforme explicamos, buscavam o rigoroso cumprimento da lei para manter a ordem e banir qualquer conduta nociva da sociedade.

O programa *Crimewatch UK* respondeu à tal dinâmica de reorganização das políticas criminais, por carregar nos seus discursos as transformações ocorridas durante a campanha de lei e ordem de Margareth Thatcher, e se tornou um dos programas mais assistidos da Inglaterra (TEIXEIRA, 2002, p. 8).

Nos Estados Unidos, as reformas neoliberais iniciaram com o presidente Ronald Reagan, aliado de Margareth Thatcher. O Estado mínimo americano reduziu

investimentos no programa de habitações populares e o Estado máximo policial respondeu ao controle dos conflitos, em sua maioria, raciais. A tática policial era realizar ‘batidas’ nos subúrbios para flagrar vadios, bêbados e desordeiros e coibir suas ações. Em resposta a esse processo e a exemplo da Inglaterra, surgiram os programas *America’s most wanted* (FOX), que influenciou o *Linha direta*, da Rede Globo no Brasil, e *48 Hours* (CBC). Os dois programas transformaram crimes em espetáculo e legitimaram o novo desenho das políticas de controle neoliberais.

Ambos mostraram imagens colhidas em helicópteros, câmeras em movimento de perseguição, retratos-falados, e reportagens demonstrando a eficiência dos policiais no combate ao crime. No Brasil, é o programa *Linha direta* da TV Globo que mais responde aos investimentos políticos neoliberais no âmbito do controle criminal. Este programa entra no ar ainda durante o primeiro mandato do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso, cujo plano de governo refletiu os movimentos de Lei e Ordem já realizados na Inglaterra e Estados Unidos.

Conforme já mencionamos, o processo político que culminou na mudança do sentido da punição e do controle social no Brasil e em outros países da América Latina (a crise do *Welfare State* e do previdencialismo penal) é distinto do que ocorre nos EUA e na Grã-Bretanha. Isso se deve tanto ao processo tardio de industrialização quanto ao cenário político da ditadura militar. O que não quer dizer que o país deixou de passar por essas crises.

No Brasil, como explicamos, o Estado do Bem-Estar Social é uma referência tardia, mas importante, por influenciar políticas universalistas, a Constituição de 1988, bem como, a legislação penal brasileira, esta última marcada pela criminologia correccionalista, característica dessa estrutura estatal. A individualização da pena que busca equalizar a punição do indivíduo e não a seu ato; a disciplina das medidas de segurança no Código Penal, segundo a qual o juiz pode compelir o indivíduo inimputável a se internar em hospital de custódia ou estabelecimento psiquiátrico, ou a se submeter a tratamento ambulatorial com o objetivo de curar a causa de sua inimputabilidade são traços dessa orientação criminológica (NASCIMENTO, 2008, p. 11).

Ressaltadas as diferenças, o processo de mudança da orientação das práticas punitivas com a crise do previdencialismo penal, em marcha no Brasil e na América

Latina é semelhante ao que se encontra em estágio avançado na Grã-Bretanha e, principalmente, nos Estados Unidos (NASCIMENTO, 2008, p. 10).

Assim como se deu nos EUA e na Grã-Bretanha, o modelo penal previdenciário também começou a ser questionado no nosso passado recente¹⁶ por vários atores sociais e políticos, com base em fatores estruturais semelhantes aos observados nesses dois países. Com um pouco de retardo, como explica Nascimento (2008, p. 20), “disseminou-se no seio da população urbana brasileira a experiência do crime, cuja ocorrência estatística aumentou em razão do desenvolvimento da economia de consumo”.

Este autor explica que a experiência do crime cresceu impulsionada pela situação de profunda desigualdade social do país que levou grupos sociais de maior participação na renda a serem retratados como maiores vítimas de eventos criminosos. Outros fatos que contribuíram para a crise do previdencialismo penal no Brasil foram: elevados índices de reincidência, indicando que a proposta ressocializadora era falaciosa; o excessivo formalismo e a incapacidade desse modelo se adaptar à expansão da criminalização; a disseminação do sentimento de que “nada funciona” no sistema judiciário brasileiro; a noção de que o aparelho punitivo esbanjava o suado dinheiro dos contribuintes em troca de resultados insignificantes e o discurso da “impunidade” que é incorporado do léxico da esquerda brasileira, que antes fora direcionada para contestar a anistia concedida aos militares e passou a ser usada para pedir justiça e cumprimento da lei e da ordem social (NASCIMENTO, 2008, p. 20-21).

Foi esse contexto de “constrangimentos e pressões sociais”, como explica Adorno (2003), que o presidente Fernando Henrique Cardoso enfrentou, principalmente, no seu segundo mandato. A opinião pública exigia a presença do governo federal na resolução de problemas relacionados à aplicação da lei e da ordem. “As sondagens de opinião”¹⁷ prosseguiram indicando a violência e a insegurança como algumas das principais preocupações dos cidadãos brasileiros, ao lado de outros problemas socialmente relevantes, como o desemprego” (ADORNO, 2003, p. 105).

¹⁶ Durante a redemocratização brasileira, por exemplo, o tratamento penal dos conflitos sociais começa a se tornar mais severo e se potencializa no governo do então presidente Fernando Henrique Cardoso.

¹⁷ Segundo um levantamento realizado pelo DataFolha, entre 1996 e 2000, a preocupação dos brasileiros com segurança foi crescente, alcançando seu maior percentual (13%) no mês de junho de 2000. (ADORNO, 2003, p. 105)

O então presidente se manifestou pública e pessoalmente, por diversas vezes, para dar explicações acerca de problemas de segurança pública vividos pelo Brasil que, via de regra, apenas ocupavam a atenção de secretários estaduais e municipais ou, nos quadros mais graves, ensejam o pronunciamento do ministro da Justiça (ADORNO, 2003, p. 105)

Diante desse contexto, Fernando Henrique Cardoso teve por objetivo a retomada do controle da criminalidade mediante rigoroso cumprimento da lei. “Em outras palavras, um programa que insistia em lei e ordem” (ADORNO, 2000, p. 130). No segundo mandato, FHC assinou diversos acordos e convenções internacionais¹⁸ que contemplaram áreas sensíveis da opinião pública, tais como: o trabalho escravo e infantil, o abuso e a exploração sexual de crianças e adolescentes, a discriminação contra mulheres, e demais pautas ligadas aos direitos humanos em geral. Para Adorno, as medidas adotadas nesse sentido por Fernando Henrique tinham uma justificativa:

Tudo indica, por conseguinte, clara orientação política para mudar a imagem externa do país, frequentemente veiculada na mídia internacional como uma nação que não apenas tolera e convive com graves violações de direitos humanos, mas cujo governo pouco faz para punir os responsáveis por tais agressões. Mudar essa imagem poderia significar melhor inserção no cenário político internacional, maior confiança nos organismos de cooperação (ADORNO, 2003, p. 116).

Entre as principais medidas adotadas por FHC para retomada do controle da criminalidade, destacamos a importante contribuição do Plano Nacional de Segurança Pública (PNSP), lançado em 2000. O PNSP reuniu soluções e metas para enfrentar os problemas de segurança pública no país, especificamente, medidas de competência própria do governo federal e outras relacionadas ao combate ao tráfico de drogas e a alterações na legislação penal.

¹⁸ Protocolos e convenções promulgados por FHC: Decreto nº 3.331/99, do Protocolo Adicional à Convenção Americana sobre Direitos Humanos em matéria de direitos econômicos, sociais e culturais, denominado “Protocolo de São Salvador”; Decreto nº 3.413/00 e nº 3.951/01, da Convenção sobre os Aspectos Cíveis do Sequestro Internacional de Crianças, concluída na cidade de Haia em outubro de 1980; Decreto nº 3.597/00, da Convenção 182 e Recomendação 190 da Organização Internacional do Trabalho (OIT) sobre a proibição das piores formas de trabalho infantil e a ação imediata para a sua eliminação, concluídas em Genebra em junho de 1999; Decreto nº 4.316/02, do Protocolo Facultativo à Convenção sobre a eliminação de todas as formas de discriminação contra a mulher, ao mesmo tempo expediu o Decreto nº 4.377/02, ratificando essa mesma Convenção para suspender as antigas restrições e reservas do Decreto nº 8.946/84; Decreto nº 4.388/02, do Estatuto de Roma do Tribunal Penal Internacional; Decreto nº 4.463/02, do Reconhecimento da Corte Interamericana de Direitos Humanos em todos os casos de violação de Direitos Humanos previstos no Pacto de São José.

Quanto às medidas de competência do governo federal, o plano contemplou compromissos relacionados com o combate ao narcotráfico e ao crime organizado; o desarmamento e controle de armas; a repressão ao roubo de cargas e melhoria da segurança nas estradas; a implantação do subsistema de inteligência de segurança pública; a ampliação do Programa de Proteção a Testemunhas e Vítimas de Crime. (ADORNO, 2003, p. 123).

Em relação ao combate ao narcotráfico, as medidas compreenderam tanto operações sistemáticas de repressão, como melhoramento da vigilância nas fronteiras, portos e aeroportos; interdição de campos de pouso clandestinos; combate à lavagem de dinheiro; integração entre as polícias federal e rodoviária, entre as polícias militar e civil; amplo programa de reestruturação dos processos de seleção, recrutamento, treinamento, capacitação e reciclagem dos quadros policiais; criação do sistema prisional federal e de núcleos especiais de polícia marítima (ADORNO, 2003, p. 123).

Já em relação ao aperfeiçoamento legislativo, as iniciativas governamentais contemplaram projetos de mudança do Código Penal, do Processo Penal e da Lei de Execuções Penais. Foram encaminhados projetos alterando a Lei de Drogas, propondo punição mais rigorosa para os crimes relacionados a contrabando, regulamentando a identificação criminal nacional, recrudescendo a punição para crimes de roubo e receptação de cargas, disciplinando a infiltração policial e os serviços de inteligência correlatos (ADORNO, 2003, p. 127).

2.4 Cenário socioeconômico e lei e ordem no Maranhão

No Maranhão, o plano de governo que tratou de aplicar lei e ordem também data da década de 90. Depois do então governador Eptácio Cafeteira deixar o governo do Estado para se candidatar à única cadeira do Senado pelo Maranhão, em abril de 1990, João Alberto de Souza assume o governo do Maranhão até o ano de 1992. Antes de falarmos sobre as medidas de repressão e punição do governo de João Alberto, se faz necessário delinear a situação socioeconômica e os baixos indicadores sociais do Estado nessa época, que vão influenciar, sobremaneira, a adoção da lei e ordem.

O cenário socioeconômico do Maranhão no início da década de 90, e que perdurou por longos anos, é caracterizado por uma economia fraca, sem crescimento. O

Instituto Maranhense de Estudos Socioeconômicos e Cartográficos (Imesc) junto da Secretaria de Planejamento e Orçamento por meio da publicação intitulada *Indicadores de conjuntura econômica do Maranhão*, lançada em 2009, mostra que nos anos 1990 a economia maranhense sofreu grande retrocesso. Segundo tais indicadores, a taxa de crescimento do Estado encolheu para 1,4% ao ano, menos da metade da taxa de expansão da região Nordeste de 3,6% ao ano, e inferior à expansão do país de 2,1% ao ano.

Com base nesse estudo, na década de 90, a economia maranhense não acompanhou o crescimento nacional e mostrou escasso ou nenhum dinamismo da melhora no cenário macroeconômico pós-Plano Real (1994 a 1999). Outro indicador de retração foi a diminuição dos investimentos da administração pública (governo e prefeituras). A taxa anual saiu de 9,7%, na década de 80, para 1,3%, nos anos 90, representando retração de 8,4%. A privatização do Banco Estadual do Maranhão (BEM) e a consequente contração do acesso ao crédito público contribuíram também com este cenário.

De acordo com Barbosa, a economia maranhense na década de 90 foi marcada pelo “impacto da implantação dos grandes projetos da década de 1980¹⁹ e embalada nas promessas de que estes transformariam o Estado em um polo siderúrgico-exportador, com início de uma nova etapa da industrialização no Maranhão” (BARBOSA, 2004, p. 97-99). No entanto, o que de fato ocorreu, segundo Barbosa, foi uma “ocupação caracterizada pela expulsão dos posseiros, pelo desmatamento e implantação de pastagens, agravando ainda mais o quadro do latifúndio improdutivo” (Idem).

Quadro que agravou os conflitos fundiários e impulsionou a violência no campo; contribuiu para o crescimento desordenado da São Luís; para o aumento do desemprego e do subemprego, consequência do êxodo rural (SOUSA, 2011, p. 208). Segundo dados da PNAD (IBGE), entre 1992 e 2006, o desemprego avançou do patamar de 2,3% para 16,6% da População Economicamente Ativa (PEA), sendo que o desemprego urbano aumentou 21,1%.

Conforme Holanda (2008), estes números revelam que a taxa de criação de novos postos de trabalho nas áreas urbanas, que representou no período cerca de 4,9 %

¹⁹ Entre esses projetos: o Programa Grande Carajás, a construção da ferrovia da Vale do Rio Doce e instalação da Alumar.

em termos anuais, não foi capaz de compensar a destruição de postos de trabalho no setor rural, que evoluiu à taxa de 2,2 % ao ano. O autor explica que ocorreu

decuplicação do número de desempregados, que passaram do patamar de 55 mil pessoas em 1992 para cerca de 550 mil pessoas em 2006, sendo que cerca de 80% deste contingente está localizado nas áreas urbanas do Estado, principalmente na capital e nos centros urbanos polarizadores. Como consequência, assistimos no período a uma vertiginosa ascensão dos indicadores de violência nos centros urbanos do Estado (HOLANDA, 2008, p. 36).

Nos primeiros anos desse cenário socioeconômico delineado na década de 90, João Alberto comanda uma verdadeira operação de combate às organizações criminosas e aos bandidos, visando reduzir a violência que aflora no Estado. A principal medida do governador nesse sentido recebeu a alcunha de “Operação Tigre”. Podemos dizer que tal operação excedeu qualquer política criminal já então aplicada no Brasil nos moldes dos movimentos de lei e ordem. A Operação Tigre de João Alberto, atualmente senador, foi responsável pela morte indiscriminada de criminosos, e também de pessoas sem passagem criminal, inicialmente, na cidade Imperatriz, segunda maior cidade do Estado, e depois em São Luís. Na tentativa de combater o crime organizado, estima-se que 300 pessoas foram mortas na operação.

Na prática, a gestão de João Alberto acreditava que o crime só poderia ser derrotado se combatido com o mesmo grau de violência que os criminosos ostentavam. Dois nomes fortes encabeçaram as práticas de repressão na época, o subsecretário de Segurança Pública, o delegado Classe Especial Luís de Moura Silva e o coronel José Rui Salomão Rocha.

Segundo matéria publicada no *Jornal Pequeno*, do dia 11 de março de 2009, o então presidente da Ordem dos Advogados Brasil (OAB) da seccional de Imperatriz, José Agenor Dourado, declarou que a Operação Tigre foi um dos maiores extermínios institucionalizados do país. Segundo ele, a operação comandada por João Alberto foi mais grave do que os ‘esquadrões da morte’, que agiram no Rio de Janeiro e em São Paulo nas décadas de 60 e 70. Os ‘esquadrões’ foram grupos de policiais insatisfeitos que atuaram à revelia do Estado. Já a Operação Tigre foi incumbida de matar, assassinar, pelo próprio Estado. “Ela foi determinada pelo próprio governador. Isso é

muito mais detestável do que alguns policiais formarem um grupo de extermínio” (Jornal Pequeno, 11/03/2009).

João Alberto ficou no Governo até 1991, sucedido por Edson Lobão, a quem apoiou durante a eleição. Lobão governa o Estado até 1992, sendo sucedido por Rosana Sarney. Segundo Costa (1997) é o governo de Roseana que efetivamente agrega os elementos econômicos, políticos e ideológicos do neoliberalismo e impulsiona ainda mais esse cenário socioeconômico da década de 90.

O Governo de Roseana Sarney (1995-2002) protagoniza o “Novo Tempo” do Maranhão, seguindo os moldes da política de privatizações desenvolvida no âmbito federal. “O êxito na aplicação dessa política rendeu inclusive aplausos do presidente da República à forma racional (leia-se neoliberal) de condução da chamada Reforma do Estado” (BARBOSA, 2004, p. 7). Cabral diz que a variante local do neoliberalismo, a partir de 1994, inaugurou verdadeiramente um novo tempo no Estado. “Para os trabalhadores, representou arrocho salarial (justificado pela chamada estabilidade monetária), precarização (perda de direitos trabalhista e o aumento da informalidade) e desemprego massivo” (BARBOSA, 2002, p. 7). Na contramão do discurso de modernização deste “Novo Tempo”, os dados do IBGE indicam, já em 1996, uma taxa de mortalidade infantil de 65,9% no Maranhão, seguido de perto pelos índices de analfabetismo de 68,88%.

Os conflitos agrários se intensificam, o Registro da Federação dos Trabalhadores da Agricultura do Maranhão (FETAEMA) mostra que em 1999, cinquenta e oito pessoas foram ameaçadas de morte, trezentos e cinquenta e seis atos de despejos judiciais foram executados. Quarenta e três prisões e 8 assassinatos, envolvendo 39 municípios e mais de 3 mil famílias maranhenses, foram registradas. “Estes indicadores questionam o discurso oficial da existência de paz no campo e demonstram que os problemas estruturais continuam a exigir soluções imediatas” (SOUSA, 2011, p. 215).

Durante o primeiro governo de Roseana Sarney o Estado do Maranhão segundo série de artigos publicados em 2008 no *Jornal Pequeno* e também de reportagens veiculadas no Jornal O Estado do Maranhão, de 1995, dão conta de explicar que o Maranhão viveu uma época de terror marcada pela ação da pistolagem e do crime organizados. “Além dos assassinatos de encomenda ligados ou não ao crime organizado registra-se que a população vivia permanentemente sobressaltada, devido aos constantes

assaltos a bancos, carros-fortes, caminhões de carga, ônibus interestaduais etc.” (Jornal Pequeno, 09/11/2008).

O aumento da violência é agravado por uma crise na pasta da Segurança Pública, nos primeiros anos do governo de Roseana Sarney. Em apenas 2 anos e meio, três secretários ocupam o cargo. O comandante geral da Polícia Militar, coronel Francisco Mariotti pede demissão em 1995, após investigação de uma CPI que constatou a ligação dele como líder de uma máfia na Polícia Militar do Maranhão. O comandante Mariotti é então substituído na pasta pelo coronel Manoel de Jesus Moreira Bastos. Ainda segundo a reportagem,

o caos na gestão da Segurança Pública do primeiro ano do governo Roseana Sarney completou-se com o pedido de demissão do secretário de Segurança, Celso Seixas, em 21 de novembro de 1995, depois que a polícia maranhense apareceu em cadeia nacional (Rede Globo), massacrando três bandidos – já dominados – que tentaram assaltar a agência do Bradesco no São Francisco. Roseana, demonstrando uma indecisão incompreensível, considerando-se que a área de Segurança era, naquele momento, a mais problemática do estado, aceitou o pedido, mas solicitou a Seixas continuar na função até que ela escolhesse um nome para substituí-lo (Idem).

Quem assume a pasta é Jair de Caldas Xexéu, oficial de reserva do Exército, que permanece no cargo por menos de um ano e meio. Em 1997, o militar é destituído da pasta depois da repercussão da Chacina do Bando Bel²⁰, verdadeira operação de queima arquivo de quatro pistoleiros envolvidos no assassinato do delegado Stênio Mendonça. Xexéu é substituído por Raimundo Cutrim, que permanece no cargo até o final do

²⁰ A chacina do Bando Bel marcou a crise do Governo de Roseana Sarney na área da Segurança Pública. O temido Bel, José Humberto Gomes de Oliveira, pistoleiro e agenciador de matadores, espalhou o terror por todo o estado nas décadas de 80 e início da de 90, até ser morto numa chacina até hoje não totalmente esclarecida. Em 3 de julho de 1997, quando estava sob a guarda do Estado, então chefiado pela senadora Roseana Sarney, ele e seus comparsas José Vera Cruz Soares, o Cabo Cruz; Israel Cunha, o Fala Fina; e Marcondes de Oliveira Pereira, o Marcone”(primo de Bel) foram presos em Belém do Pará, em 21 de junho de 1997, acusados de participação no assassinato do delegado Stênio Mendonça, ocorrido em 25 de maio do mesmo ano. Doze dias depois da prisão, os quatro integrantes do bando Bel”foram levados de São Luís para Santa Luzia do Tide para participar de uma estranha acareação, com o objetivo de esclarecer o assassinato de um vereador da cidade, Antônio Pereira Filho, o Rolamento, acontecido dias antes da morte de Stênio. Na volta a São Luís, na BR-222, mais ou menos às 12h, perto da localidade conhecida por Barro Vermelho (a 25 km de Santa Inês), o comboio de três viaturas Fiat Alba que levava os bandidos foi interceptado e os quatro foram chacinados. A polícia, no entanto, sob o comando do então secretário de Segurança, Raimundo Cutrim (atual deputado estadual), nem indiciou os acusados, alegando falta de provas (Jornal Pequeno, 07/10/2007).

governo de Roseana. A constante substituição de secretários e comandantes e o entendimento que a área da segurança pública é meramente de repressão do Estado, fez com que a criminalidade não apenas aumentasse durante o primeiro governo de Roseana, mas também favorecesse a ação da pistolagem, que ainda hoje é prática comum no Estado.

Nesse cenário socioeconômico caracterizado por investimentos no quadro do neoliberalismo, por baixos indicadores sociais, e por crise na segurança pública com consequente aumento da criminalidade é que o programa policial *Bandeira 2* surge no Maranhão. Não por acaso, na cidade de Imperatriz, no ano de 1992, data que marca o início da operação Tigre, desencadeada com o propósito de banir a criminalidade da cidade. O interesse pela pauta da segurança pública cresce, principalmente, em função dos crimes de que chocaram o Estado²¹ na época.

A onda de terror que chega ao Maranhão na década de 90 e que ainda hoje assombra a população é terreno fértil para as narrativas policiais e para a defesa da punição severa dos criminosos sustentadas pelo programa *Bandeira 2*, noticiário mais antigo e mais respeitado do gênero no Estado. O interesse da mídia pelo crime aumenta nesse período em todo o país, e a empreitada televisiva de programas policiais marca os anos 90, como veremos a seguir.

2.5 A experiência dos programas policiais no Brasil

Para Batista, o *Linha direta*, por exemplo, que entrou no ar em 1999, se comportou como uma verdadeira instância processual de julgamento público, que não devia satisfação à Constituição ou às leis. “O programa *Linha direta* iniciou suas caçadas humanas três anos após o processo penal brasileiro assumir o princípio de que o acusado tem o direito de conhecer a acusação para defender-se, Lei 9.271, de 17.04.96” (BATISTA, 2002, p. 19).

²¹ Entre esses crimes de grande repercussão citamos: a morte de Luizão, líder de invasões a terrenos ilegais no Maranhão. Foi fuzilado em tocaia, em 1995; a morte do comerciante Ezlr Júnior, em 1995, na cidade de Imperatriz e, a morte do pistoleiro Nilson Galindo, em abril de 1995 (Jornal Pequeno, 07/10/2007).

Da empreitada de programas policiais nacionais em TV aberta no Brasil destacamos, além do *Linha direta*, o programa *Aqui agora*, do SBT, que entrou no ar em 1991 e permaneceu até meados de 1997, baseado no programa argentino *Nuevo diario*. O *Aqui agora* deu ênfase a notícias de crimes com a mesma abordagem empregada pelos programas policiais do rádio, já existentes, inclusive importou o radialista de sucesso da época, Gil Gomes, para ser repórter do programa.

O programa ficou conhecido principalmente pelas reportagens narradas e encenadas por este radialista, que era repórter de crimes hediondos e de grande repercussão. O programa inaugurou em rede nacional um formato de jornalismo-verdade, caracterizado por não ter tempo padrão para as reportagens e pelas imagens capturadas em tempo real, conferindo mais intensidade e “autenticidade” aos fatos.

Outro repórter de peso do programa *Aqui agora* foi Jacinto Figueira Junior, já conhecido pelo programa *O homem do sapato branco*, primeiro da televisão brasileira com um apelo sensacionalista que levou ao ar as mazelas da grande São Paulo, ainda na década de 60²². Apesar de não ser um típico programa policial, e de se aproximar em termos de formato mais com o *Programa do Ratinho* exibido atualmente no SBT, *O homem do sapato branco* chamava atenção pela forma teatral de apresentação de Jacinto Figueira, sempre calçado com sapatos brancos, e por mostrar figuras grotescas, brigas de casais e também o cotidiano das cidades.

Não menos importante nessa trajetória de programas policiais na televisão brasileira foi o *Cadeia*. O programa entrou no ar em 1979 na TV Tropical, da cidade de Londrina, e foi exibido por curto período apenas na cidade. O programa ganhou audiência e passou a ser transmitido para todo o Estado do Paraná e, em 1992, passa a ser transmitido em rede nacional pela TV CNT Gazeta.

O *Cadeia* foi o primeiro da televisão a explorar os atuais clichês de sucesso dos programas policiais: apresentador indignado, dramatização intensa da ancoragem e certa

²² *O homem do sapato branco* começou a ser exibido em 1963, na TV Cultura, mas saiu do ar no mesmo ano por problemas com a ditadura militar. A exibição foi retomada nos anos 80. O programa teve grande relevância, não só por ser o primeiro a ser exibido em rede nacional, mas pelo impacto simbólico que sua postura e linguagem geraram: o apresentador utilizava sapatos brancos, tal como os médicos, pois ele prometia “tratar” as mazelas do povo. “Tal maneira de apresentar denota, desde então, o anseio de colocar em choque, internamente, a população em seu programa, supostamente mostrando seus problemas na televisão” (BARATA, 2011, p. 125).

postura de colaboração com a polícia e seus agentes no combate ao crime, mas também de manifestações contra eles em alguns casos. Diferente do seu precursor *O homem do sapato branco*, o programa *Cadeia* adotou uma postura crítica diante dos casos apresentados. O apresentador Carlos Alborghetti ficou conhecido, principalmente, pela agressividade que encenava diante das câmeras, sempre com uma toalha sobre os ombros, um porrete na mesa e uma caneta na mão, vez por outra, ele atirava esses objetos nas câmeras ou na equipe de produção, para demonstrar sua ira diante das “injustiças” exibidas.

O principal repórter do programa era Carlos Massa, que também chegou a ser apresentador do *Cadeia*, em 1994, e depois foi convidado para ser âncora do programa *190 Urgente*, da CNT Gazeta, em 1996, exibido também em rede nacional. Carlos Massa, conhecido hoje Ratinho, continua a fazer sucesso na televisão brasileira, em parte por copiar o estilo de apresentação de Carlos Alborghetti.

O *190 Urgente*, apresentado por Ratinho, foi transferido para a Rede Record, em 1997, e depois para o SBT, onde foi exibido até o ano de 2006. A cobertura televisiva das ações policiais no Brasil prosseguiu com algumas particularidades, na produção dos programas *Rota do crime*, na Manchete, *Cidade alerta*, na Rede Record, *Brasil Urgente*, na Band, estes dois últimos continuam no ar em rede nacional.

Em comum, todos esses programas fizeram cobertura do trabalho da polícia, com reportagens produzidas com poucos cortes e com a presença do apresentador narrando e comentando as notícias de maneira dramática, interpelando a audiência por meio de comentários críticos sobre os fatos. O *Brasil urgente*, programa que ainda se mantém no ar, é conhecido atualmente por dar ênfase ao trabalho da polícia, principalmente, na cobertura de crimes de grande repercussão, e por exibir um juízo marcadamente moralista sobre a violência e a criminalidade, sustentando um discurso de colaboração com a lei e a ordem.

O sucesso desta programação em rede nacional, aliado aos contextos políticos da época, estimulou também a produção de representantes na região Norte e Nordeste. Entre esses programas regionais, destacamos o *Barra Pesada*, transmitido pela TV Jangadeiro, afiliada do SBT no Ceará, o *Cidade 190*, programa da TV Cidade, afiliada da Record também do Ceará, o *Comando 22*, o *Rota 22* e *Os malas e A lei*, ambos

transmitidos pela TV Diário de Fortaleza, o *Ronda policial*, da TV Meio Norte do Piauí, e o *Bandeira 2*, da TV Difusora do Maranhão, nosso referencial.

Logo de início, o *Bandeira 2* apostou na fórmula de sucesso do telejornal *Aqui agora*, do SBT. Os primeiros programas do *Bandeira 2* exibiam imagens feitas ao estilo ‘câmera na mão’, que caracterizou a tendência do telejornalismo popular no Brasil. Sem cortes, as imagens eram narradas pelo repórter Jânio Arley, que ficou conhecido pela chamada *Jânio Arley, Bandeira 2 e o SBT, de olho em você*. A produção do *Bandeira 2*, pela TV Difusora do Maranhão, corresponde ao período em que a emissora deixa de ser afiliada da Rede Globo e passa a ser afiliada do SBT.

O programa entrou no ar em 1992, inicialmente na TV Alvorada, da cidade de Imperatriz, interior do Maranhão, e logo em seguida passou a ser veiculado pela TV Difusora, em que permanece até hoje. Já nos primeiros anos de existência, o programa ocupou o primeiro lugar em audiência da emissora. Segundo dados do IBOPE/1997, o *Bandeira 2* alcançava 76% percentuais de audiência, índice elevado, considerando seu horário de exibição, 6h35 da manhã.

Em 1997, Jânio Arley deixa o cargo de apresentador do programa para o também radialista Silvan Alves, atual âncora. Nestes 21 anos no ar, o programa *Bandeira 2* não hesita em mostrar o trabalho da polícia e convida o espectador para uma ‘batida policial’ nos lugares marginais de São Luís, em horário de bandeira 2²³.

Já nas primeiras horas da manhã, horário de exibição, o programa explora cenas de assassinatos, atropelamentos, linchamentos, roubos, velórios, desaparecimentos, eventos sociais da polícia militar e outros. Além disso, o programa faz *merchandising* de produtos a preços populares que variam de remédios, serviços laboratoriais a alimentos. Este conteúdo permanece inalterado apesar do programa ter sofrido mudanças na produção, entre as quais: melhor qualidade das imagens, edição, uso de trilhas sonoras, legendas, apresentação em estúdio e tempo de duração padrão das reportagens.

²³ É o jargão utilizado por motoristas de táxi para se referir à cobrança de taxa adicional pela hora de serviço prestado no horário que vai das 22:00h às 6:00h da manhã. A cobrança é justificada pela hora excepcional de trabalho e periculosidade das ruas.

Em 2007, o programa inaugurou mais inovações: estúdio digitalizado, exibição de matérias do telejornal da emissora e interatividade com audiência. As mudanças na produção do *Bandeira 2* evidenciam certo abandono do telejornalismo popular bem sucedidas a partir da fórmula do *Aqui agora*, do SBT, e demonstra uma tentativa de aproximar-se do formato do *Brasil urgente*, da Band, no que diz respeito à apresentação em estúdio e ao comportamento do apresentador, à interatividade por meio de denúncias e aos investimentos em recursos gráficos.

2.6 Controle social e vigilância participativa nos programas policiais da televisão

Descrevemos até aqui a trajetória da cobertura policial no Brasil e explicamos como ela se intensificou e veio ganhando novas configurações a partir dos movimentos de lei e ordem iniciados na década de 90. Como afirmado, os programas policiais foram estimulados por contextos políticos específicos, que visaram o endurecimento das políticas criminais, como parte dos investimentos no quadro do neoliberalismo notados na Inglaterra, nos Estados Unidos e reproduzidos em países como o Brasil.

Com base nos esclarecimentos de Garland (2008), vimos que a nova dinâmica do controle social é marcada por debates favoráveis ao aumento do aprisionamento, às restrições à defesa, à pena privativa de liberdade a adolescentes, à publicização dos condenados e acusados, à produção do sentimento de insegurança pública, à intolerância, à proposta de parceria da sociedade com a polícia e justiça para o registro e solução dos crimes e a constante instrumentalização da questão da violência para fins políticos.

Desde os movimentos de lei e ordem, os noticiários policiais, então, buscam legitimar essa nova orientação. Os programas respondem a tal dinâmica atuando, principalmente, na produção do sentimento de insegurança pública e na disseminação da experiência do crime com a participação, cada vez maior, das vítimas nas reportagens ou mesmo em aparições “ao vivo” durante a apresentação dos programas.

Os noticiários policiais promovem políticas de encarceramento e de punição por meio do enquadramento dado aos fatos exibidos nos programas, da própria postura crítica do apresentador, e das constantes imagens de assaltos, roubos, assassinatos, sequestros que tanto produzem essa sensação de “insegurança” quanto enaltecem o

debate em torno do endurecimento da punição e da execução de políticas de controle mais rígidas.

Além disso, esses programas dão publicidade e mediam, em alguns casos, a “parceria” da sociedade com as instâncias policiais e judiciárias no combate ao crime. De maneira geral, por exemplo, os programas exibem o retrato falado de suspeitos e oferecem número de disque-denúncia próprio do programa, para receber queixas e ajudar a localizar criminosos, bem como para encaminhar demandas à polícia e à Justiça. É por meio desses canais que a audiência pode colaborar com instâncias e agências de segurança pública. O programa *Bandeira 2* disponibiliza, além de um disque-denúncia – que é, na verdade, o número de contato da produção – um contato de *email* e, mais recentemente, uma *fanpage* que recebe diariamente relatos de crimes, informações sobre o paradeiro de acusados ou sobre a ação de “marginais”, reclamações sobre falta de policiamento etc. Informações que são aproveitadas pela produção do programa para pautar a cobertura.

Destacou-se com essa proposta de colaboração com as instâncias públicas, o extinto programa *Linha direta*, da Rede Globo, por servir de modelo em rede nacional para os outros programas, e por exibir prisões efetuadas com a ajuda das denúncias. Na opinião do jornalista e pesquisador Eugênio Bucci, a relação de interação que o programa estabeleceu com a audiência foi o pacto da delação. “Pode-se definir o *Linha direta* como uma estratégia policial para arrebanhar colaboradores. Nessa perspectiva, ele é um programa a serviço da polícia, é uma campanha eficaz de delação” (BUCCI, 2004, p. 120).

Sodré (2006a) afirma ser este apelo implícito à proteção dos que detêm o monopólio da violência legítima – o Estado com seus dispositivos armados – que acaba ensejando o desenvolvimento, na vida real, de uma ideologia policialesca de vigilância e segurança pública. O nosso argumento é que os programas policiais se elevaram à condição de autoridade moral, instituindo-se mesmo como dispositivo de controle social na dinâmica do controle do crime, principalmente, por estimular a prática do que podemos chamar de vigilância participativa.

Segundo Bruno (2010, p. 172), essa vigilância participativa “estabelece vínculos com as tecnologias de controle onde se reitera de forma privatizada os procedimentos policiais-estatais”. O que Bruno (2010) chama de procedimentos policiais-estatais são

as políticas de controle social que continuam em pleno aperfeiçoamento, impulsionadas pelo desenvolvimento tecnológico de dispositivos de geolocalização, pela criação de sistemas de videomonitoramento das populações e fronteiras, mapas do crime e banco de dados cada vez mais universais.

Da mesma forma que os programas policiais responderam positivamente às mudanças de orientação das práticas punitivas e das políticas de segurança nos anos 90, eles seguem se adaptando a essas mudanças, que são dinâmicas. Se, atualmente, existe clara orientação de que é preciso punir mais e controlar efetivamente a população como forma de conter a criminalidade, isso se dá por meio de processos de vigilância cada vez mais enraizados na nossa cultura.

Portanto, nosso argumento se organiza no sentido de que não devemos mais compreender práticas como da vigilância participativa, estimulada pelos programas de polícia, como simples consequência de contextos políticos específicos e/ou do desenvolvimento de aparatos tecnológicos, tal como explica Bruno (2010, p. 137):

Práticas e processos de vigilância têm-se propagado em uma rápida espiral crescente. Elas precisam ser entendidas não meramente como consequência de trajetórias tecnológicas, ou padrões neoliberais de economia política, mas sim em relação a tendências culturais que tornam a vigilância progressivamente mais comum, banal e até desejável.

É certo que os processos de vigilância, próprios das sociedades modernas, derivam de sistemas de visibilidade com os quais se convive desde o início do século XVII. Podemos dizer que o panóptico, exaustivamente estudado e explicado por diferentes estudiosos, é o modelo mais utilizado para compreender as relações entre sistemas de visibilidade e vigilância. Isto porque a visibilidade permitia o dispositivo panóptico organizar unidades espaciais nas quais os vigias poderiam “ver” incessantemente e reconhecer imediatamente uma alteração de comportamento. Como explica Foucault (1999, p. 178):

O efeito mais importante do Panóptico era induzir no detento um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder. Fazer com que a vigilância seja permanente em seus efeitos, mesmo se é descontínua em sua ação; que pois o essencial é que ele se saiba vigiado; excessivo, porque ele não tem necessidade de sê-lo efetivamente. Por isso Bentham colocou o princípio de que o poder devia ser visível e inverificável. Visível: sem cessar o detento terá diante dos olhos a alta silhueta da torre central de onde é espionado. Inverificável: o detento

nunca deve saber se está sendo observado; mas deve ter certeza de que sempre pode sê-lo.

Modelo de disciplina moderna, Lyndon (2010) argumenta que, para Foucault, o sistema do espetáculo e da expiação pública dos criminosos característicos do século XVIII, estava sendo substituído, nas sociedades modernas, por meios mais sutis de controle social, exemplificados pelas rotinas autodisciplinares do panóptico (LYNDON, 2010, p. 122).

Mathiesen (1998), por sua vez, defende que apesar das consideráveis contribuições para o entendimento dos regimes de vigilância dados por Foucault com o panóptico, ele desconsiderou o processo oposto e simultâneo, e não menos importante ao panoptismo, o “sinopticismo”²⁴. Mathiesen descreve o sinopticismo como o regime no qual “poucos podem observar muitos”, em situações de vigilância de grande magnitude, por exemplo, as agências de controle de tráfego urbano ou os sistemas de videomonitoramento.

Lyndon (2010) explica que ao contrário de Foucault que sugeriu que o panóptico substituiria as execuções públicas e os espetáculos punitivos, o argumento de Mathiesen não é que o sinopticismo substituirá o panóptico. Para ele, os dois regimes de vigilância trabalham em colaboração e operam simultaneamente. Como exemplo deste funcionamento, Lyndon (2010, p. 122) cita o atentado de 11 de setembro:

[...] pessoas específicas perpetraram um ataque jamais visto, que pôde ser assistido de qualquer lugar. Aqueles atos, extraídos de eventos prévios, geraram um medo visceral. Eles, então, foram utilizados para justificar regimes de pânico e estereótipos, que por sua vez alimentaram recém-ampliados sistemas de vigilância, fornecendo a estes os seus motivos e seus conteúdos codificados.

Lyndon exemplifica como a televisão prova ser um dos maiores aliados dos sistemas de videomonitoramento a partir do 11 de setembro, quando as imagens geradas nesses sistemas começaram a ser mais popularizadas. Segundo esses autores, no Reino

²⁴ O censo populacional e o registro para pagamento de impostos foram precursores do panóptico, ao mesmo tempo em que espetáculos organizados pelos detentores do poder precederam o sinóptico – ambos foram atualizados tecnologicamente e intensificados no final do século XX. Terceiro, os dois sistemas interagem intimamente e talvez até estejam unidos um ao outro (LYNDON, 2010, p. 125).

Unido aconteceu um verdadeiro caso de amor da televisão como os circuitos fechados de televisão (CFTV)

Televisão e CFTV são ambas as mídias visuais que observam e parecem ter sido feitas uma para a outra. Adicione um ingrediente, um crime, e teremos o casamento perfeito. Um casamento que pode tornar nebulosa a distinção entre entretenimento e notícias, entre documentários e espetáculo, e entre voyeurismo e casos corriqueiros. A televisão britânica mostra como os programas *Crime beat* e *Eye spy* usam imagens de CFTV em suas apresentações, atingindo altos níveis de audiência (LYNDON, 2010, p. 131).

Segundo este autor, o que essas novas tecnologias fazem é completar e potencializar tais regimes de vigilância e visibilidade – panóptico e sinóptico – de uma maneira jamais imaginada por Bentham: “expondo mais comportamentos e tornando os aparatos de vigilância mais opacos” (LYNDON, 2010, p. 128).

Mathiesen compreende que esses dois regimes de vigilância e visibilidade operam simultaneamente, entretanto, podemos compreender que o sinóptico tem se beneficiado da evolução tecnológica, na medida em que se distancia dos “aspectos totalizantes e anti-humanos do panóptico para poder considerar a relevância do sistema de autodisciplina para algumas situações significativas como no uso de CFTV” (LYNDON, 2010, p. 129).

Os sistemas de videomonitoramento e dos CFTV têm cada vez mais se incorporado ao cotidiano das sociedades, se aperfeiçoando como meio de controle social. Como afirma Lyndon (2010, p. 137), “o controle é alcançado por meio de regimes sutis de sedução em um mundo de desejos de consumo, ou que esquemas de vigilância centralizados, rígidos e autoritários se desfizeram parcialmente sob fluxos pulsantes”.

Acompanhando essa espécie de nova ordem cultural, cuja essência é o controle sutil sobre os indivíduos, os programas de polícia seguem legitimando as novas tecnologias de vigilância e as políticas de controle social. Assim como os atuais programas policiais do Reino Unido, *Crime beat* e *Eye spy*, exibem imagens brutas gravadas por câmeras de circuito interno de televisão, ou de videomonitoramento e alavancam a audiência com esse “testemunho de verdade”, os programas policiais brasileiros seguem na mesma tendência.

O programa *Brasil urgente* veicula diariamente na sua programação imagens gravadas por sistemas de vigilância, sem nenhuma edição, apenas com um *off* narrando os fatos de acordo com o que aparece na imagem. O *Bandeira 2* segue a mesma tendência. Em setembro de 2012, o governo do Estado do Maranhão investiu 19 milhões na instalação de câmeras de segurança na cidade e o programa já utiliza as imagens gravadas por esse sistema. A legitimação contínua dos investimentos em sistemas de controle e em políticas de lei e ordem pelos programas policiais nos ajuda a compreender porque a vigilância é aceita, hoje, como uma forma contemporânea viável de gestão e controle social, isto porque entendemos que esses noticiários são, atualmente, os principais encaminhadores de “sentidos” sobre o fenômeno da criminalidade.

Como podemos perceber a relação que se estabelece entre os programas policiais e as políticas de controle social é duplamente legitimante. Os programas se apoiam na ideia de combater a criminalidade tal como uma instância pública de prestação de serviços e cidadania, promovem o trabalho da polícia e da justiça, e em troca ganham imagens, conteúdo, e credibilidade para advogar em torno da questão da segurança pública, garantindo, assim, seu lugar na programação e na audiência.

Por outro lado, é importante destacar que os processos comunicativos/interativos instituídos pelos noticiários de polícia também são influenciados por esses contextos políticos e sociais que lhes deram origem, isto porque essa clara orientação dos programas policiais de legitimar as políticas de controle social e de defender a punição severa da criminalidade e dos criminosos favorece determinados padrões de recepção/experiência em detrimento de outros.

3 COMUNICAÇÃO E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Dissemos que o estudo da natureza estética dos fenômenos comunicacionais deve seguir orientação interdisciplinar, vez que não existe complementaridade imediata entre os objetos das teorias estéticas e das teorias da comunicação. Por isso mesmo e para atender às pretensões deste estudo, se faz necessária à identificação de zonas de interseções que tornam possível a articulação do sensível com o comunicacional.

Compreendemos que a proposta da Estética da Comunicação não é tomar os produtos comunicacionais como objetos de arte, mas investigar a dimensão sensível, o poder de afecção desses produtos e suas possibilidades de constituição de lugares de experiência para os sujeitos (LEAL, 2011, p. 106). É com base nessas coordenadas que, inicialmente, falamos sobre os modos de fazer e narrar jornalísticos mais comuns nos noticiários de polícia. Tais modos são instâncias que mobilizam tanto a produção de sentidos, a circulação da informação, como permitem o intercâmbio e a partilha de experiências estéticas, como veremos a seguir. Explicamos como é indispensável ao desenvolvimento deste estudo deixar esclarecidos pontos essenciais das interseções aludidas, especialmente, as que demonstram articulação entre noções próprias do campo jornalístico e as narrativas ficcionais. Estas articulações entranham as narrativas jornalísticas como *modus* de autenticação de sua específica práxis, provado e comprovado pelos êxitos obtidos frente ao público.

Em seguida, abordamos o conceito de experiência nuclear adotado nesta pesquisa sob o viés do pragmatismo americano, na figura de John Dewey (1980). Também caracterizamos o que vem a ser experiência mediada e experiência estética, esta última compreendida a partir dos pressupostos teóricos da Estética da Recepção, desenvolvida na década de 60 por Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss. Debruçamo-nos sobre os desenvolvimentos desta teoria que, aliados ao conceito de produção de presença de Hans Ulrich Gumbrecht (2010), e de atitude estética de Martin Seel (1993), serão empregados como operadores teórico-metodológicos na análise dos componentes estéticos do programa *Bandeira 2*.

3.1 A narrativa jornalística e o intercâmbio de experiências

Noticiar um fato é também narrar uma história. A notícia é constituída por uma sequência narrativa que entrelaça o acontecimento e lhe confere sentido. Mas, nem todo relato noticioso é considerado narrativa, no sentido clássico empregado por Benjamin²⁵. Isto porque o texto jornalístico é orientado por ordens discursivas que delimitam fronteiras, embora tênues, entre jornalismo e literatura. Explica Sodré (2009, p. 167)

²⁵ Para Benjamin (1994), a narrativa é uma experiência do contar, que oferece um ensinamento ou um conselho ao seu ouvinte. A principal importância da narrativa é seu poder de “intercambiar experiências”.

que “o texto jornalístico pode ser retoricamente ficcional, mas não fictício, enquanto o texto literário comporta o ficcional e o fictício”.

Para Sodré, a notícia se distingue do texto literário, como um gênero, “historicamente atravessado por fatores espaciais, temporais, institucionais e políticos, sem a relativa autonomia formal da literatura” (SODRÉ, 2009, p. 167). Apesar desta diferenciação, Sodré afirma que toda notícia possui o germe de uma narrativa, “seja na forma-relato ou na forma-caso da sua estrutura textual ou na presença de arquétipos de natureza mitológica ou retórica, provindo de uma tradição oral ou literária” (SODRÉ, 2009, p. 230).

Para Mesquita (2003, p. 13), a narratividade é característica dominante do texto jornalístico, que pode ser inserido no âmbito mais extenso da narrativa factual que inclui, entre outras formas discursivas, aquelas relacionadas à história, à biografia etc. Para Zalizer, o ato de produzir notícias é indissociável do ato de relatar histórias. Sendo, por isso, incompatível a dicotomia que põe em flancos opostos, e inarticuláveis o estilo narrativo da produção de notícias (ZALIZER Apud CORREIA, 2011, p. 57).

O entendimento de que o estilo narrativo é “averso” ao fazer jornalístico, conforme menciona a autora, tem suas origens na ideologia do “espelhamento” e da objetividade, que caracterizaram a produção jornalística ocidental a partir de meados do século XIX. O século em questão esteve marcado pela influência do realismo fotográfico na busca pela verdade dos fatos e na elaboração da notícia.

Conforme Shudson (2003), duas palavras-chave definem a atividade jornalística desta época: ‘observar’, característica dos cientistas; e ‘lente’, em referência à máquina fotográfica enquanto tecnologia capaz de reproduzir a realidade. Essas palavras expressam “o sentimento de certeza” do quão realista a notícia do jornal poderia e deveria ser, fotograficamente, à vida real. A notícia, tal como a câmera fotográfica, retrataria fielmente a realidade, e os fatos seriam apresentados a partir da descrição e da análise objetiva da experiência própria da ciência positivista.

No século XIX, aparece também a figura do repórter, que assume a função de coletar dados, montar e explicar os fatos. É a atividade do repórter que responde à tentativa de transformar o jornalismo numa máquina fotográfica, pois a ideologia deste

profissional era ser o espelho da realidade²⁶ (TRAQUINA, 2005, p. 52). Para cumprir essa função, os primeiros repórteres inseriram o uso de fontes múltiplas, entrevista, descrição, testemunhas oculares etc.; e na medida em que as notícias começaram a ser tratadas como mercadoria, eles adotaram uma forma de empacotamento: a pirâmide invertida, o *lead*. Foi o uso da pirâmide invertida²⁷ que fez reconhecer o jornalista como ‘perito’ (TRAQUINA, 2005, p. 59).

Já no século XX, o *modus operandi* jornalístico passa por reconfigurações. As primeiras décadas deste século são marcadas pelo sentimento de pessimismo em relação à estrutura de governabilidade da democracia, que se vê confrontada pela tomada de poder de partidos fascistas. Os rumos da democracia assinalam, assim, uma instabilidade também na atividade jornalística²⁸. Na opinião de Ramonet (1999), isso se deveu ao fato de que a comunicação de massa assumiu função essencial na democracia; ao mesmo tempo, porém, recaiu desconfianças sobre a atividade noticiosa. A crise da atividade jornalística, no século XX, corresponde ao que este autor chama de ‘era da suspeita’, definida por dois momentos: o primeiro que põe fim ao controle direto do governo sobre a informação e, o segundo, a partir da convicção de que o próprio sistema informacional não é confiável (RAMONET, 1999, p. 24 - 25).

Para superar essa situação, o jornalista Walter Lippmann, no livro *Opinião pública* (1922), defendeu o uso de um “método científico” pelos jornalistas na tentativa de profissionalizar a atividade (LIPPMANN apud TRAQUINA, 2005, p. 138). Para acrescentar credibilidade ao relato da imprensa, surge, então, a figura da “objetividade” como valor jornalístico. Conforme Traquina (2005, p. 139), a ideologia da objetividade “fez os jornalistas substituírem fé simples nos fatos pela fidelidade às regras e aos procedimentos criados para o mundo no qual os fatos eram postos em causa”.

²⁶ O ambiente positivista do século XIX e a invenção e divulgação da fotografia é contexto originário da teoria do espelho, segundo a qual as notícias são como são porque a realidade assim determina. Com base nesta teoria o jornalista deveria ser como um fotógrafo: simplesmente relatar a realidade da maneira como ela se apresenta, sem qualquer intervenção subjetiva.

²⁷ Na fórmula da pirâmide invertida a estrutura narrativa é organizada da seguinte maneira: os fatos culminantes devem ser apresentados primeiro; logo depois, vêm os fatos importantes ligados ao culminante, os “pormenores interessantes” e, por último, “detalhes indispensáveis”. O texto deve ser redigido na terceira pessoa do singular e deve ser preciso e objetivo (ERBOLATO, 1985, p. 66).

²⁸ Na opinião de Schudson, dois fatores contribuíram para provocar a perda de fé nos fatos por parte da comunidade jornalística: a experiência da propaganda da Primeira Guerra Mundial e o nascimento das Relações Públicas (SCHUDSON apud TRAQUINA, 2005, p. 136).

O valor que se deu à objetividade marca, assim, um segundo momento histórico da atividade jornalística em prol da imprensa “mais séria e credível”, em resposta à crise de legitimidade que sofre a atividade no início do século. Assim como a tradição da objetividade jornalística foi uma resposta ao momento que passava o jornalismo no século XX diante do cenário hostil dos governos fascistas, a atual aproximação da narrativa jornalística com suas matrizes culturais literárias e/ou o reconhecimento de que o modo do fazer jornalístico deriva, em essência, da narrativa pode ser considerado indício de uma nova crise do jornalismo ou uma resposta a ela.

Leal (2011) propõe uma reflexão acerca das atuais narrativas jornalísticas como uma perspectiva reveladora dos novos modos de autenticação do jornalismo e de sua relação com o público. Ele identifica que, à medida que as audiências se tornam cada vez mais nômades em função da inovação tecnológica, o jornalismo sofre alterações no processo de produção e disseminação das notícias, assim como enfrenta sérias mudanças no seu modelo de negócio e de gestão empresarial.

O autor explica que a diversidade de fontes e os novos modos de produção e circulação da informação que surgem em função das novas tecnologias põem em contestação aquilo que é considerado o sustentáculo da legitimidade jornalística, o *status* de mediador privilegiado da verdade social.

[o]s desafios ao jornalismo na era digital não são apenas econômicos (ou seja, sobre como devem ser reconfigurados os modelos de negócio, produção ou distribuição para que se dê conta das mudanças no comportamento do consumidor e no dinheiro da publicidade). Mais que isso, esses desafios são também presentes em como o uso e a disponibilidade de tecnologias digitais ajudaram na transformação das *expectativas* do público a respeito de quem na sociedade tem legitimidade discursiva e pode participar da configuração da realidade e da verdade (JONES apud LEAL, 2011, p. 104).

Assim dimensionando, Leal defende que, nesse cenário de transformações, em que a legitimidade institucional do jornalismo sofre com a concorrência de outros modos de produção da verdade, a busca da adesão dos indivíduos é vital para a manutenção ou renovação do jornalismo e de seu *status* institucional de mediador social legítimo (LEAL, 2011, p. 108).

Essa busca da adesão do público implica, assim, na renovação das estratégias do fazer jornalístico. Leal advoga de que tradições aparentemente opostas – a objetividade jornalística e outros modos de narrar como o melodrama e o sensacionalismo –

confluem, atualmente, para a renovação dessas estratégias de autenticação do jornalismo (LEAL, 2011, p. 108). Tal como uma “hibridação”, a estética realista, característica da objetividade jornalística, se une às paixões do melodrama e os apelos do sensacionalismo, para dar resposta aos desafios contemporâneos postos ao jornalismo.

Leal (2011) afirma que, apesar da predominância da tradição da objetividade no fazer jornalístico, o melodrama e o sensacionalismo, como “modos de narrar” nunca se afastaram da prática jornalística, e aparecem cada vez mais evidentes nas narrativas curtas que estabelecem vínculos com o real, como as notícias. De acordo com Ponte (2005, p. 67-68), o melodrama, por exemplo, preserva-se na contemporaneidade, de modo acentuado, nas matérias ditas de “interesse humano” ou inspiradas no modo de funcionamento dos folhetins, caracterizadas tanto pela preocupação com as leis morais quanto com o tratamento de temas que podem ser tomados como metáforas dos conflitos sociais e com a tipificação dos personagens, vítimas, heróis etc.

Essas matérias de “interesse humano” são conhecidas como *fait-divers* ou *features*. Elas nos interessam particularmente por terem suas matrizes ligadas à produção dos relatos policiais. De acordo com Sodré, o *feature* serve para designar uma série de enquadramentos do jornalismo norte-americano, mas em geral é utilizado para designar quando o acontecimento, ainda que de pequenas proporções, “adquire valor de notícia por sua intensidade emotiva, dando margem à elaboração de narrativas, que nem sempre obedecem aos cânones técnicos da redação jornalística” (SODRÉ, 2009, p. 223).

Sodré observa que o *feature* pode cobrir diversas áreas temáticas: *o insólito*, quando dá ênfase às esquisitices, coincidências e anomalias de um fato; *o habitual*, quando essa ênfase é dada a pessoas, coisas, lugares que se conhecem, mas sobre os quais não se sabe muito; *a orientação*, quando o *feature* é o relato de informações que variam de dicas de saúde a receitas culinárias; *a informação geral*, relacionadas às biografias, estatísticas e estudos; *as situações dramáticas*, bebê abandonado pela mãe, ganhadores do grande prêmio na loteria, heróis do cotidiano, infortúnios etc. (SODRÉ, 2009, p. 223-224).

Essa faculdade do *feature* é importante para compreensão de que ele é um “modo de narrar”. O *feature* possui uma estrutura narrativa que põe sempre em evidência traços de um fato ou pessoa que podem ser dramáticos, insólitos, cômicos, surpreendentes etc. Assim dimensionando, o *feature* é uma construção narrativa que

depende inteiramente da capacidade do redator obter algum impacto emocional – fazer rir, comover, etc. – sem incorrer em exagero (SODRÉ, 2009, p. 226).

O *fait-divers*, por sua vez, é quase a versão francesa do *feature*, e se diferencia unicamente pela natureza do acontecimento que ele narra – morte, violência, amor e humor. Os traços típicos do *fait-divers* são: situação desproporcional entre dois personagens que rompem certa normalidade, e relação de incompatibilidade entre as ações, que seria a falta de “lógica” de uma relação de casualidade, quando, por exemplo, se diz que “um homem mordeu o urso” (SODRÉ, 2009, p. 229).

Já o “sensacionalismo” designa, frequentemente, um juízo depreciativo sobre as formas narrativas da imprensa popular. Mas, na prática, como explica Sodré:

[...] o sensacional é uma designação, dentre outras possíveis, para um estilo jornalístico que enfatiza fortemente, às vezes à beira do exagero, o protocolo psicológico (os mecanismos retóricos que articulam emocionalmente padrões mentais com modalidades sensoriais) de que se vale todo e qualquer jornalismo, até mesmo aquele cujo estilo se pauta pela concisão e pela síntese, para captar a atenção do público-leitor (SODRÉ, 2009, p. 222).

Na perspectiva de Sodré, da qual compartilhamos, podemos dizer que é sensacionalista a narrativa que faz uso de títulos com duplo sentido quanto recorre ao agradável, próximo, coloquial. Não cabe dizer que um telejornal, ou qualquer outro veículo, é ou não sensacionalista, porque esse termo já é demasiadamente utilizado para definir algo em descrédito. Para o leitor, telespectador ou ouvinte, o sensacionalismo é uma palavra-chave, que sempre remete a deslize informativo, e é a primeira palavra que a maior parte das pessoas utiliza para condenar uma publicação. Quando se enquadra um veículo nessa denominação, se tenta colocá-lo à margem da mídia ‘séria’ (ANGRIMANI, 1995, p. 13- 14).

É por isso que aqui preferimos falar que o sensacionalismo é um *modo* ou um *estilo* narrativo da notícia ou da reportagem, quando extrapola e superdimensiona um fato, por exemplo. O sensacionalismo é marcado, como já mencionamos, pelo uso da linguagem coloquial, mas sempre exagerada, permitindo, inclusive, emprego de gírias e palavrões. É uma linguagem que obriga o leitor a se envolver emocionalmente com o texto, uma linguagem “clichê” (ANGRIMANI, 1995, p. 15).

Isto porque o sensacionalismo não admite distanciamento, neutralidade, pois é preciso que o público se envolva emocionalmente, seja chocado e impactado. Esse estilo

sensacionalista também no caso do jornalismo de TV é evidenciado na edição das imagens e do áudio, a reportagem sensacional mostra tudo, o grito, o sangue derramando, a lágrima, o cadáver e o local onde o fato se passou. Nas entrevistas é comum também o repórter ser bastante agressivo com o entrevistado, principalmente se ele for transgressor (ANGRIMANI, 1995, p. 39-40).

De maneira geral, as reportagens veiculadas no *Bandeira 2* e o modo de apresentação em estúdio desse noticioso, nosso referencial, carregam essas marcas narrativas típicas do *feature*, do *fait-divers* e do sensacionalismo. Mas também da ficção policial, que nasce junto aos folhetins. Menos em função da compreensão destes enquadramentos – importantes por oferecerem balizas para identificar os modos de fazer, valores, elementos e formatos que compõem a identidade do *Bandeira 2* enquanto produto jornalístico – e mais em função do nosso interesse em explicar que o jornalismo deve ser compreendido como prática social da narrativa, é que dedicamos este primeiro tópico ao estudo do jornalismo.

Por mais simples que pareça esse entendimento, concordar significa abandonar a compreensão de que a notícia é espelho da realidade e aproximar a teoria da notícia com a narratologia²⁹. De acordo com Mendes (2001, p. 388), tal tendência de análise tem ganhado particular força no âmbito da teoria da notícia, por se acreditar mesmo que “a circulação de identidades entre o ficcional e a narrativa de realidade é muito forte no campo jornalístico”.

Isto porque o jornalismo se utiliza de inúmeros recursos narrativos para que eventos difusos e ocorrências dispersas se tornem compreensíveis e atraentes. Tais histórias são, obviamente, compostas por começo, meio, e fim, pontos principais de articulação, características específicas de desenvolvimento, contextualizações. Como as diferentes modalidades narrativas, o relato jornalístico também opera dando forma àquilo que é informe e produzindo representações de mundo.

O papel das emoções no jornalismo, por sua vez, não se limita à arte de entreter e nem está restrita às narrativas do *feature*, do *fait-divers* e do sensacionalismo. Nós as destacamos por serem modos de narrar que dão maior intensidade às emoções, por potencializarem a produção de significados e a circulação de informação, e por estar

²⁹ É o estudo das narrativas de ficção e também de não ficção. Um dos pesquisadores da narratologia é o filósofo Tzvetan Todorov.

presentes nos noticiosos policiais. Como afirma Leal (2011), as emoções têm desempenhado papel fundamental na compreensão do sujeito na sociedade em que vivemos e, além disso, envolvem um modo como os receptores lidam com as notícias.

Não por acaso, é que a resposta do jornalismo à possível crise da sua *práxis* tem sido a hibridação de estéticas realistas – sob as quais sua identidade foi constituída ao longo dos séculos – com estéticas que privilegiam apelos às emoções, principalmente, na televisão, cuja linguagem é, em geral, híbrida.

Nessa busca pela fidelização do público, quanto pela necessidade de se legitimar por meio da velha retórica do quarto poder³⁰ é que o jornalismo experimenta formatos que tendem à indiferenciação dos gêneros e das fronteiras entre o que é real, ficcional, autêntico, verdadeiro, que é o que acontece nos programas policiais da televisão. Tais formatos privilegiam o choque sensorial, as emoções, os sentimentos e também encaminham sentidos sobre os quais se organizam e se mantêm regularidades próprias da existência em sociedade. Ademais, as narrativas jornalísticas garantem a “faculdade de intercambiar experiências”, característica inalienável da narrativa, como explica Benjamin (1985, p. 198). Mas, é importante destacar que Benjamin (1994), em *O narrador*, nem admite a possibilidade de existir “narrativa jornalística”. Para ele, o declínio da narrativa, acompanhado da expropriação da experiência, é na verdade consequência da ascensão da imprensa. “Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio” (BENJAMIN, 1994, p. 203).

A expropriação da experiência a que Benjamin se refere desencadeia, na verdade, “explosão de experiências mediadas”.

Justamente quando muitas formas de experiência foram separadas dos contextos práticos da vida diária e reconstituídos em ambientes institucionais, os indivíduos se confrontam com uma explosão de formas de experiências mediadas. E algumas destas formas de experiência separada do fluxo normal da vida cotidiana foram reintroduzidas – talvez até ampliadas e acentuadas – através da mídia (THOMPSON, 1998, p. 196-197).

³⁰ Na democracia, a imprensa seria um quarto poder em relação aos outros três: o poder executivo, o legislativo e o judiciário. Com a função de vigiar e controlar os outros poderes e se tornar um meio de expor injustiças, apurar casos e fornecer informações para garantir a defesa dos direitos dos cidadãos, a identidade do jornalismo, ainda hoje, se apoia na retórica de denunciar os problemas sociais (TRAQUINA, 2005, p. 46).

É por isso que Lopes defende que, após o impacto da televisão e da proliferação de novas tecnologias, por exemplo, se deve menos falar em declínio da narrativa e mais em transformação, possibilidade considerada posteriormente pelo próprio Benjamin. No ensaio *Experiência e pobreza* (1933), Benjamin admite a possibilidade de transformação da narrativa “ao problematizar a noção de experiência apenas como mero acúmulo de memória, de forma linear, e defender a descontinuidade e o esquecimento como empobrecimento necessário da experiência” (LOPES, 2006, p. 121).

Outro ponto de vista de Benjamin que nos interessa, acerca da natureza da narrativa, é que além de intercambiar experiências, ela também comporta uma dimensão utilitária. “Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – o narrador é um homem que sabe dar conselhos” (BENJAMIN, 1994, p. 200).

Na verdade, essa dimensão utilitária da narrativa é o esforço de convencimento que todo gesto de informar possui. Narrar, explica Leal, (2006, p. 20), “significa buscar e estabelecer um encadeamento e uma direção, investir o sujeito de papéis e criar personagens, indicar uma solução”. Explicação que vem corroborar nossa hipótese de que a narrativa jornalística típica dos programas policiais é, atualmente, a principal articuladora e encaminhadora de sentidos sobre o crime e a criminalidade.

3.2 Experiência e interação

Queré (2010) propõe uma abordagem acerca da experiência que dá ênfase ao seu aspecto “impessoal”, que é o caráter social, objetivo, transferível e partilhável da experiência. Abordagem importante para superar a visão segundo a qual a experiência comporta apenas uma dimensão individual e subjetiva. A perspectiva de Queré se fundamenta, principalmente, no pragmatismo americano, na figura do filósofo John Dewey para quem a experiência

é o resultado, sinal e recompensa da interação entre o organismo e o ambiente que, quando realizada ao máximo, é uma transformação de interação em participação e comunicação (DEWEY, 1980, p. 22, tradução nossa)³¹.

Para Dewey o ato de experimentar é, sobretudo, um processo, explica Queré:

[...]é alguma coisa que vai adiante, se desenvolve, progride e culmina num ponto final que é mais que um simples cessar. Esse processo é externo ou objetivo. Não é interno ou subjetivo; e, sobretudo, não tem uma pessoa ou um sujeito como “portador”. Certamente, ele coloca em jogo um agente humano; mas, como já vimos, é enquanto “fator” – ou seja, como algo que faz parte, com sua constituição, suas capacidades, seus hábitos e sua sensibilidade próprios, do que podemos chamar um agente integrado – que ele contribui para o processo que é a experiência (QUÉRÉ, 2010, p. 33).

Importante destacar, segundo França (2010), que a ênfase dada ao caráter impessoal da experiência não deseja expropriar a experiência vivida pelo sujeito. Como aponta Dewey, a experiência põe em jogo um agente humano que se integra e contribui para a experiência. Por meio dos sentidos “[...] a criatura viva participa diretamente dos acontecimentos do mundo sobre ele” (DEWEY, 1980, p. 22, tradução nossa)³². Essa participação, explica Dewey (1980, p. 41), consiste em padecer (receber e sofrer) a experiência, vez que toda experiência comporta um elemento de padecimento necessário seja ele prazeroso ou doloroso.

O ato de experimentar, para o sujeito da experiência, “compreende um duplo movimento: um sofrer (ser afetado) e um agir (re-agir ou agir em consequência)” (FRANÇA, 2010, p. 42). Assim que integra a experiência, o sujeito sofre a afetação do outro ou do objeto que o afeta, que desperta suas emoções. Esse sujeito que é afetado reage e/ou se disponibiliza a reagir. A experiência é para Dewey, justamente, esse composto de passividade e atividade. A passividade não quer dizer recepção passiva ou apatia, mas a parte da experiência que não controlamos. Corresponde àquilo que nos afeta e, ao mesmo tempo, nos convoca a reagir. Esse movimento, por sua vez, não é

³¹ No original: “[...] is the result, the sign, and the reward of that interaction of organism and environment which, when it is carried to the full, is a transformation of interaction into participation and communication”.

³² No original: “[...] the live creature participates directly in the on goings of the world about him”.

mecânico, mas se dá de maneira reflexiva (FRANÇA, 2010, p.42). Isto porque a experiência exige certa conduta daquele que interage, daquele que experimenta. Como o autor exemplifica,

Cada experiência é o resultado da interação entre uma criatura viva e algum aspecto do mundo em que ela vive. Um homem faz alguma coisa, ele levanta uma pedra, por exemplo. Em consequência, ele sofre, padece algo, o peso, a resistência, a textura da superfície da coisa levantada. As propriedades deste modo submetidas determinam o agir subsequente. A pedra é muito pesada ou muito angular, não é suficientemente sólida; ou então as propriedades sofridas mostram que ela é adequada para o uso a qual se destina. O processo continua até que uma adaptação mútua do eu e do objeto emerge e que experiência particular chega ao fim (DEWEY, 1980, p. 43-44, tradução nossa)³³.

Guimarães & Leal (2007, p. 7) destacam que se para Dewey a experiência é o resultado da interação que o sujeito estabelece com o meio, ela pode ser então tanto rotineira, dispersa, fragmentada, quanto pode “integrar as várias capacidades humanas, pode mobilizá-las livremente de modo que seu resultado seja o de experiência integral, forte, de rara intensidade”. França corrobora tal interpretação, seguindo a leitura de Dewey,

O conceito de experiência e os argumentos de Dewey são bastante eloquentes ao nos mostrar como os estímulos de uma “coisa”, de um objeto, um acontecimento podem nos tocar, nos mobilizar, alternar o rumo das coisas, se tornar definitivos ou, pelo menos, inesquecíveis (FRANÇA, 2010, p. 47)

Sendo a experiência interação que se efetiva sempre em função da materialidade de um objeto e/ou de um acontecimento que pode provocar estímulos, ela pode se realizar nos mais diversos fenômenos que proporcionam tal interação, entre eles, os midiáticos, os processos comunicativos.

³³ No original “[...] every experience is the result of interaction between a live creature and some aspect of the world in which he lives. A man does something; he lifts, let us, a stone. In consequence he undergoes, suffers, something: the weight, strain, texture of the surface of the thing lifted. The properties thus undergone determine further doing. The stone is too heavy or too angular, not solid enough; or else the properties undergone show it is fit for the use for which it is intended. The process continues until a mutual adaptation of the self and the object emerges and that particular experience comes to a close”.

3.3 Experiência mediada e experiência estética

Se para Dewey a experiência pode ocorrer em vários fenômenos que proporcionam interação entre os sujeitos e o ambiente, para Thompson (1998) as interações proporcionadas pela mídia se distanciam do caráter contínuo, imediato e pré-reflexivo da experiência (isto porque os eventos experimentados por meio da mídia estão espacial e temporalmente distantes dos contextos práticos da vida diária) a experiência mediada pela mídia então só ganha relevância quando o indivíduo pode incorporá-la “reflexivamente” (GUIMARÃES & LEAL, 2007, p. 3).

A perspectiva de que a experiência mediada pela mídia somente é importante quando nós a incorporamos “reflexivamente” tem levado muitos estudiosos do campo da comunicação a abandonar a noção de experiência mediada em favor da noção de midiatização da experiência, “como se um conjunto de características próprias da mídia – especialmente da televisão – se infiltrasse inextrincavelmente no tecido da vida social” (GUIMARÃES & LEAL, 2007, p. 3). É o que faz Sodré (2006a), por exemplo, ao conceituar o *bios virtual* como nova forma de vida, nova orientação existencial, cujas práticas sociais são extensões da informação e das mídias.

Na contramão desse entendimento, outros pesquisadores do campo da Comunicação buscam relativizar esta noção pessimista e generalizante da midiatização da experiência, a partir das considerações de Jesús Martín-Barbero em *Dos meios às mediações* (1997). Enquanto o termo “midiatização” tem sido estudado como nova forma de sociabilidade, a “mediação” traz o sentido das interações sociais, que se dão, essencial, mas não exclusivamente, por intermédio da mídia.

Estamos afirmando que as modalidades de comunicação que neles e com eles [os meios de comunicação] aparecem só foram possíveis na medida em que a tecnologia materializou mudanças que, a partir da vida social, davam sentido a novas relações e novos usos. Estamos *situando* os meios no âmbito das mediações, isto é, num processo de transformação cultural que não se inicia nem surge através deles, mas no qual eles passarão a desempenhar um papel importante (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 191).

A perspectiva de Martín-Barbero é que as mediações sociais, que ele denomina de “articulações entre práticas de comunicação e movimentos sociais, para as diferentes

temporalidades e para a pluralidade de matrizes culturais” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 258), apesar de poderem se realizar alheias à presença da mídia, sofrem influência dela.

Como explica Barros (2012), os processos de midiatização delineiam e caracterizam, crescentemente, as mediações sociais e o “intercâmbio de experiências”. Não se trata de opor, então, midiatização à mediação, pois, vistas dessa maneira, elas são complementares. Assim, quando falamos que a experiência do crime e da criminalidade é mediada pela televisão, por exemplo, concordamos que essa experiência passa por um processo de midiatização fazendo com que ela seja também experimentada de outra forma.

Quando a violência – enquadrada no âmbito da criminalidade - é midiatizada a experiência que temos com ela sofre interferências capazes de nos encaminhar novos sentidos e novas percepções. Entretanto, compreendemos que essa experiência mediada pela televisão, por meio dos programas policiais, somente se realiza no contexto “ativo” da recepção “que se prolonga no tempo e se difunde no contexto sociocultural” (BARROS, 2012, p. 80).

Se a recepção é um processo que se prolonga no tempo e se difunde no contexto sociocultural, essa experiência realizada no contexto “ativo” da recepção não deve ser entendida meramente como sinônimo do que sentimos, tal como uma vivência de ordem somente individual. Segundo França (2010, p. 39) essa concepção restringe a experiência “[...] as modificações internas, aos estados emocionais e quadros cognitivos do sujeito que experimenta, configurando uma abordagem individualizante. Desse ângulo pode-se dizer que a experiência é intransferível e vivida por cada um”. Portanto, tal concepção não é adequada aos estudos dos processos comunicativos/interativos nos quais é imprescindível o “compartilhar” de experiências e sentidos.

Dadas essas considerações, inferimos que a experiência comum, ordinária, que estabelecemos na interação com o meio em que vivemos pode ser midiatizada, formatada e moldada, podendo nos libertar do hábito, se tornar marcante, nos tocar, comover, despertar, ser uma travessia (ao conhecimento) e também a uma conduta (uma mobilização) para algo. E, assim, pode modificar nossa vivência no mundo. Essa experiência, no entanto, já não é de natureza ordinária, ela é de natureza sensível, é estética.

O que diferencia a experiência estética da experiência comum é que ela, segundo Silva (2010) se afasta tanto dos procedimentos do hábito quanto da racionalidade científica, porque não visa nenhum fim essencialmente prático ou instrumental, seu fim está marcado pelo desprendimento das relações práticas. O que também não exclui formas de saber que são convocadas a participar sempre que se apela à imaginação, ao delírio, e ultrapassa certezas cristalizadas impulsionando os indivíduos a estados de motivação e excitabilidade, que alteram sobremaneira, as vias de compreensão do mundo (SILVA, 2010, p. 58).

Schaeffer considera que essa experiência estética está na base dos fenômenos comunicativos e, por isso, estará sempre vinculada às formas da vida ordinária e confrontada às racionalidades não-estéticas. Dessa forma, é efetivamente vivida pelos sujeitos como uma via de acesso ao mundo, tal como ela se apresenta atualmente: permeada pelas performances artificiais proporcionadas pelos diferentes signos, produtos e objetos que circulam pelas estruturas de comunicação, conhecimento e de informação (Schaeffer apud FRANÇA & GUIMARÃES, 2006, p. 99).

Como a experiência estética está na base dos fenômenos comunicativos é necessário que exista participação dos sujeitos/receptores nos processos comunicativos/interpretativos em que ela se realiza. Assim considerando, os estudos da Estética da Recepção são de grande valia para a compreensão da experiência estética que adotamos nesta pesquisa, vez que importam para os teóricos da Estética da Recepção as eventuais respostas produtivas do sujeito, a dimensão comunicativa da experiência estética (*katharsis*) e a circunscrição história e social em que se dá à fruição estética de uma obra/objeto.

3.4 Estética da recepção, produção de presença e atitude estética

A Estética da Recepção ou teoria da Estética da Recepção surge na década de 60, na Alemanha e tem como principais expoentes Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, integrantes da escola de Constança. O fundamento dessa teoria da arte da literatura é o de dimensionar o papel ativo do leitor no processo de fruição com a obra, através de projeções referentes ao seu trabalho, e validar o potencial comunicativo da experiência

estética. De acordo com Zilberman (1989), já na conferência inaugural da Estética da Recepção,

Jauss propõe uma inversão metodológica na abordagem dos fatos artísticos: sugere que o foco deve recair sobre o leitor ou a recepção, e não exclusivamente sobre o autor e a produção. Seu conceito de leitor baseia-se em duas categorias: a de horizonte de expectativa, misto dos códigos vigentes e da soma de experiências sociais acumuladas; e a de emancipação, entendida como a finalidade e efeito alcançado pela arte, que libera seu destinatário das percepções usuais e confere-lhe nova visão da realidade (ZILBERMAN, 1989, p. 49).

Assim, a teoria da Estética da Recepção se desenvolve em duas vertentes diferentes: uma analisa as condições históricas de recepção do texto e a outra compreende o estudo dos possíveis efeitos suscitados no leitor na interação com a obra. Nas palavras do próprio Jauss, de um lado a teoria pretende

aclarar o processo atual em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo e, de outro, reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente, por leitores de tempos diversos. A aplicação, portanto, deve ter por finalidade comparar o efeito atual de uma obra de arte com o desenvolvimento histórico de sua experiência e formar o juízo estético, com base nas duas instâncias de efeito e recepção (JAUSS, 1979, p. 46).

Essas vertentes são estudadas separadamente pelos autores. Jauss estuda a recepção que ocorre no diálogo entre o contexto do leitor, do autor ou da obra em si, enquanto Iser propõe uma teoria do efeito estético e do leitor implícito (CARDOSO FILHO, 2007, p. 66). A Teoria da Estética da recepção foi concebida ao todo em sete teses. Não nos interessa explorar cada uma delas, mas extrair o que é de interesse para nossa pesquisa. Podemos nos basear nesta teoria na medida em que é possível estabelecer relações entre a literatura e a recepção dos textos com a interação e a recepção de produtos midiáticos, neste caso, os programas policiais da televisão.

A possibilidade de estabelecer estas relações se fundamenta na hipótese sugerida por Cardoso Filho (2007, p. 65-66), segundo a qual “os mais variados produtos da cultura mediática dependem de disposições dos indivíduos para se constituírem como manifestações expressivas e, nesse sentido, podem ser exploradas a partir das propostas da escola de Constança”. Seguindo essa proposição, destacamos o conceito de experiência estética que considera três elementos constituintes: *poíesis*, *aísthesis* e

katarsis; e as distinções entre efeito, recepção, horizonte de expectativas de uma obra e leitor implícito.

Antes de falar desses conceitos é importante destacar a concepção de arte compartilhada pelos teóricos e o conceito de horizonte de expectativas, concebido por Jauss em *A literatura como provocação* (1994). Para Jauss o diálogo entre o leitor e a obra é mediado por um horizonte de expectativas que é, por um lado, o relacionamento da obra com o momento histórico em que ela é gerada, o que permite, por exemplo, encontrar nos textos “respostas” sobre determinada época, e por outro, as “expectativas” do leitor em relação ao texto, que dependem de suas motivações, seu capital cultural etc.

Jauss determina, assim, a existência de dois horizontes de expectativas distintos, “o horizonte de expectativa interna ao texto” e o “horizonte de expectativa social”. Do ponto de vista metodológico, Jauss explica que “o horizonte de expectativa interna ao texto é menos problemático, pois, derivável do próprio texto, do que o horizonte de expectativa social, que não é tematizado como contexto de um mundo histórico” (JAUSS, 1979, p. 50). De acordo com Cardoso Filho (2007), a proposta metodológica de Jauss para identificar esses dois horizontes consiste em tomar comentários contemporâneos às obras como indícios do horizonte de expectativa interna ao texto, ao passo que o horizonte de expectativa social poderia ser identificado a partir de uma comparação com obras anteriores.

Já a concepção de arte de Iser e Jauss é portadora de uma função social por poder influenciar seus leitores/fruidores ao criar ou reproduzir normas sociais. Como explica Zilberman, a arte desempenha para eles papel ativo, faz história porque participa do processo de pré-formação e motivação do comportamento social ao se comunicar e compartilhar normas e padrões de atuação (ZILBERMAN, 1989, p. 50).

Tais normas sociais podem ser identificadas no texto/obra por se constituírem tal como padrões de interação com o leitor/fruidor. A obra pode apresentar indicações ou não dessas normas e padrões de conduta sociais, ora legitimando tais padrões já conhecidos, ora estimulando a adoção de novos, o que se dá mais por influência indireta que por transmissão de mensagens/conteúdos (ZILBERMAN, 1989, p. 53).

Esta concepção de arte é interessante para nosso estudo, pois, ressalvadas as diferenças entre arte e produtos midiáticos, a função social da arte e seu potencial de partilhar normas sociais podem ser comparados aos aspectos ideológicos que estão

presentes nos meios, influenciam conteúdos e circunscrevem formatos. O mesmo papel exercido pela arte é comparável ao potencial da mídia de promover convencimento e influenciar condutas. O que, obviamente, não acontece por manipulação.

De acordo com Jauss (1979), a arte poderá tanto negar o *status quo* quanto formar normas sem que elas sejam impostas, de modo que as tais regras e também padrões de conduta só se “imponham” pelo consenso dos receptores. Consenso que se dá por meio do julgamento estético. Pois, para Jauss, “o significado de uma criação artística só pode ser alcançado se ele for vivenciado esteticamente” (ZILBERMAN, 1989, p. 53). Diz Jauss que,

À medida que o julgamento estético pode representar tanto o modelo de um julgamento desinteressado, não imposto por uma necessidade, quanto o modelo de um consenso aberto, não determinado *a priori* por conceitos e regras, a conduta estética ganha, indiretamente, significação da práxis para a ação (1979, p. 60).

Ainda de acordo com Jauss (1979), tal conduta estética pode ser manipulável, mas somente até certo ponto, pois a produção e a reprodução da arte, mesmo sob as condições da sociedade industrial, não consegue determinar a recepção. “A recepção da arte não é apenas um consumo passivo, mas sim uma atividade estética, pendente de aprovação e recusa e, por isso, em grande parte não sujeita ao planejamento mercadológico” (JAUSS, 1979, p. 57).

Essa visão otimista de Jauss é fundamental para entendermos que os programas policiais, por exemplo, podem legitimar normas e padrões sociais como as políticas de controle criminais, por meio da estetização dos conteúdos que mostram, sem que isso seja considerado manipulação dos afetos ou se configure como expropriação da experiência dos sujeitos.

A apreensão destes conteúdos, como afirma Jauss, se dá por experimentação estética, na fruição do leitor com a obra. Ele descreve essa fruição estética a partir de três categorias fundamentais, inerentes a ela: a *poíesis*, *aísthesis* e *katharsis*. Tais categorias, como explica Jauss (1979, p. 67), sempre estiveram presentes na “história do prazer estético”; o exercício que ele realiza é reunir as várias concepções existentes, para condensar seus conceitos sob o ponto de vista da Estética da Recepção.

A *poíesis*, *aísthesis* e *katharsis* são, na verdade, três planos distintos de fruição que são, ao mesmo tempo, simultâneos e complementares. Eles “não devem ser vistos

numa hierarquia de camadas, mas, sim, como uma relação de funções autônomas: não se subordinam umas às outras, mas podem estabelecer relações de sequência” (JAUSS, 1979, p. 81).

Designamos de *poíesis*, compreendida no sentido aristotélico da “faculdade poética”, o prazer ante a obra que nós mesmos realizamos. [...] A *aísthesis* designa o prazer estético da percepção reconhecedora e do reconhecimento perceptivo, explicado por Aristóteles pela dupla razão do prazer ante o imitado; designa-se por *Katharsis*, unindo-se a determinação de Górgias com a de Aristóteles, aquele prazer dos afetos provocados pelo discurso ou pela poesia, capaz de conduzir o ouvinte e o espectador tanto à transformação de suas convicções, quanto à liberação de sua psique (JAUSS, 1979, p. 80-81).

A *poíesis* é a fruição do prazer ante a obra realizada; a *aísthesis*, a fruição do prazer estético oriundo da leitura e do reconhecimento da obra, a sua recepção prazerosa, portanto, a experiência estética propriamente dita; e a *katharsis* diz respeito à fruição da experiência comunicativa da arte. Entretanto, Jauss (1979) explica que a função comunicativa da arte não é necessariamente mediada pela função catártica.

Ele afirma que essa função pode acontecer no plano da *aísthesis*, por exemplo, quando o observador renova sua percepção por meio da leitura da obra. A *aísthesis* também é capaz de se converter em *poíesis*, quando o observador ao considerar o objeto estético como incompleto, sai de sua atitude contemplativa e converter-se em co-criador da obra. Já a experiência da *aísthesis* chega a ser considerada uma formação estética da identidade, quando o leitor faz a sua atividade estética ser acompanhada pela reflexão sobre seu próprio devir (JAUSS, 1979, p. 82).

Zilberman faz importante leitura destas três categorias inerentes à experiência estética. A autora explica que ao revisar a história da noção da *poíesis* no pensamento ocidental, Jauss se dá conta que tal categoria se tornou exigência nas criações do século XX, por almejar a participação crescente do leitor no processo de produção. Já a *aísthesis* é considerada por Jauss o efeito provocado pela obra, conforme interpretada ao longo da tradição estética. Ambas justificariam a orientação da arte contemporânea, sendo-lhes atribuída a finalidade de renovar a percepção (ZILBERMAN, 1989, p. 55-56).

Zilberman explica que a *katharsis* é melhor definida na obra *Pequena apologia da experiência estética* (2002). Esta categoria seria inicialmente entendida por Jauss em termos de resultado do processo de identificação que leva o leitor a assumir um novo comportamento social e, posteriormente, foi entendida como o prazer afetivo resultante

da recepção de uma obra que motiva a transformação de convicções e a liberação da mente (ZILBERMAN, 1989, p. 57).

Sendo assim, a *katharsis* é o plano da experiência estética que tem finalidade comunicativa, mas, sobretudo, mobilizadora. Ela é capaz de levar o leitor/fruidor a “percorrer uma escala inteira de atitudes como o espanto, a admiração, o choque, a compaixão, a simpatia, o choro ou o riso simpatético, o distanciamento e a reflexão” (JAUSS apud ZILBERMAN, 1989, p. 58). Zilberman explica que

o espectador não apenas sente prazer, mas também é motivado à ação. Esta característica acentua a função comunicativa da arte verbal, que, por seu turno, depende do processo vivido pelo recebedor: o de identificação. Esta é provocada pela experiência estética e leva o sujeito a adoção de um modelo (1989, p. 57).

Tais reações como as citadas por Jauss – simpatia, choro, riso etc. – são sugeridas ao leitor/fruidor na obra, por isso, dependem da capacidade do criador de determiná-las. Mas o que de fato garante a apreensão de tais reações e a adoção de certa conduta é o processo de identificação realizado pelo leitor/fruidor, com as impressões sugeridas no texto. É esse processo de identificação que corresponde à efetiva realização da função comunicativa da obra por permitir a reflexão produtiva do sujeito estético (ZILBERMAN, 1989, p. 58).

Zilberman afirma que é o que ocorre em relação à caracterização do herói, por exemplo, isto “porque a arte produz a identificação entre o espectador e os elementos – o tema, os heróis ou ambos – ali apresentados, ela pode agir como transmissora de normas” (ZILBERMAN, 1989, p. 57).

Para compreender o processo de identificação, Jauss busca mapear as categorias de recepção dos diferentes perfis de heróis. Esforço que compreende parcialmente as possibilidades de identificação e a variedade de heróis de diferentes gêneros literários, mas que dá direcionamento para análises. Jauss justifica que o que importa “não são os vários tipos por meio dos quais o herói literário foi apresentado, mas os vários níveis de recepção através dos quais o espectador, o ouvinte ou o leitor, em períodos anteriores ou ainda hoje, pode se identificar com ele” (JAUSS apud Zilberman, 1989, p. 59-60).

São essas reações provocadas no leitor/fruidor que caracterizam o processo de identificação com os heróis. Jauss trabalha com cinco destas tipificações de herói e as reações do público. São elas: a associativa, quando a representação do herói se torna

uma espécie de jogo, presença marcante na cena internacional do final dos anos 60; admirativa, produzida pelo herói que corporifica um ideal, os heróis clássicos da epopeia; a simpatética, desencadeada pelo herói quando este se confunde com o homem comum; a catártica, própria da tragédia, é também a mais típica experiência estética; e a irônica, se configura como uma recepção estética na qual uma identificação esperável é apresentada ao espectador para depois ser ironizada ou completamente recusada (ZILBERMAN, 1989, p. 60).

A leitura feita por Zilberman (1989) das categorias da experiência estética de Jauss (*aísthesis*, *poíesis* e *katharsis*) confirma que o cerne da proposta desenvolvida pelos teóricos da Estética da Recepção pauta a condição de interação do leitor com o texto a partir da experiência estética. Tal interação se constitui em ação à medida que o processo interpretativo (identificação emocional) do leitor se realiza.

Tanto Jauss quanto Iser oferecem importante contribuição para o desenvolvimento da hermenêutica literária. Entretanto, uma das principais fragilidades da teoria estético-recepcional da Escola de Constança é não ter desenvolvido uma consistente compreensão desta ação do leitor suscitada na obra, fazendo com que a relação entre obras e leitores, horizontes de expectativas sociais e dos textos se convertesse num privilégio ao leitor ideal, uma abstração (CARDOSO FILHO, 2007, p. 68). Outra fragilidade apontada por Cardoso Filho é a negligência aos aspectos situacionais envolvidos tanto no momento de efeito da obra como no seu processo de recepção.

Jauss teria relegado a dimensão expressiva da literatura a um processo de produção e busca do sentido, de ultrapassagem da expressão através da interpretação, negligenciando a materialidade e os modos como os sentidos emergem, uma das mediações histórico-sociais de fundamental importância, mas que não se constituem objeto de preocupação de Jauss (CARDOSO FILHO, 2007, p. 72)

Conforme Guimarães & Leal (2007), a experiência envolve interpretação, mas existe em função de um objeto cuja materialidade e condições de aparição são determinantes. Pois,

a materialidade traz consigo pressuposição e indução de habilidades, competências específicas que não são meras ações psicológicas, mas conjuntos de práticas e condutas que se desenvolvem nas interações, por meio de avisos fornecidos pelos objetos expressivos predecessores e pelos contextos de surgimento (CARDOSO FILHO, 2010, p. 70).

Isto quer dizer que a contribuição metodológica da Estética da Recepção para o tratamento das relações entre objetos e sujeitos deve ser combinada a outras teses que complementem as lacunas deixadas pelos teóricos. Seguindo essa orientação, nos interessa acrescentar à perspectiva iniciada pela Estética da Recepção estudos que forneçam alicerces para a compreensão da materialidade da experiência estética e a maneira como essa materialidade impulsiona determinadas interações entre os sujeitos nos mais diversos objetos estéticos.

Nesse sentido, as considerações de Hans Ulrich Gumbrecht (2010), também oriundo da escola de Constança são basilares para nossa pesquisa. Gumbrecht é contemporâneo da Estética da Recepção; ele foi orientando de Hans-Robert Jauss, mas seus estudos refletem distanciamento da teoria e dos estudos da historicidade da recepção. Gumbrecht se desinteressa pelo viés hermenêutico e passa a pensar nos aspectos materiais de uma obra e no impacto dessas materialidades nos processos comunicativos. Gumbrecht se dedica, assim, ao estudo do “campo não hermenêutico”, que seria, nas palavras do autor,

[...] útil para desenvolver novas respostas à pergunta que havia estado no centro do paradigma das “materialidades de comunicação”, ou seja, a questão (talvez ingênua) de como (se é que de algum modo) a mídia e as materialidades de comunicação poderiam ter algum impacto sobre o sentido que transportavam. Só essa questão transcenderia a dimensão do metafísico, pois só ela abandonaria a límpida separação entre a materialidade e o sentido. (GUMBRECHT, 2010, p. 37)

O que Gumbrecht pretende evidenciar com as materialidades da comunicação é uma alternativa epistemológica à cultura hermenêutica que predomina nas Ciências Humanas. O autor não deseja contrapor a interpretação às materialidades, mas chamar atenção aos aspectos tangíveis que “aparecem” em uma obra e são componentes importantes para a realização da experiência estética. “O aparecimento de certos objetos de percepção desvia a nossa atenção das rotinas diárias em que estamos envolvidos e, de fato, por um momento, nos separa delas” (GUMBRECHT, 2010, p. 132).

Em sua obra *Produção de presença: o que o sentido não consegue produzir* (2010), Gumbrecht se dedica ao desenvolvimento do conceito de produção³⁴ de presença, que são “todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos ‘presentes’ sobre corpos humanos” (GUMBRECHT, 2010, p.13). Esse sentido de presente não remete, necessariamente, à temporalidade, mas faz referência à espacialidade. Estar presente para Gumbrecht é impactar, se tornar “presente”. Entretanto, a produção de presença somente é sentida por nós como “efeitos de presença”. Isto porque:

numa cultura que é predominantemente uma cultura de sentido, só podemos encontrar esses efeitos. Para nós, os fenômenos de presença surgem sempre como “efeitos de presença” porque estão necessariamente rodeados de, embrulhados em, e talvez até mediados por nuvens e almofadas de sentido. É muito difícil – talvez impossível – *não* “ler”, não tentar atribuir sentido àquele relâmpago ou àquele brilho ofuscante do Sol da Califórnia (GUMBRECHT, 2010, p. 135).

Para o autor, qualquer contato humano com as coisas do mundo³⁵ comporta componente de sentido e componente de presença, sendo a situação de experiência estética específica, pois, ela nos permitiria viver esses dois componentes na sua tensão, pois “os objetos da experiência estética se caracterizam por uma oscilação entre efeitos de presença e efeitos de sentido” (GUMBRECHT, 2010, p. 136).

Essa oscilação, por sua vez, depende de cada modalidade mediática (a materialidade) desses objetos postos à experimentação. Pois existem distribuições específicas dos componentes de sentido e dos componentes de presença, dependendo de cada modalidade.

Por exemplo, a dimensão de sentido será sempre predominante quando lemos um texto – mas os textos literários têm também modos de pôr em ação a dimensão de presença da tipografia, do ritmo da linguagem e até mesmo do cheiro do papel. Inversamente, acredito que a dimensão de presença predominará sempre que ouvimos música – e, ao mesmo tempo, é verdade que algumas estruturas musicais são capazes de evocar certas conotações semânticas. Mas, por menor que em determinadas circunstâncias mediáticas se possa tornar a participação de uma ou da outra dimensão, penso que a

³⁴ A palavra “produção” não está associada à fabricação de artefatos ou de material industrial (GUMBRECHT, 2010, p. 13).

³⁵ Todos os objetos disponíveis “em presença” são chamados por Gumbrecht como “coisas do mundo”.

experiência estética – pelo menos em nossa cultura – sempre nos confrontará com a tensão, ou a oscilação, entre presença e sentido (GUMBRECHT, 2010, p. 138-139).

Conforme as explicações do autor, a dimensão de sentido ou os efeitos de sentido comportam sempre o âmbito interpretativo, já a dimensão de presença ou efeitos de presença são capazes de nos tocar, mobilizar, agir sobre nós sem envolver, necessariamente, interpretação. O autor ressalta que o sentido nunca fará desaparecer os efeitos de presença e a presença das coisas (de um texto, uma voz, uma tela em cores) não reprimirá o sentido.

Essa relação entre efeitos de sentido e presença também não é de complementaridade, mas de tensionalidade. É isso que garante, de acordo com o autor, que o objeto da experiência estética tenha um componente provocador de instabilidade e de desassossego (GUMBRECHT, 2010, p. 137). Ainda segundo o autor, essa tensão/oscilação entre os efeitos de presença e de sentido se apresenta para nós nas situações de experiência estética de modo específico, o que ele chama de epifania. “Sob o título "epifania" pretendo comentar três características que moldam a maneira como se apresenta diante de nós a tensão entre presença e sentido” (GUMBRECHT, 2010, p. 140).

A primeira característica é que a epifania é um evento, “nunca sabemos se ou quando ocorrerá uma epifania” (GUMBRECHT, 2010, p. 142). “não sabemos que intensidade terá” (GUMBRECHT, 2010, p. 142) “se desfaz como surge” (GUMBRECHT, 2010, p. 142). A segunda é que epifania envolve necessariamente um elemento de violência³⁶ (seja quando nessa experiência estética exista um ato concreto de violência ou quando há apenas efeito de violência). Isto porque a violência é para Gumbrecht um dos componentes da experiência estética. Ele explica que

“há uma diferença entre rotular um ato de violência como "bela" (o que pode ser um modo de "estetizar" a violência) e afirmar que a violência é um dos componentes da experiência estética. Não estou dizendo simplesmente que "a violência é bela" (pode ser bela, mas não o é por princípio) e excluo qualquer convergência necessária entre experiência estética e normas éticas. Subsumir

³⁶ A violência para Gumbrecht é a concretização do poder que, por sua vez, é o potencial para ocupar ou bloquear espaços com corpos.

certos fenômenos sob a descrição "experiência estética" não, portanto, em nenhum juízo ético negativo sobre eles (GUMBRECHT, 2010, p. 144).

Essa segunda característica da epifania é interessante para pensarmos os usos do termo “estetização” como referência a algo negativo, quando se fala, por exemplo, em “estetização da violência” essa expressão carrega normalmente o sentido de que há manipulação de sentidos dessa violência que implica, necessariamente, problemas éticos. Quando Gumbrecht diz que a violência é um componente da experiência estética e que a epifania envolve violência, ele admite a possibilidade de ocorrer experiência estética mesmo em situações condenáveis do ponto de vista ético

se insistíssemos numa definição da estética que excluísse a violência, não eliminaríamos apenas o aparato de guerra, a destruição de edifícios e os acidentes de trânsito, mas também fenômenos como o futebol americano, o boxe e o ritual da tourada. Permitir a associação da experiência estética à violência, ao contrário, ajuda a compreender por que certos fenômenos e eventos se nos revelam tão irresistivelmente fascinantes — embora saibamos que, pelo menos em alguns desses casos, essa "beleza" segue junto da destruição de vidas (GUMBRECHT, 2010, p. 144-145).

A terceira característica da epifania é que ela ajuda a “recuperar a dimensão espacial e a dimensão corpórea da nossa existência; faz sentido esperar que a experiência estética nos devolva pelo menos a sensação de estarmos-no-mundo, no sentido de fazermos parte de um mundo físico de coisas” (GUMBRECHT, 2010, p. 146). Para Cardoso Filho, a contribuição de Gumbrecht é de fundamental importância para dar conta da dimensão estética dos fenômenos e produtos comunicativos, isto porque

é no eixo da materialidade do significante que encontramos os aspectos físico-sensuais, mediáticos, que incidem sobre a experiência dos mais diversos fenômenos (como modulação da voz na música ou a exploração da granulação na imagem, seja da fotografia ou do cinema). Explorar esse ponto do campo não-hermenêutico implica deixar espaço para o estabelecimento de relações entre a materialidade do significante e a experiência estética, por exemplo, questão não tematizada por Jauss ao subsumir a experiência estética na hermenêutica literária (CARDOSO FILHO, 2010, p. 85-86).

Cardoso Filho ressalta ainda que

na medida em que a manifestação expressiva não é mais compreendida como suporte transmissor de um conteúdo *a priori* (o sentido), mas como uma

ambiência que convoca, estimula e se modifica na relação com o “percebedor” (que pode ser modificado na relação), ressaltamos duas características: a) a perspectiva nitidamente comunicacional dos processos de “produção da presença” e b) uma das condições de possibilidade de partilha do sentido calcada na própria natureza do *medium* (CARDOSO FILHO, 2007, p. 73).

Tendo em vista essas considerações, nossa proposta metodológica visa identificar as possíveis formas de apreender a experiência estética de um objeto estético/manifestação expressiva, tendo em vista a produção de presença e a possibilidade de compartilhamento de sentidos que ela apresenta. Pois, em termos metodológicos seria uma forma de “[...] apreender a experiência estética sob o ponto de vista da Comunicação e deduzir, a partir da identificação de práticas, as transformações no que concerne a sensibilidade” (CARDOSO, 2011, p. 41).

Como afirma Braga, o que importa na perspectiva comunicacional não é compreender apenas a experiência estética do ponto de vista psicológico, mas sua relação interacional ou comunicativa, o compartilhamento, que seria o trabalho de objetivação da emoção sentida (BRAGA, 2010, p. 83). Nesta perspectiva, o conceito de atitude estética e de comunicação presentificante concebidos por Martin Seel (1993) nos oferecem caminhos metodológicos.

Essa atitude estética deve ser entendida como uma disponibilidade do sujeito, uma competência desenvolvida em contato com o objeto estético. De acordo com Guimarães, a adoção de uma atitude em relação a um objeto nos leva a adotar três orientações: volitiva (a adoção de uma nova conduta), cognitiva (a adoção de razões que fundamentem essa nova conduta/forma de agir), e afetiva (a adoção de uma disposição emotiva diante dos fatos a que a atitude se refere) (GUIMARÃES, 2006, p. 15).

Para Seel, essa atitude estética é “guiada pelo interesse concedido “à presentificação de conteúdos da experiência que, no interior de uma dada forma de vida, tornam perceptíveis a atualidade e a disposição interna de nossa própria experiência”. (SEEL apud GUIMARÃES, 2006, p. 15). É essa atitude que leva o fruidor a desenvolver uma “compreensão pragmático-performativa do objeto que lhe é apresentado” (GUIMARÃES, 2006, p. 15).

A compreensão pragmático-performativa acionada na interação daqueles que “percebem e vivem a experiência com os mais diversos objetos e/ou fenômenos” pode ser tomada como manifestação concreta da experiência estética, como sintoma da

experiência estética (SEEL apud CARDOSO FILHO, 2011, p. 49). Portanto, a identificação de tal compreensão pragmático-performativa nos ajudará a explicar características singulares da experiência estética suscitada pelo programa *Bandeira 2*.

A comunicação presentificante, por sua vez, é a articulação do sentido, vinculado a uma situação e baseada em um conjunto de pressuposições partilhadas, que permite alargar e corrigir dada pré-compreensão, ou ainda, introduzir, de maneira provocadora um ponto de vista desviante (GUIMARÃES, 2006, p. 16). Ela designa tanto o potencial de compartilhamento de sentidos, quando a maneira como esse objeto estético torna sedutora a realidade e presentifica conteúdos à nossa experiência, sendo capaz de encaminhar novos sentidos a ela.

Ressalta-se, no entanto, que a apreensão da materialidade da experiência estética não muda muito em relação à proposta consolidada pelos teóricos da Estética da Recepção. Como explica Cardoso Filho, “percebe-se, de maneira geral, uma forte continuidade metodológica no que concerne ao modo de investigação das dimensões que compõem a experiência do fruidor na relação com as manifestações expressivas” (CARDOSO FILHO, 2007, p. 73).

Tal como os estetas da recepção recorreram às impressões presentes nas obras para inferir as sensações e a ação sugeridas ao leitor/fruidor, da mesma maneira, é na materialidade da manifestação expressiva ou do objeto estético, como temos chamado – o filme, o programa de televisão, a música – que se devem apreender as especificidades da experiência estética.

Como a nossa proposta visa relacionar conceitos teórico-metodológicos da Estética da Recepção às contribuições de Gumbrecht e de Martin Seel. Escolhemos como operadores que irão orientar as análises que se seguem: as condições de experiência e o horizonte de expectativas do *Bandeira 2*; as categorias inerentes à experiência estética (*katharsis*); a produção e/ou efeitos de presença do *Bandeira 2*; e, por último, a atitude estética que o *Bandeira 2* estimula nos espectadores. É a partir da análise dessas categorias que iremos investigar a experiência estética do programa e a consequente produção de sentidos.

4 EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E PRODUÇÃO DE SENTIDOS NO BANDEIRA 2

Neste capítulo nos dedicamos à análise do material empírico, correspondente às 6 edições do programa *Bandeira 2*, veiculadas entre 1º de janeiro de 2007 e 31 de dezembro de 2012. Os programas receberam tratamento metodológico específico, as imagens foram fotografadas e o áudio transcrito para efeitos de análise.

Veja-se, a seguir, a caracterização dos seis programas que serão submetidos à análise. As cenas que se seguem são reportagens ou comentários feitos pelo apresentador e repórter, que foram transcritas literalmente, respeitando a oralidade e os erros de fala. A ordem dos dados é a seguinte: número da cena, mês e ano de exibição da reportagem, descrição da locação, fala do repórter, e quando houver, fala dos entrevistados. Além disso, ao final de cada quadro são apresentadas fotografias das cenas, com a legenda e pequena descrição dos *frames*.

Em seguida, trabalhamos a análise, a partir dos seguintes operadores: as condições de experiência e o horizonte de expectativas do *Bandeira 2*; as categorias inerentes à experiência estética (*katharsis*); a produção e/ou efeitos de presença do *Bandeira 2*; e, por último, a atitude estética que o *Bandeira 2* suscita nos espectadores. É a partir da análise dessas categorias que iremos investigar as peculiaridades da experiência estética e a produção de sentidos deste noticioso.

4.1 Cenas

CENA 1

SETEMBRO DE 2011

PRISÃO DE ACUSADO DE ROUBO

LOCAÇÃO: Delegacia.

DESCRIÇÃO DA CENA: Plano Geral da delegacia. Nota-se que o acusado de roubo estava em uma sala separada, antes do início da reportagem. Ele é conduzido por um policial até a recepção da delegacia assim que começa a gravação. Enquanto o repórter narra o ocorrido, quatro policiais em posição de atenção assistem à cena e dois deles participam da reportagem **[FOTO 1]**.

Repórter: Olha só: esse é seu Denilson Souza Castro. Ele assaltou uma senhora dentro do ônibus, ali nas proximidades da Alemanha, ali bem na avenida dos Franceses, e de imediato o pessoal do Esquadrão Águia foi acionado e como esse policiamento de moto é muito rápido, é muito eficiente, ele foi perseguido, e, lá nas proximidades do Caratatiua, ele foi localizado. De acordo com os policiais, ele tentou escapar pulando o muro. Ainda tinha diversas pessoas perseguindo ele, pois quando gritaram que ele estava assaltando, quando as pessoas sabem que é assaltante. Olha a faca que ele estava utilizando; era essa aqui, e esse é o produto do roubo **[FOTO 2]** que é no caso um telefone celular que foi o pessoal do Esquadrão Águia que empreendeu a perseguição. O sargento Hélio, Sargento Acrisio, o cabo Andrade, o Pinto, o Valmir e também o Bruno Serra **[FOTO 2]**. O pessoal foi lá e tá fazendo a condução dele, tá fazendo entrega na delegacia para o pessoal da Polícia Civil.

Policial 1: Estávamos em ronda rotineira, foi quando avistamos uma correria, e nos encaminhamos para ver o que estava acontecendo. E os populares nos informaram que havia acontecido um assalto e, logo em seguida, começamos a perseguição. Ele adentrou a um local abandonado, a garagem da antiga Roma, pulou vários muros e, conseqüentemente, nós tivemos que fazer o mesmo. Encontramos ele num local, recinto fechado, só com uma porta, no meio de várias borrachas. Ele tava escondido, camuflado mesmo. Ai demos voz de prisão. Foi verificada a faca e o celular junto com o mesmo **[FOTO 3]**.

Repórter: Tanto a arma quanto o celular estavam junto com ele?

Policial 1: Exatamente, exatamente.

Repórter: Obrigada, sargento Acrisio.

Repórter para o outro policial: E, no caso, a situação aconteceu dentro do ônibus?

Policial 2: Segundo informações da própria vítima, ele efetuou assalto à mesma dentro do ônibus, ameaçando a mesma com uma faca. Ele se deslocou, correndo do ônibus, onde a população percebeu aquilo e tentou agarrar o mesmo, tentou capturar. Não conseguiram. Ai, passaram para o esquadrão, e perseguimos o mesmo, e conseguimos capturar nesse terreno baldio. Segundo informações dos populares, ele já é conhecido por esse tipo de roubo, não só daqui, mas também foi preso na Cidade Operária com uma faca, cometendo crime. Foi encaminhado pra cá, e aguardamos o delegado para tomar as medidas cabíveis **[FOTO 4]**.



FOTO 1: Plano americano da delegacia. No primeiro *frame* aparece o detido saindo de uma sala e indo em direção à recepção. No segundo *frame* os policiais acompanham as filmagens.



FOTO 2: *Close up* no repórter que mostra, no primeiro *frame*, a arma do crime e, no segundo, o celular roubado.



FOTO 3: Primeiro plano do policial que dá detalhes da operação.



FOTO 4: Primeiro plano do segundo policial que dá ênfase ao trabalho da polícia

CENA 2

AGOSTO 2007

PRISÃO DE QUADRILHA DE ASSALTANTES

LOCAÇÃO: Delegacia da Cidade Operária.

DESCRIÇÃO DA CENA: Plano geral na delegacia para mostrar a quadrilha de assaltantes presa. O repórter inicia a cobertura interrogando os acusados, um a um, e apresenta os com a ajuda dos policiais **[FOTO 5]**.

Repórter: Olha só, vários integrantes da quadrilha presa aqui na delegacia do Jardim Tropical. Esse aqui é o Daniel, que alugou o carro **[FOTO 6]**.

Repórter: Daniel, qual foi tua participação?

Acusado: Não tenho nada com isso, não, eu tava de serviço o dia todinho.

Repórter: De serviço? Onde?

Acusado: Eu trabalho numa *lan house*, aqui no bairro mesmo.

Repórter: Tu não tem nada com essa história, então?

Acusado: Tenho nada ver com isso não.

Réporter: Tu não sabia que eles iam fazer o bicho com teu carro, não?

Acusado: Não, não sabia não.

Repórter: Tu alugou teu carro pra eles pra quê?

Acusado: Eu não aluguei carro pra eles, não. Eu dei o carro pra esse daqui deixar essa menina no hospital só isso aí.

Repórter: Então, tu não sabia que eles iam meter assalto?

Acusado: Não, na hora que eu entreguei, eu voltei pro serviço.

Repórter para o segundo acusado: Qual tua participação nisso daí, Raione?

Acusado 2: Não vou falar não, só, quando o delegado chegar.

Repórter: Hum... tu vai falar como? Tu participou desses assaltos? Tu já tinha sido preso alguma vez, rapaz? Olha que ele tá muito zangado, muito cheio de marr. E veja só como ele não deve ser na rua! Se aqui na delegacia ele tá assim cheio de marra, imagina na rua, furtando e assaltando o carro dos outros e invadindo estabelecimentos!

Repórter para o terceiro acusado: E esse aqui é o Kidiabo.

Acusado 3: Não vou falar não ó. Nada a declarar.

Repórter: Você meteu o assalto aí no carro?

Acusado 3: Não meti assalto nenhum não. Só peguei a garota aí, que tava passando mal.

Repórter: Tu tava prestando socorro, era isso?

Acusado 3: Exatamente. Eu não tava aprontando, fazendo assalto nenhum, não. Só porque eu tenho dedo queimado, o pessoal do velado não pode me ver que fica jogando coisa pra mim.

Repórter: Tu te sente vítima de perseguição, não é?

Acusado: É, exatamente.

Repórter: Não podem te olhar numa boa, que eles te catam pra viatura? Olha aí, o kidiabo tá dizendo que já saiu do inferno faz é tempo, e que não tá mais metendo o bicho.

Repórter para o quarto acusado: Ela tava doente, é isso?

Acusado 4: Ela tava doente. Só ia levar ela pro hospital mesmo.

Repórter: Ela é tua esposa? Aí, vocês iam prestar socorro pra ela?

Acusado 4: É, ela é minha esposa.

Repórter: Aí a gente fomos no hospital na Cohab. Aí, na hora, que viemos, aí foi quando os polícia abordaram nos pedindo pra nós parar o carro. Aí a gente paramo o carro, sem saber o que era. Paramo tranquilo. Aí, eles vieram dizendo que a gente era suspeito de assalto. Aí tamo aí agora.

Policial: É uma quadrilha pra você ver, já se vem cometendo vários assaltos que se tem conhecimento. E, agora, através desses dois assaltos, as vítimas os reconheceram, e assim dando conta, nós pudemos, graças a Deus, tirar de circulação para a tranquilidade da sociedade ludovicense **[FOTO 7]**. Nós atribuíamos à prisão desses meliantes ao trabalho incessante da polícia militar. Esse trabalho prestimoso, mais uma vez, do serviço de inteligência integrado do 6º Batalhão da Polícia Militar e do comando de policiamento metropolitano **[FOTO 8]**.



FOTO 5 Plano geral da delegacia, que mostra o local onde se encontram os detidos.



FOTO 6 O repórter se dirige ao primeiro acusado, e dá início a série de perguntas.



FOTO 7 Primeiro plano do policial para falar do trabalho de prisão da quadrilha.



FOTO 8 Enquanto o policial fala, a câmera se aproxima em *close up*, e fecha em *super close* no distintivo dele.

CENA 3

MAIO DE 2012

OPERAÇÃO DE BUSCA NO BAIRRO SACA VÉM

LOCAÇÃO: Estrada da Vitória, Bairro do Sacavém.

DESCRIÇÃO DA CENA: Plano geral da Rua, no local exato que se encontram as viaturas da polícia militar e os policiais que trabalham na ação de busca no Bairro do Sacavém. O repórter conduz a cobertura narrando os fatos que acontecem diante da câmera, ele não faz entrevista. Somente mostra o trabalho que está sendo realizado pela polícia.

Repórter: Olha só, essa é a estrada da Vitória, aqui no Alto do Sacavém. Houve um tiroteio ainda a pouco nessa região. E aí você pode ver que são inúmeras as viaturas da Polícia Militar do Estado do Maranhão, onde já há pelo menos duas pessoas detidas aí já no interior da viatura, e os policiais vão dando busca ali. A parte alta, ali, das casas, os policiais estão fazendo uma incursão no interior da casa, no interior da residência. E pelo menos já tem duas pessoas detidas na mala dessa viatura. Taí o Major Martins Neto que está comandando pessoalmente essa operação aqui, já tem policiais da SEIC. Já tem o Major Martins Neto, investigando a situação, e o pessoal vai olhando a mala da viatura.

Policial para o acusado detido: Olha pra cá (mandando o acusado olhar para a câmera), olha pra cá, olha pra cá **[FOTO 9]**.

Repórter: São os policias da SEIC, Superintendência Estadual de Investigação Criminal, pessoal do serviço de inteligência e mais, também, o pessoal do 9º Batalhão da Polícia Militar do Estado do Maranhão. Aí são vários elementos. A polícia foi acionada pra cá, porque estava havendo um tiroteio, uma troca de tiros. E de imediato os policiais vieram até aqui, até o local, e efetuaram a prisão. Tem dois lá, no interior daquela viatura. Já tem muita gente na rua nessa altura do acontecimento e o pessoal vem verificando, também. O Ribinha tá ali na frente, tá ali com o pessoal da SEIC. Ele é assaltante e homicida. Ele é homicida, assaltante e tem vários crimes praticados. E aí o pessoal faz a abordagem; aí você pode ver que é uma operação conjunta de policiais da SEIC, policiais de serviço de inteligência e muitos policiais. A rua está cheia de viaturas **[FOTO 10]**. Lá vai ele sendo levado para o interior da viatura, o Ribinha. Esse veículo (apontando para carro estacionado na rua) já está sendo verificado pelos policiais. O veículo já foi utilizado em uma fuga lá na Isabel Cafeteira, e o Ribinha vai sendo levado **[FOTO 11]**. Nessa altura dos acontecimentos, já são seis pessoas presas. As viaturas já estão praticamente lotadas. Tem um aqui, tem 2 lá na outra e tem 3 mais ali na frente. Você pode ver que aqui é uma região acidental. Ali, o pessoal tá checando a procedência do carro; são muitos policiais checando a procedência desse veículo. Olha aqui, mostra aqui embaixo, é lá que tem um fundo falso, lá você pode ver que é justamente nessa falsa parede que eles escapam no caso da polícia fazer alguma incursão **[FOTO 12]**. Aqui, o major Martins Neto da Polícia Militar do Estado do

Maranhão. O pessoal vai reunindo tudo que foi apreendido. Seis pessoas foram presas nessa operação, a maioria com passagens, com registro de ocorrência pela delegacia.



FOTO 9 A porta da viatura é aberta para a câmera filmar os detidos. Após abertura da porta, o major responsável pela operação, se dirige até a viatura, aponta o dedo para os detidos e grita para eles olharem para ele e para a câmera.



FOTO 10 A câmera mostra a quantidade de policiais e viaturas envolvidos na operação e o repórter endossa a eficiência e a disposição dos policiais ainda nas primeiras horas da manhã.



FOTO 11 Antes de pôr o acusado Ribinha na viatura, o policial posa para câmera ao lado dele.

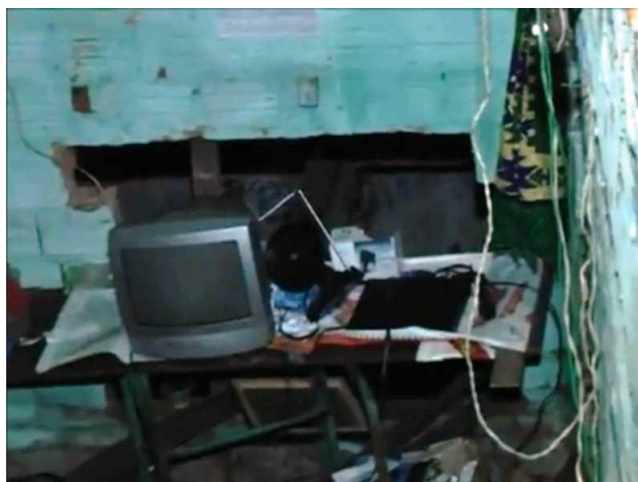


FOTO 12: Imagens da casa onde foi realizada a busca. A câmera mostra detalhes do local, enquanto o repórter enfatiza a dificuldade de acesso.

CENA 4

ABRIL DE 2012

HOMICIDA APAIXONADO

LOCAÇÃO: 5ª Delegacia do Bairro do Anjo da Guarda, São Luís.

DESCRIÇÃO DA CENA: O fugitivo Antônio Paulo Lopes, Paulinho, foi detido na casa da companheira pela Polícia Militar. A matéria explica que o motivo da fuga foi a saudade de sua companheira Geiza. Toda narrativa é preparada para o momento em que se revela que a mulher do fugitivo é um travesti, e, a partir disso, é reforçada a questão do amor. Usa-se uma música romântica durante toda a reportagem, improvisada em rádio dentro da delegacia e pelo depoimento emocionado do fugitivo, e de um dos policiais envolvidos na captura **[FOTO 13]**.

Repórter: Olha só essa! Estamos na 5ª Delegacia, do Bairro do Anjo da Guarda, e esse aí é senhor Paulo.... ah! O senhor Antônio Paulo Lopes. E o senhor Antônio Paulo Lopes, o Paulinho, como é conhecido, está diante de um caso inédito. E esse clima todo de romantismo é porque o seu Paulinho matou uma pessoa, isso no meio de Dezembro do ano passado, lá em Cariongo, um povoado no município de Miranda do Norte. E depois de preso, em janeiro deste ano, ele empreendeu fuga lá da delegacia, em companhia de mais seis pessoas, seis elementos. Até aí, seria uma fuga normal, pois,

quem tá preso quer fugir, mas, no caso do seu Paulinho... Nas buscas feitas pela polícia, três bandidos foram mortos e dois capturados. E seu Paulinho conseguiu fugir, pois estava com muita pressa e saudade da pessoa que ele gosta muito, da pessoa que ele ama... Essa pessoa é Geiza. A Geiza está aqui tatuada. Mostra aí, Paulinho! (manda o fugitivo mostrar a tatuagem no braço, mesmo algemado) A Geiza é a pessoa com quem ele tem o caso. E o que acontece é que o Paulinho decidiu fugir, pois, ele preso lá em Miranda, só recebia a visita da Geiza de 15 a 15 dias e, às vezes, demorava muito para ter seus encontros.

Fugitivo/Paulinho: É isso aí mesmo...

Repórter: Então, você decidiu fugir porque estava com saudades dela.

Fugitivo/Paulinho: Saudade demais, e eu decidir fugir! Tive a oportunidade, e eu decidir fugir.

Repórter: E quem foi lá que organizou a fuga?

Fugitivo/Paulinho: Fomos nós mesmos, eu e mais os cinco que pensamos nisso.

Repórter: A Geiza demorava pra ir lá, aí ficou com saudade. E como foi isso?

Fugitivo/Paulinho: Ela demorava os quinze dias mesmo e só via ela no dia da visita mesmo e depois ela ia embora...

Bateu a saudade e eu decidi ir embora mesmo.

Repórter: E quando você fugiu, você veio direto para cá?

Fugitivo/Paulinho: Vim direto aqui pra São Luís encontrar a Geiza, e já estávamos morando juntos.

Repórter: Você conheceu a Geiza quando?

Fugitivo/Paulinho: 4 de outubro, em um festejo, lá em Pindoval.

Repórter: Gostou dela?

Fugitivo/Paulinho: Demais!

Repórter: No mesmo dia vocês ficaram juntos?

Fugitivo/Paulinho: Nesse dia fomos ainda pra Miranda. Daí ela me trouxe aqui para São Luís, e depois voltei pra Miranda.

Repórter: Olha o amor é tão grande que o Paulinho tem pela Geiza que, pra matar a saudade, assim que se reencontrou com ela ... Olha as marcas! (o câmera dá um *close* no pescoço do fugitivo, mostrando marcas) Isso foi só em uma noite de amor, foi isso?

Fugitivo/Paulinho: Foi só em uma noite! (aos risos)

Repórter: Repetiria tudo de novo, se tivesse vontade?

Fugitivo/Paulinho: Tudo de novo... (risos) E quem sabe, um dia, eu vou sair dessa.

Repórter: E vai reencontrar seu grande amor! (andando pela delegacia) Aproveitar, aqui, pra quem não tá entendendo direito... As pessoas estão em casa, pensando que a Geiza poderia ser uma mulher, como é normal no relacionamento, mas, na verdade, a Geiza é um travesti. É isso?

Fugitivo/Paulinho: É um travesti, é isso mesmo. E não tem nada a ver isso aí, não. (fala com certo constrangimento) **[FOTO 14]**

Repórter: Fala com a Geiza lá... Ela tá te assistindo! Fala que você tá preso, mas vai encontrá-la de novo.

Fugitivo/Paulinho: Geiza, pode me esperar aqui... Eu tô voltando para gente morar junto. Quem sabe Deus me dá liberdade e me ajuda a sair dessa. (fala olhando para o repórter) Eu sei que ela tá me esperando!

Repórter: E a Geiza vai ficar te esperando?

Fugitivo/Paulinho: Ela me esperou da primeira vez... Eu fugi... Agora ela vai ter que esperar!

Repórter: Você tem certeza que ela vai te esperar?

Fugitivo/Paulinho: Eu fugi depois que ela foi na visita... Era umas três da madrugada, aí fui direto pro interior. Daí, vim pra cá, pra São Luís, para morar com ela. Estávamos a cinco meses já juntos.

Repórter: E as pessoas, que estão vendo em casa, devem te discriminar dizendo alguma coisa, e às vezes é difícil para as pessoas aceitarem isso. Mas diga para as pessoas que você é muito feliz com ela (com o rosto aparentando preocupação).

Fugitivo/Paulinho: Sou feliz demais! Se fosse uma mulher, não seria feliz assim. O que ela fez por mim, eu não vou esquecer nunca... Isso nunca vai sair da minha cabeça, não, nem que ela me largue isso não sai da minha cabeça, não. O que ela fez, nem minha família não fez... Me tirar de lá! (fala agitado) Me mandaram de novo (para cadeia), mas eu vou sair...Sair e voltar pra ela de novo.

Repórter: Você vai sair e encontrar ela de novo, para ser feliz para sempre?

Fugitivo/Paulinho: Para sempre, até a morte! (fala agitado)

Repórter: Olha, o negócio realmente... (fala em direção ao policial) Mexe até com a sensibilidade das pessoas. Deu para você sentir que ele é bem franco. Ele fala com clareza de que quando ele sair daqui vai buscar e procurar ela.

Policial: Uff... Prefiro não falar, porque eu também tenho coração e também amo. E depois de escutar o amor que ele tem pela Geiza dele... (fala com resignação e um tanto de ironia) Eu também tenho minha paixão e hoje eu fico na minha. Me tira dessa aí (pedindo para não dar entrevista). **[FOTO 15]**

Repórter: Olha aí, Clemilton... Isso mexeu com os sentimentos dele (refere-se ao policial). E você acha que as pessoas, que estão em casa vão entender, vão ficar do seu lado ou não vão entender? (agora refere-se ao fugitivo)

Fugitivo/Paulinho: Tenho certeza que algumas pessoas vão entender. Minha família entendeu, e quem escolheu fui eu...

Repórter: E sua família entendeu?

Fugitivo/Paulinho: Meus pais e meus irmão não falaram nada, não. Já sou de maior e quem manda na minha vida é eu. É assim... eu quero viver minha vida com ela.

Repórter: E você não se importa em não ter filhos?

Fugitivo/Paulinho: Não me importo não!

Repórter: Hoje pode ser adotado, não é isso.

Fugitivo/Paulinho: O que ela fez por mim ninguém faria! Ela deixa de comer para dar pra mim, ela pode ficar com fome; ela me dá o comer dela.

Repórter: Agora, cá para nós (tom mais suave)... Ela é fiel, realmente? Mesmo você estando longe, na cadeia?

Fugitivo/Paulinho: Ela é fiel, não me troca por ninguém. E eu também não troco ela por ninguém não. Viver até o resto da vida... Quando sair da cadeia, vou voltar tudo de novo com ela (fala séria).

Repórter: Olha só o Paulinho, a prova de amor, ele tá emocionado, os olhos lacrimejando e, ali do lado do pescoço, a marca do amor. Ele se emociona agora, e chora (*close* no choro do fugitivo). Nada mais emocionante do que esse momento de amor aqui do *Bandeira 2*. Você quer dizer mais um recado aí pra Geiza, agora? **[FOTO 16]**

Fugitivo/Paulinho: Não! Vou esperar ela vim me visitar, aqui ou lá, no presídio mesmo... Esperar pra gente conversar, se ela vai me esperar ou não. E se ela me esperar,

a gente até casa (fala com choro). A gente vai morar é junto. Falei pra ela: a gente vai é casar mesmo. Se Deus quiser vai dar tudo certo. Eu dou é minha vida por ela... Eu mato e morro por ela... Se alguém tiver que matar, ela vai ter que me matar primeiro.

A matéria finaliza com a imagem do fugitivo, enxugando as lágrimas, ao som de uma música romântica.



FOTO 13: Enquadramento do fugitivo Paulinho antes da entrevista. Durante esse enquadramento, ouve-se música romântica na delegacia.



FOTO 14: O repórter Silvan Alves pergunta para o fugitivo se ele não se sente constrangido em falar sobre seu caso de amor.



FOTO 15: Como parte da “encenação” da reportagem, Silvan Alves pergunta a opinião do policial sobre o relacionamento do fugitivo.



FOTO 16: No final da reportagem, a câmera enquadra o fugitivo emocionado.

CENA 5

MAIO 2012

HOMICÍDIO NO ITAQUI BACANGA

LOCAÇÃO: O corpo de um assaltante é encontrado em um terreno localizado na Vila Dom Luís, no bairro Itaquí-Bacanga. Segundo moradores, ele estava a vários dias praticando assaltos na região. O terreno está totalmente escuro, apenas iluminado pelo equipamento da equipe de reportagem.

Repórter: Olha só essa aqui! É a área da Vila Dom Luís, o local, aqui, no fundo dessa casa, no fundo dessa residência. É um local de difícil acesso, no alto de uma barreira. A polícia da viatura da 1ª BPM, o soldado Eli Carlos e o Jardel. Um homem foi executado e caiu ali, ó, bem no fundo da casa em construção **[FOTO 18]**

E as informações é que ele é conhecido como Diego, e, de acordo com as próprias informações colhidas aqui com os policiais da viatura, é que esse Diego é conhecido aqui na área pela prática de vários assaltos (toda situação descrita pelo repórter é evidenciada com o equipamento de iluminação da equipe de reportagem). **[FOTO 19]**

Ali, pela posição que ele caiu, são muitas perfurações na costa e, segundo informações, ele estaria assaltando nas imediações do Posto Milênio, que fica na avenida dos Portugueses. E algumas pessoas disseram que ele foi perseguido até essa área que é muito escura e, por isso, ninguém viu o que teria acontecido. **[FOTO 20]**

Olha lá! Escuro total, em baixo de um pé de mangueira. A informação é que a viatura já havia sido chamada, pois, desde cedo, ele estava praticando assaltos, e quando chegou aqui, já achou ele nessa situação. E, aí, prevalece a lei do silêncio: as pessoas não dão muita informação. Como ele foi morto? Quem o matou? Mas, dizem que ele era um conhecido assaltante aqui da área. Qual foi a informação que chegou para vocês? (pergunta feita aos policiais que estão ao lado do repórter)

Policia **Eli Carlos:** Como você frisou no começo da reportagem, nós recebemos a informação via CPU e, aí, nos deslocamos até o local, e constatamos a situação, e encontramos o cidadão em óbito. **[FOTO 21]**

Repórter: E ninguém quer dizer nada?

Policia **Eli Carlos:** A informação que tivemos é que ele tinha sido perseguido e tava homiziado(sic) aqui no mato. Ele é conhecido, aqui, como Alex (se corrige) É Diego quer dizer e é bastante conhecido de pequenos furtos e assaltos, inclusive até homicídio.

Repórter: Esse aqui é o Jardel. Vocês já tinham vindo aqui em um momento anterior e a reclamação era com o mesmo Diego?

Policia **Jardel:** Viemos ao apoio da viatura do Bacanga.

Repórter: Aqui, ninguém sabe dizer o que foi que houve?

Policia **Jardel:** Muito vago, muito vago, ninguém fala nada, agora é aguardar a perícia para os procedimentos cabíveis.

Repórter: Obrigado aos soldados da 3ª Companhia do 1º Batalhão da PM.

(as imagens voltam a ser do corpo no chão) Aí o Diego caiu sobre um cano de esgoto com várias perfurações pela costa dele, e é uma prova que ele estava sendo perseguido de lá pra cá. E a informação que ele é um dos assaltantes da região **[FOTO 22]**.



FOTO 17: Câmera enquadra terreno onde se encontra o corpo. Nota-se que o câmara permanece no topo do terreno, e lá permanece fazendo as imagens até o fim da reportagem.



FOTO 18: Close da câmera no corpo



FOTO 19: *Super close no corpo*



FOTO 20: Repórter entrevista o policial para saber o que aconteceu.



FOTO 21: A última imagem da reportagem é outro *close* no corpo.

CENA 6

NOVEMBRO DE 2007

FALA DO APRESENTADOR NO ESTÚDIO

LOCAÇÃO: Estúdio-base. O apresentador fala enquanto a fotografia do procurado preenche a tela **[FOTO 22]**.

APRESENTADOR: Adaís Cabral de Araújo é acusado de roubo, e está foragido da cadeia. Conseguiu fugir, conseguiu escapar. Você vai ajudar, com certeza, a colocá-lo atrás das grades. Se você tiver informações sob o paradeiro de Adaís Cabral dos Santos, ligue para nossa produção, que a gente manda catar. Vai mandar pegar ele onde ele estiver. Ligue 3244- 3011. Este é o telefone, ou então você pode mandar um *e-mail* para bandeira2@sistemadifusora.com.br. E, nesse caso aí, eu quero dar a garantia ao senhor e à senhora. Você tá trabalhando com gente perigosa, de alta periculosidade, né? Você pode ter certeza, que nós damos essa garantia para o senhor: a sua identidade vai ser mantida em sigilo, a sua identidade vai ser preservada. E é por isso que a ajuda da população da comunidade que tem nos acompanhado e ajudado a colocar muito bandido de alta periculosidade fora de circulação.

APRESENTADOR: O traficante, essa figura nefasta, pode viciar o seu filho, sua criança, a troco de uma balinha de merla. Aí, depois, começa. Quando você vê, ele já roubou o seu filho, o tráfico já levou embora aquela pessoa que você mais preza. Então, denuncie! Não se cale com um traficante perto aí da sua casa!

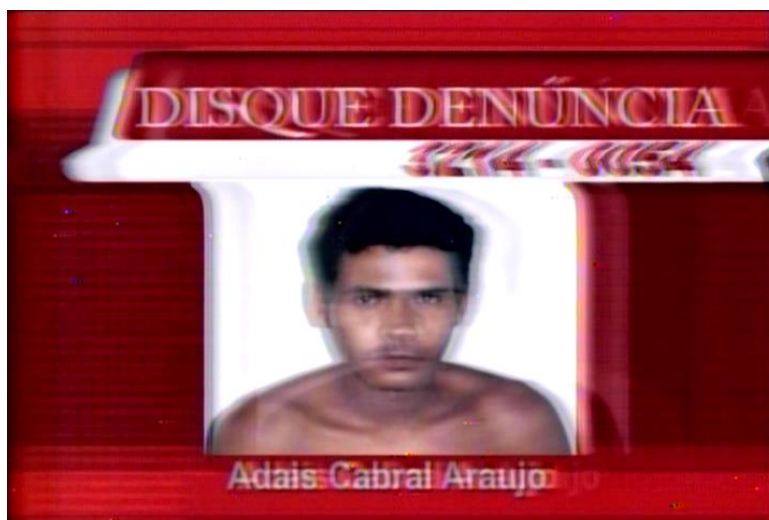


FOTO 22: A fotografia do acusado e número da produção do programa para denúncias.

CENA 7

DEZEMBRO DE 2011

PRISÃO DE ASSALTANTE

LOCAÇÃO: Estúdio-base, durante a apresentação, e delegacia onde o acusado está algemado.

APRESENTADOR: Você vai ver conosco aqui, no *Bandeira 2*. Preso o terror da Divinéia e da Vila Palmeira. Olha, o cara é o maior capeta! Você vai ver conosco! Cheio de tatuagem. Tem tatuagem do rabudo pra tudo em que é lado! A prisão foi decretada pelo juiz Paulino da Silva, da Sexta Vara Criminal. Olha, ontem mesmo o Tiago foi preso pelos policiais. Olha, ele responde, só lá no Terceiro Distrito, a cinco inquéritos por assalto, e tem uma condenação de dez anos na 7ª Vara Criminal também por assalto. Ao tomar consciência da prisão do Tiago, os moradores, lá da Divinéia, Vila Palmeira e Santa Cruz comemoram soltando foguetes. Você vai vê-lo aqui. Ele tem diabo tatuado de tudo em que é lado! Ele é coisa do rabudo, esse cara aí. Veja na lente do *Bandeira 2*.

REPÓRTER: Esse que você tá vendo, aí, é considerado o terror lá do Bairro da Divinéia. O nome dele é Tiago Lemos Araújo. Ele tem a prisão preventiva decretada [FOTO 23]. Segundo o delegado Robson Ruiz, quando ele tá com a arma na mão, quando tá na rua, ele vira bicho, vira bicho solto! Para os próprios policiais, era uma questão de honra prender o Tiago. Porque muitas vítimas já tinham vindo à delegacia

denunciar. Mas como é uma área de difícil acesso, eles esperaram o momento certo para prender.

Olha lá! Por isso que chamam ele de terror! Olha aqui, o símbolo da morte e, aqui atrás, tem mais o anjo da morte. Talvez seja por isso, né? Olha aí, é o rabudo! Aqui é o filho do rabudo, o rabudinho! Olha aí! **[FOTO 24]** Por isso, então, que o pessoal fica com medo de você, por isso que chamam você de terror **[FOTO 25]**.

Por que você fez esses diabos aí, Tiago? Num é por isso que o pessoal chama você de terror?

ACUSADO: Se eles dizem que eu sou terror, não posso fazer nada!

REPÓRTER: Olha, então, se você foi vítima do Tiago, então, venha denunciar aqui na delegacia.

APRESENTADOR: E, olha só, você que viu o Tiago aí. Ele tem um capeta aqui (aponta para o braço), tem mais um capeta ali, tem outro capeta nas costas, tem o filho do capeta! Tá amarrado, em nome de Jesus!



FOTO 23: Tiago preso, acusado de assalto.



FOTO 24: Close up na tatuagem de Tiago



FOTO 25: O repórter aponta para outra tatuagem no braço do Tiago

CENA 8

MARÇO DE 2012

FACADA NO OLHO

LOCAÇÃO: A sequência toda se passa em frente ao portão de entrada do Hospital Público Socorrão I, em São Luís. As cenas mostram a chegada do ferido junto da sua acompanhante, foca a narrativa no choque das imagens e na fala do policial que prestou o socorro.

Repórter: Uma pessoa com uma faca enfiada no olho! (fala em clima de tensão com o *close* da faca no olho da vítima). Olha lá a faca enfiada no olho. Isso foi lá na região do Barreto, na região da Aldeia. E o pessoal estão dando o atendimento, aí, ao cavalheiro

com a faca enfiada no rosto. A faca está enfiada no olho... (insiste na sequência) Na região da Aldeia. E o pessoal da Viatura 0975, da Polícia Militar do Estado do Maranhão, que prestou socorro... A faca ficou enfiada, mas ninguém sabe em que circunstâncias acabou acontecendo. (a câmera se posiciona para os policiais) Sargento Ferreira e o Sargento Lima, do 9º BPM, e eles de imediato foram prestar socorro. Qual foi a situação, lá, seu sargento?

Sargento Ferreira: Foi quando nós estávamos fazendo ronda, ali, no Barreto e Vila Palmeira (fala ofegante). Aí, o pessoal informaram que na Aldeia tinha um elemento furado... Chegando lá, pensei que ele tava furado no corpo, e estava com essa faca enterrada no olho (certo tom de susto).

Repórter: Ninguém sabe o que foi?

Sargento Ferreira: Só que foi no rumo da Aldeia, mas, provavelmente, envolvimento com droga. Lá é um ponto arriscado, ponto de risco, ponto de tráfico.

Repórter: Então, de imediato, a equipe foi prestar socorro para ele?

Sargento Ferreira: Isso. Mas, outras viaturas já estão lá, para iniciar as investigações, pra ver se localiza quem fez isso aí.

Repórter: Eles vão tentar fazer levantamento em torno da identidade da vítima, modulando justamente com o CIOPS, para verificar, justamente, a situação e o estado da vítima. (A câmera mostra, rapidamente, a moça que acompanhava a vítima, que andava pelo espaço rapidamente) Aí está a moça que acompanhou a vítima, mas não quer falar nada, sai sem falar nada.

Acompanhante: Ele pegou uma facada no olho na confusão dele, lá, no Barreto.

Repórter: Como é o nome dele?

Acompanhante: É ‘Demorô’, assim o pessoal conhece ele. Mas quem esfaqueou, eu não cheguei a olhar (diz a mulher se esquivando da câmera).

Repórter: Ela tá muito nervosa, pois, veio com ele na viatura e prestou socorro pra ele lá no Barreto, da Aldeia, que é uma região de venda de drogas. (imagens reprisadas da vítima chegando com a faca no olho ao hospital) O sargento Lima está lá dentro para tentar qualificar o homem atendido com uma faca no olho.

A moça que veio com ele tá muito nervosa. Veio acompanhando o rapaz... É uma coisa típica que parece em filmes de terror, mas, em muitas vezes, acontece em regiões lá do

Barreto, na Aldeia. (imagens do *off* da chegada da vítima com a faca no olho ao hospital)



FOTO 26: Imagens da viatura da polícia chegando ao hospital.



FOTO 27: As primeiras imagens do ferido, ainda na viatura.



FOTO 28: Primeiro *close* da reportagem feito para enquadrar melhor a imagem do ferido.



FOTO 29: O operador de câmera fixa o enquadramento em plano médio, para continuar mostrando a cena chocante.



FOTO 30: O apresentador tenta, sem sucesso, entrevistar a acompanhante do ferido.



FOTO 31: Aqui, o apresentador colhe informações com o policial.



FOTO 32: As imagens começam a se repetir, enquanto o apresentador repete a descrição de tudo que viu.

4.2 Análises

4.2.1 Condições de experiência e horizontes de expectativas do *Bandeira 2*

Para Dewey (1980), a experiência somente pode ser realizada em determinadas situações que favoreçam a interação dos sujeitos com o ambiente. Para este filósofo, a experiência não ocorre no sujeito ou no objeto, mas na situação interativa entre sujeito e objeto estético.

Por isso, explicaremos como ocorre a interação do espectador com o programa *Bandeira 2* e o que oferece condições para que essa interação ocorra esteticamente, a partir da identificação dos elementos que constituem a situação de recepção do programa e que possibilitam a realização de uma experiência. Esses elementos compreendem peculiaridades da produção do programa: horário de exibição, formato, iluminação, enquadramentos de câmera etc.

Como a dimensão da experiência estética também se deve ao horizonte de expectativas de determinada obra, seguindo orientações da Estética da Recepção, explicaremos como o contexto social em que o programa foi gerado, e o cenário em que é exibido, atualmente, colaboram para a situação de interação estética suscitada pelo programa.

O formato “peculiar” do *Bandeira 2* é, estrategicamente, apto a produzir experiência. Os elementos formais (imagens, som, iluminação) e os elementos contextuais (conteúdos e modo de disposição de tais conteúdos) do programa são pensados para despertar as atenções do espectador. O modo de produção das imagens, por exemplo, convida a audiência a desfrutar dos detalhes que a imagem pode oferecer, haja vista que a câmera procura todos os detalhes das locações e não censura nenhum conteúdo. A edição com poucos cortes ajuda a manter essa identidade; além disso, o pouco tratamento das imagens e a parca iluminação das locações aguçam mais ainda o olhar do espectador. Vale também ressaltar que o enquadramento de câmera mais utilizado no programa é o close.

Todos esses aspectos fazem do *Bandeira 2* um verdadeiro “convite ao olhar”, o que é indicado pelos *slogans* do programa “*Bandeira 2*, de olho em você” e “Tá na fita, tá na lente do seu *Bandeira 2*”.



Close CENA 1



Close CENA 4



Close CENA 5



Close CENA 8

Como o modo de interação do espectador com o programa está associado à situação em que a experiência pode ocorrer – na experiência ordinária essa situação reduzida à cena do hábito, passa despercebida, mas na experiência estética ela chama a atenção para os conteúdos e aspectos formais do objeto estético – podemos dizer que espectador do *Bandeira 2* é envolvido por outros aspectos peculiares do programa: o horário excepcional de produção e exibição e sua abrangência regional, focada nos bairros periféricos de São Luís. O espectador a assiste, à meia luz, a briga do vizinho da noite anterior ao assalto do comércio da esquina, porque as reportagens são gravadas à noite e pela madrugada. Ele fica sabendo dos acontecimentos ainda nas primeiras horas da manhã, durante o desjejum, horário em que o programa é exibido.



Na **CENA 3** a câmera mostra o interior da viatura. A pouca iluminação chama atenção para os detidos.



Na **CENA 5** a câmera é ligada ainda distante do local do ocorrido. A pouca iluminação e o enquadramento evidenciam o difícil acesso e as características da locação.



Na **CENA 8** as imagens da viatura da polícia chegando ao hospital ainda nas primeiras horas da manhã ajudam a criar a situação de ‘flagrante’ da reportagem.

Outro elemento que ajuda a constituir essa situação de interação do espectador com o programa, esteticamente, é a maneira como são dispostos esses elementos formais e contextuais do *Bandeira 2*. A narrativa das reportagens segue uma lógica “dramática”, não linear, que ora oferece momentos de tensão e ora momentos de tranquilidade. Como explica Gumbrecht (2010), são esses movimentos de tensão/oscilação que fazem com que o objeto da experiência estética tenha componente de instabilidade e desassossego.

Nesta perspectiva trabalha a produção do *Bandeira 2*, ao intercalar reportagens que chamam a atenção para o fato mais importante da notícia: um roubo, um assassinato, um espancamento, um acidente de trânsito, gera um momento de tensão e depois, ao longo da narrativa, se vale de descrições e entrevistas que, por vezes, até se desligam do assunto principal e se voltam a assuntos da vida privada do entrevistado, relaxando o clima de tensão próprio do acontecimento. A disposição das reportagens na montagem do programa segue a mesma tendência. Antes e depois das reportagens principais são veiculados comentários do apresentador, *merchandising*, e outros eventos esporádicos como festas de confraternização da polícia.

Na **CENA 2**, a reportagem é sobre a prisão de uma quadrilha de assaltantes. Com pouca informação sobre o caso, a narrativa do repórter é permeada por perguntas desferidas a todos os acusados. A situação de tensão, que é a prisão da quadrilha em flagrante, é intercalada por assuntos que fogem ao ocorrido. Em um dos momentos, o repórter faz brincadeiras com o codinome de um dos acusados e provoca risos nos

policiais: – *E esse aqui é o Kidiabo. Tu te sente vítima de perseguição não é? Não podem te olhar numa boa que eles te catam pra viatura? Olha aí, o kidiabo tá dizendo que já saiu do inferno faz é tempo e que não tá mais metendo o bicho.*

Na **CENA 4** esse aspecto é ainda mais evidente. A reportagem é toda encenada e o fato principal, o momento de tensão, que é a prisão de um fugitivo da Justiça é deixado de lado para que o repórter possa contar o que tem de mais “interessante” na situação, que é o motivo pelo qual o preso fugiu. Inicialmente, a reportagem conta a prisão do fugitivo e, em seguida, o tom da notícia começa a mudar com a entrada da música de fundo com tema romântico, tal como prelúdio para o momento mais esperado da reportagem: a revelação de que a pessoa com quem o fugitivo mantém relacionamento amoroso é um travesti.

Repórter: – *Olha só essa! Estamos na 5ª delegacia do bairro do Anjo da Guarda, e esse aí é senhor Paulo.... Ah! O senhor Antônio Paulo Lopes. E o senhor Antônio Paulo Lopes, o Paulinho, como é conhecido está diante de um caso inédito. E esse clima todo de romantismo é porque o seu Paulinho matou uma pessoa, isso no meio de dezembro do ano passado, lá em Cariongo, um povoado no município de Miranda do Norte. E depois de preso em janeiro deste ano, ele empreendeu fuga lá da delegacia, em companhia de mais seis pessoas, seis elementos. Até, aí, seria uma fuga normal, pois quem tá preso quer fugir, mas, no caso do seu Paulinho... Nas buscas feitas pela polícia, três bandidos foram mortos e dois capturados. E seu Paulinho conseguiu fugir, pois estava com muita pressa e saudade da pessoa que ele gosta muito, da pessoa que ele ama... Essa pessoa é Geiza. A Geiza está aqui, tatuada. Mostra aí, Paulinho! (manda o fugitivo mostrar a tatuagem no braço mesmo algemado) A Geiza é a pessoa com quem ele tem o caso. E o que acontece é que o Paulinho decidiu fugir, pois, ele preso, lá em Miranda, só recebia a visita da Geiza de 15 a 15 dias. E, às vezes, demorava muito para ter seus encontros. Olha, o amor é tão grande que o Paulinho tem pela Geiza que, pra matar a saudade, assim que se reencontrou com ela ... Olha as marcas! (o câmera dá um close no pescoço do fugitivo, mostrando marcas) Isso foi só em uma noite de amor, foi isso? **Fugitivo/Paulinho:** (aos risos) Foi só em uma noite! **Repórter:** Repetiria tudo de novo, se tivesse vontade? **Fugitivo/Paulinho:** Tudo de novo... (risos) E quem sabe um dia eu vou sair dessa. **Repórter:** E vai reencontrar seu grande amor! (andando pela delegacia) Aproveitar, aqui, pra quem não tá entendendo*

direito ... As pessoas estão em casa pensando que a Geiza poderia ser uma mulher, como é normal no relacionamento. Mas, na verdade, a Geiza é um travesti, é isso?
Fugitivo/Paulinho: *É um travesti, é isso mesmo. E não tem nada a ver isso aí, não. (fala com certo constrangimento).*

Outro fator que colabora com a situação de interação estética com o programa é o contexto social em que foi criado, e que é atualmente veiculado. De maneira geral, o horizonte de expectativas dos programas policiais corresponde ao momento histórico em que foram criados, pois, como explicamos, tais programas responderam aos movimentos de lei e ordem e ao endurecimento das políticas criminais e também de controle social. Desde os primeiros programas do gênero, o conteúdo é sempre o mesmo: a cobertura do trabalho da polícia. Os formatos também são muito parecidos. A figura de um apresentador sempre pronto a denunciar as mazelas da sociedade e os problemas relacionados à segurança pública. As reportagens e o modo de narrar sensacionalista.

Os poucos cortes e tratamento dados às imagens, as músicas de fundo, entre outros aspectos comuns nesses noticiosos. A expectativa da audiência diante de tais programas é a de assistir à prisão dos bandidos, acompanhar o trabalho policial, ser o primeiro a ver o flagrante, se indignar junto com o apresentador com os casos, cobrar mais segurança pública e se deixar envolver pelo tom dramático das reportagens.

É importante ressaltar que tais noticiários, surgidos na década de 90, encontram ainda espaço de destaque na audiência de grandes e pequenas emissoras de televisão. O *Bandeira 2*, por exemplo, permanece no ar há 21 anos na TV Difusora do Maranhão com formato e horário de exibição inalterados. As únicas mudanças do programa, ao longo desses anos, foram investimentos na produção, que incluíram a apresentação em estúdio, em 2007. Concordamos que esse lugar garantido na audiência pode ser explicado, porque o horizonte de expectativas do *Bandeira 2* é o mesmo há 20 anos atrás. A relevância da pauta em torno da segurança pública ainda é evidente, e o programa explora esse aspecto ao mostrar o cotidiano da cidade marcado pela violência. Nesse cotidiano, a violência enquadrada no âmbito da criminalidade é encarada tal como câncer da sociedade e a punição dos males dessa doença— os bandidos — como medida solucionadora.

Além disso, programa segue legitimando as políticas criminais desde o seu surgimento. O *Bandeira 2* começa a ser veiculado em um momento histórico marcado pela punição severa da criminalidade no Maranhão: a Operação Tigre, comandada pelo o governo de João Alberto, considerada uma das maiores promovedoras de massacres do Estado. O interesse em mostrar os criminosos e o aumento da criminalidade, na época, permanece sendo, agora, agravado pelas condições socioeconômicas do Estado. Os problemas sociais do Maranhão, pelas lentes do *Bandeira 2*, são reduzidos ao problema da segurança pública, que, por sua vez, não são resultado da falta de investimento do Governo do Estado no aparelhamento da polícia, de programas sociais que possam impactar a questão da violência, ou de políticas públicas voltadas para a área da segurança. Esse problema ocorre no *Bandeira 2*, unicamente, em razão da ação dos criminosos.

4.2.2 Planos da experiência estética (*Katharsis*)

Vimos que o *Bandeira 2* oferece condições para ocorrência de experiências estéticas e que o horizonte de expectativas do programa colabora para a situação de interação estética com a audiência. Mas, para que ocorra a experiência, como advoga a Teoria da Estética da Recepção, é necessária a participação ativa dos receptores na fruição dos objetos estéticos. Essa participação ativa é, na verdade, resultado dos processos de identificação e interpretação que o espectador realiza em contato com tais objetos. Assim, nos dedicamos agora a compreender quais processos de identificação/interpretação são provocados nos espectadores do *Bandeira 2*, a partir pelos efeitos estéticos suscitados pelo programa. Para tanto, utilizaremos como categoria teórico-metodológica um dos planos da experiência estética: a *katharsis*.

Conforme explicamos, anteriormente, a *katharsis* é a categoria da experiência estética que tem finalidade comunicativa, sendo capaz de provocar uma série de sensações no fruidor e promover a identificação dele com a trama ou personagem da estória. Seria *katharsis* a identificação emocional do espectador com o herói, por exemplo, desde que esse processo de identificação seja capaz de levar o espectador a uma disposição. Para compreender o processo de identificação, Jauss (2002) mapeia tipificações do herói em “categorias de recepção”.

Essas categorias são as reações provocadas no leitor/fruidor, e não as ações realizadas pelos heróis nas obras. São essas reações que caracterizam o processo de identificação. Jauss (2002) trabalha com cinco destas tipificações de herói, a partir das reações do leitor/fruidor. São elas: a associativa, a admirativa, a simpatética, a catártica e a irônica. Nas cenas descritas antes, os policiais no discurso do repórter, que também é apresentador do *Bandeira 2*, têm características de heróis, a edição do programa e as entrevistas dadas pelos policiais também enfatizam essa perspectiva.

O ato heroico se apresenta através superação do conflito em que uma personagem se sacrifica em benefício dos demais, por causa de seu senso de solidariedade, de dever, de humanidade. Para tanto, a personagem heroica é dotada de qualidades guerreiras, que lhe permitem superações extraordinárias e, no fim, é honrada por seus atos.

Na **CENA 1**, delineia-se a perspectiva heroica do policial, por sinal, bastante bem evidenciada. O repórter exalta os policiais, nomeando um a um, enquanto a câmera faz imagens deles. O repórter também destaca a eficiência e rapidez do grupo em constante disposição para combater qualquer ameaça à segurança e ao bem-estar dos cidadãos, cuja responsabilidade lhe é conferida: – *Olha só, esse é seu Denilson Souza Castro. Ele assaltou uma senhora dentro do ônibus, ali nas proximidades da Alemanha, ali bem na Avenida dos franceses e, de imediato, o pessoal do Esquadrão Águia foi acionado. E como esse policiamento de moto é muito rápido, é muito eficiente, ele foi perseguido. E lá nas proximidades do Caratatiua, ele foi localizado. Foi o pessoal do Esquadrão Águia que empreendeu a perseguição. O sargento Hélio, sargento Acrisio, o cabo Andrade, o Pinto, o Valmir e também o Bruno Serra.*

Ao acrescentar maior empenho do policial, o repórter revaloriza tal condição, e lhe confere *status* de herói, por sua redobrada disposição em combater a criminalidade. Os próprios policiais se sentem estimulados a falar sobre o seu trabalho, como condição excepcional. Neste trecho, ainda na **CENA 1**, os policiais contam a detalhes cada momento da operação em que foram enviados: – *Encontramos, ele, num local, recinto fechado, só com uma porta, no meio de várias borrachas. Ele tava escondido, camuflado mesmo. Aí demos voz de prisão. Foi verificada a faca e o celular junto com o mesmo (Policial 1).*

– Segundo informações da própria vítima, ele efetuou assalto à mesma dentro do ônibus, ameaçando a mesma com uma faca. Ele deslocou, correndo do ônibus, onde a população percebeu aquilo e tentou agarrar o mesmo, tentou capturar. Não conseguiram. Aí passaram para o Esquadrão, e perseguimos o mesmo, e conseguimos capturar nesse terreno baldio (Policia 2).

O que chama atenção na **CENA 1**, é o fato da reportagem parecer muito bem montada. Isto porque o detido encontrava-se em sala separada, e, somente diante das câmeras, é conduzido até à recepção da delegacia. Enquanto está sendo filmado, os policiais se encontram posicionados ao seu redor, em pose visível de sentido, prontos para darem seus depoimentos na televisão. Ressalta-se, também, a quantidade de policiais e o ostensivo trabalho efetuado, para o que é considerado pequeno delito, o furto de celular.

Na **CENA 3**, o repórter diz mais de uma vez o nome do major responsável pela operação de busca, enaltece as agências policiais que participam do trabalho, descreve a agilidade e prontidão dos policiais. Também dá ênfase, mais uma vez, ao trabalho ostensivo e à quantidade de policiais envolvidos na operação. Ele diz: *– Olha só: essa é a estrada da Vitória, aqui no Alto do Sacavém. Houve um tiroteio ainda há pouco nessa região. E aí você pode ver que são inúmeras as viaturas da Polícia Militar do Estado do Maranhão, onde já há pelo menos duas pessoas detidas. Aí, já no interior da viatura e os policiais vão dando busca ali.*

– São os policias da SEIC, Superintendência Estadual de Investigação Criminal, pessoal do serviço de inteligência e, mais, também, o pessoal do 9º Batalhão da Polícia Militar do Estado do Maranhão. Aí, são vários elementos. A polícia foi acionada pra cá, porque estava havendo um tiroteio, uma troca de tiros. E, de imediato, os policiais vieram até aqui. Até o local, e efetuaram a prisão.

– Aí você pode ver que é uma operação conjunta de policiais da SEIC, policiais de serviço de inteligência e muitos policiais. A rua está cheia de viaturas.

Na **CENA 2** é o próprio policial que se prontifica a elogiar o trabalho da polícia na luta contra a criminalidade e o mal, personificado na figura da quadrilha de assaltantes, que, segundo ele, já estava sendo procurada por diversos crimes. Dá “graças a Deus” pelo feito ao mesmo tempo em que se refere ao trabalho da polícia como “prestimoso”, a serviço do bem da população: *– É uma quadrilha, pra você ver, já vem*

cometendo vários assaltos, que se tem conhecimento e, agora, através desses dois assaltos as vítimas os reconheceram. E assim dando conta, nós pudemos, graças a Deus, tirar de circulação para a tranquilidade da sociedade ludovicense [FOTO 7]. Nós atribuíamos à prisão desses meliantes ao trabalho incessante da Polícia Militar. Esse trabalho prestimoso, mais uma vez, do Serviço de Inteligência integrado do 6º Batalhão da Polícia Militar e do Comando de Policiamento Metropolitano. Durante a fala do sargento, as imagens endossam a figura do policial, com *close up* e *super close* no seu nome bordado na farda e nos distintivos.

O heroico opera, aqui, os efeitos da *katharsis*. Nela, o grande tema do sacrifício, ‘eles morrem em meu lugar’, se atenua num ‘são eles que morrem em meu lugar’ (MORIN, 1984, p. 100). Aqui, é o policial que desbrava os perigos de uma sociedade violenta, para garantir a segurança pública e salvaguardar a vida da população, que é espectadora do programa. O efeito estético do heroico, também, tem forte conotação no discurso de combate à violência que o *Bandeira 2* sustenta. Nesse discurso, a figura do policial é exaltada, porque ele é identificado como cidadão de bem, tal como o espectador, também, acredita ser. Essa identificação do policial é importante na medida em que se aguça o imaginário de vitimização do espectador. A depuração conferida à ação policial remete o espectador para a ilusão de que ele não é um desses “pares” mostrados, agentes da violência.

Para existir o herói é preciso que exista, também, o mal, para que se lhe dê combate. A ação da personagem (ou fator, motivadora do conflito entre os dois) que encarna o mal garante a situação aterrorizadora e ameaçadora que põe os dois em conflito. No *Bandeira 2*, esse terror e ameaça são os bandidos, caracterizados como a própria personificação do mal e da violência. Eles são animais, selvagens ‘à solta’, que fazem tudo que não presta. Nessa caracterização dos bandidos identifica-se a perspectiva estética do grotesco.

O grotesco arrasta uma desvalorização do real, um rebaixamento de valores que pode tanto tornar risível quanto aterrorizador aquilo que normalmente se classifica como cruel, vulgar ou grosseiro. O grotesco é expresso nas seguintes modalidades: a escatológica que é caracterizada por referências a dejetos humanos, secreções, partes baixas do corpo; a dimensão teratológica, que são referências risíveis a monstruosidades, aberrações, deformações, bestialismos; a chocante que pode ser tanto

escatológica quanto teratológica, e é voltada à provocação superficial de um choque perceptivo com intenções sensacionalistas, essa é a modalidade mais presente na mídia; e por fim a crítica que não propicia apenas uma privada percepção sensorial do fenômeno, mas seu desvelamento público e reeducativo do que nele se tenta ocultar, a crítica grotesca é lúcida, cruel e risível (SODRÉ & PAIVA, 2002, p 68- 70).

Na **CENA 7**, há um rebaixamento da situação real, que é a prisão do assaltante, para se dar ênfase a uma referência risível: a animalidade do preso considerado “o terror”. A fala do repórter traz a implícita e universal identificação entre a animalidade e a divindade negativa do Diabo. Conhecida pela figura de uma besta-fera com chifres que personifica todo o mal da Humanidade, como pessoa de gênio mal e perversa. Essa é a fala: – *Olha! O cara é o maior capeta! Você vai ver conosco. Cheio de tatuagem! Tem tatuagem do rabudo pra tudo em que é lado! (...) Você vai vê-lo, aqui. Ele tem diabo tatuado de tudo que é lado! Ele é coisa do rabudo, esse cara aí! Veja na lente do Bandeira 2.*

Em outra fala, o repórter identifica, explicitamente, que o preso é passível de se tornar um animal: – *Esse que você tá vendo, aí, é considerado o terror lá do bairro da Divineia! O nome dele é Tiago Lemos Araújo. Ele tem a prisão preventiva decretada. Segundo o delegado Robson Ruiz, quando ele tá com a arma na mão, quando tá na rua, ele vira bicho, vira bicho solto!*

Os bandidos são identificados no *Bandeira 2* como a própria encarnação do diabo na terra. A fala do repórter dá ênfase às tatuagens desenhadas no corpo do preso, de maneira a mostrá-las como espécie de pacto com as forças do mal. Diz ele: – *Olha lá! Por isso que chamam ele de terror! Olha aqui, o símbolo da morte e aqui atrás tem mais o anjo da morte. Talvez seja por isso, né? Olha, aí, é o rabudo! Aqui é o filho do rabudo, o rabudinho! Olha aí! Por isso, então, que o pessoal fica com medo de você, por isso que chamam você de terror!*

Depois da reportagem e ao longo de seu comentário no estúdio, o apresentador invoca Cristo para livrá-lo desse terror: – *E, olha só. Você que viu o Tiago, aí! Ele tem um capeta aqui (aponta para o braço), tem mais um capeta ali, tem outro capeta nas costas, tem o filho do capeta. Tá amarrado, em nome de Jesus!!! A fala do repórter suscita no espectador um riso tenso, pois ele brinca com a ideia de perigo que o preso representa.*

Na **CENA 6**, o apresentador se refere ao acusado procurado pela Justiça como uma figura nefasta, de alta periculosidade: – *Adias Cabral de Araújo é acusado de roubo, e está foragido da cadeia, conseguiu fugir, conseguiu escapar. Você vai ajudar, com certeza, a colocá-lo atrás das grades.*

– *E nesse caso, aí, eu quero dar a garantia ao senhor e à senhora. Você tá trabalhando com gente perigosa, de alta periculosidade, né? Você pode ter certeza, que nós damos essa garantia para o senhor: a sua identidade vai ser mantida em sigilo, a sua identidade vai ser preservada.*

– *E é por isso que a ajuda da população da comunidade que tem nos acompanhado e ajudado a colocar muito bandido de alta periculosidade fora de circulação. O traficante, essa figura nefasta, pode viciar o seu filho, sua criança, a troco de uma balinha de merla.*

Assim, *Bandeira 2* põe, de um lado, os acusados (bandidos) e de, do outro, os policiais e as vítimas, que, às vezes, são vítimas reais do caso apresentado ou, na maioria das situações, o próprio telespectador, vítima em potencial dos criminosos. Conforme Garland (2008), a mídia traz a vítima como uma figura que representa uma experiência comum e coletiva, e não uma experiência individual e atípica.

A aparição da vítima real ou a exaltação das potenciais vítimas, os telespectadores, “o senhor” ou “a senhora”, como o apresentador do *Bandeira 2* costuma se referir, estimula o espectador a se identificar com o lado do bem: da vítima indefesa e do policial herói, esta última é uma identificação do tipo simpatética, conforme classificação de Jauss. O policial é um homem comum que em nome da Justiça e do bem se dedica em seu trabalho diário a manter a segurança da população e a ordem, vez por outra, tem sua vida sacrificada em nome de tais ideais. Os bandidos são as figuras nefastas, que fazem tudo que não presta, os “diabos na terra”, que precisam ser punidos.

4.2.3 Produção de presença

Conforme explica Cardoso Filho (2010), nem sempre os processos de identificação e/ou atribuição de sentidos são suficientes para dar conta da tonalidade que as experiências podem adquirir. Por isso, se faz necessário compreender também aquilo

que o “sentido não consegue produzir”. Sem contrapor aos processos de identificação/ interpretação suscitados pelo *Bandeira 2* que vimos anteriormente, nos interessa, agora, identificar os aspectos materiais que “aparecem na obra”, como resultados dos processos de produção de presença, nos quais se intensifica o impacto dos conteúdos exibidos no programa sobre os espectadores. Como a experiência estética é uma situação específica que nos permite sentir “efeitos de sentido e de presença” (GUMBRECHT, 2010, p. 238), cabe identificar que efeitos de presença são esses.

A produção de presença do *Bandeira 2* se evidencia em todos os elementos formais do programa que mencionamos: imagem, som, iluminação. Pois, todos esses elementos e a maneira como “aparecem” colaboram para que o programa mobilize o espectador de alguma maneira, se torne marcante e se faça presente à experiência dele. Quando a pouca iluminação aguça o olhar, o tom da voz desperta a atenção e cria momentos de tensão, a música de fundo funciona como prelúdio para o acontecimento que será exibido, esses elementos geram efeitos de presença.

Além desses efeitos, que resultam dos elementos formais do programa, nos interessamos, particularmente, por outros dois modos de produção de presença desse noticioso, são eles: a repetição de imagens e de informações na narrativa do repórter e o ao vivo “flagrante” do programa, que seria um ao vivo, cujos fatos não somente ocorrem diante da câmera, mas que sempre forja espécie de momento flagrante, como veremos a seguir.

De acordo com Fechine (2008) a televisão estabelece com os espectadores um sentido de presença por meio das temporalidades vividas por eles no momento de transmissão direta dos programas. Por meio da transmissão direta, da tomada “ao vivo”, “o espectador não apenas vivencia um determinado acontecimento (toma parte) através da transmissão direta, mas vive a própria transmissão direta como um acontecimento (do qual toma parte)” (FECHINE, 2008, p. 83). Ainda de acordo com a autora, “a transmissão direta é uma modalidade de produção e recepção associada à instauração de efeitos bem específicos dentro da televisão” (FECHINE, 2008, p. 14). Esses efeitos são o que ela chama de modos de presença, que aqui nomeamos de efeitos de presença.

Para Fechine, a transmissão direta insere o programa e os espectadores em uma mesma temporalidade, essa temporalidade se instaura como lugar comum de interações. É como se a transmissão construísse “um espaço cuja existência se dá unicamente no

momento em que o espectador estabelece com a TV ligada um regime qualquer de interação baseado na co-presença” (FECHINE, 2008, p. 118).

A transmissão direta do *Bandeira 2* corresponde ao momento de apresentação em estúdio. Entretanto, as reportagens são gravadas durante a noite e a madrugada e, em muitos casos, no momento em que se prepara o boletim de ocorrência na delegacia. Essa característica da produção do programa constitui o que dizemos ser espécie de “ao vivo flagrante”. Pois, apesar das reportagens não serem transmitidas ao vivo, elas carregam características da transmissão direta, como a ausência total de *off* e a presença do repórter em primeiro plano no local do acontecimento. Além disso, as reportagens mostram quase sempre cenas flagrantes. No *Bandeira 2* os acontecimentos sempre se desenrolam sob o testemunho do espectador.

Na **CENA 1**, a reportagem é gravada durante o preparo do boletim de ocorrência; na **CENA 3**, o repórter acompanha uma operação de busca da polícia ainda na madrugada, as imagens dão conta de registrar os acusados sendo colocados dentro das viaturas, os policiais revistando carros e todo desenrolar dos acontecimentos. Na **CENA 5**, a notícia é sobre o corpo de um indivíduo que acaba de ser encontrado por populares e policiais. Na **CENA 8**, a câmera registra o momento exato em que um homem com uma faca enterrada no olho chega ao hospital. Em todas essas cenas, o *Bandeira 2* registra o flagrante. As reportagens são conduzidas tal como o repórter descreve as situações e a apresentação em estúdio serve para reforçar essa produção de presença das reportagens, que concordamos ser a mais evidente nesse tipo de programação.

Outra produção de presença do *Bandeira 2* é a repetição constante de palavras, informações, e gírias do repórter, bem como, a repetição das imagens mais marcantes em alguns casos. Como os acontecimentos ocorrem no momento que a reportagem é feita, o repórter não tem tempo – ou não se interessa – em colher informações que garantam a condução de toda reportagem com atualidade de dados. Como também não existe gravação de *off*, o repórter conduz a matéria se repetindo constantemente. Ele insiste em “tornar presente” aquilo que ele descreve com mais evidência. Na **CENA 8**, o repórter repete, pelo menos 5 vezes, em um intervalo de 1 minuto, “a faca enfiada no olho” do indivíduo. Ele diz: - *Uma pessoa com uma faca enfiada no olho! (fala em clima de tensão com o close da faca no olho da vítima). Olha lá, a faca enfiada no olho.*

Isso foi lá na região do Barreto, na região da Aldeia. E o pessoal estão dando o atendimento, aí, ao cavalheiro com a faca enfiada no rosto. A faca está enfiada no olho... (insiste na sequência) Na região da Aldeia. E o pessoal da Viatura 0975, da Polícia Militar do Estado do Maranhão, que prestou socorro... A faca ficou enfiada, mas ninguém sabe em que circunstâncias acabou acontecendo.

Nessa mesma cena, as imagens mais chocantes são repetidas. Isso porque ocorre tudo muito rápido: o repórter descreve exageradamente a situação e, para manter esse efeito de presença causado pelo impacto da imagem da faca enfiada no olho, quando não se tem mais imagens que acompanhem a descrição, elas se repetem mais de uma vez. Na **CENA 3**, a repetição de imagens e de informações na reportagem garantem intensidade do acontecimento: a operação de busca. Diz o repórter: - *O Ribinha tá ali na frente, tá ali com o pessoal da SEIC. Ele é assaltante e homicida. Ele é homicida, assaltante e tem vários crimes praticados. E, aí, o pessoal faz a abordagem. Aí você pode ver que é uma operação conjunta de policiais da SEIC, policiais de Serviço de Inteligência e muitos policiais. A rua está cheia de viaturas. Lá vai ele sendo levado para o interior da viatura, o Ribinha. Esse veículo (apontando para carro estacionado na rua) já está sendo verificado pelos policiais. O veículo já foi utilizado em uma fuga lá na Isabel Cafeteira, e o Ribinha vai sendo levado. Nessa altura dos acontecimentos, já são seis pessoas presas. As viaturas já estão praticamente lotadas. Tem um aqui, tem 2 lá na outra e tem 3 mais ali na frente. Você pode ver que, aqui, é uma região accidental. Ali, o pessoal tá checando a procedência do carro, são muitos policiais checando a procedência desse veículo.*

Repete-se na reportagem o nome e descrição do detido “homicida” e “assaltante” e o efetivo de policiais na operação: “pessoal da SEIC”, “policiais da SEIC”, “policiais de Serviço de Inteligência”, “muitos policiais”, “a rua está cheia de viaturas”, “ali o pessoal tá checando a procedência do veículo”, “são muitos policiais checando a procedência desse veículo”. Enquanto a narrativa segue, ouvem-se as sirenes das viaturas e a câmera passeia pelo interior dos carros, por entre os policiais, garantindo o registro de cada detalhe.

O que importa mesmo para o *Bandeira 2* é o que se tem para mostrar: presos, fugitivos, objeto de roubo, arma do crime, corpos ensanguentados, corpo morto etc. Os efeitos de presença provocados pelo modo peculiar de produção do programas e por

outros recursos das reportagens condensam o sentido do que está sendo veiculado, sem a necessidade de qualquer explicação coerente ou informação mais precisa dada pelo repórter.

4.2.4 Atitude estética

Vimos que é preciso uma situação favorável para realização da experiência estética. Tal experiência depende também da participação do sujeito, que realiza processos de identificação/interpretação com o objeto que lhe é apresentado. Os efeitos de sentido, que estimulam tais processos interpretativos, por sua vez, estabelecem relação de tensão/oscilação com os efeitos de presença – próprios da materialidade do objeto – para que ocorra a experiência estética.

Dadas essas considerações, já identificadas no programa *Bandeira 2*, mais um exercício de análise se faz necessário para delinear as especificidades da experiência estética que pode se realizar na interação com os noticiários dessa natureza. Esse exercício consiste em entender a dimensão performática dessa experiência estética, vez que ela “[...] está inserida em um contexto específico de ação e comunicação, em uma situação na qual o sujeito é levado a desenvolver uma compreensão pragmático-performativa do objeto que lhe é apresentado” (GUIMARÃES, 2006, p. 15).

De acordo com Cardoso Filho (2010), essa performatividade é modulada, entre outras coisas, pela própria materialidade dos objetos. Por isso, identificaremos o tipo de compreensão pragmático-performativa modulada na interação dos telespectadores com o *Bandeira 2*, a partir das características midiáticas do próprio programa.

A característica midiática do *Bandeira 2* que nos ajuda a identificar a performatividade que a experiência estética pode estimular é a sua proposta de interatividade e interpelação dos telespectadores. Diferente de outros tipos de interação estabelecido por telejornais ou programas de variedades na televisão (enquetes, promoções etc.) com a audiência, os programas policiais estabelecem um modo de interação “delatora” e interpelam diretamente o telespectador, sempre o matigando a dialogar com a narrativa do programa. O momento dedicado ao contato “real” do programa *Bandeira 2* com os telespectadores é o quadro disque-denúncia, no qual o apresentador dá detalhes do fugitivo da justiça, qualificando-o, e pedindo a colaboração

dos telespectadores para a prisão do indivíduo por meio do contato direto por telefone com a produção do programa ou com instâncias da polícia e Justiça.

Na **CENA6**, enquanto a imagem do procurado aparece na tela, o repórter diz: *–Adaís Cabral de Araújo é acusado de roubo, e está foragido da cadeia, conseguiu fugir, conseguiu escapar. Você vai ajudar, com certeza, a colocá-lo atrás das grades. Se você tiver informações sob o paradeiro de Adaís Cabral dos Santos, ligue para nossa produção, que a gente manda catar, vai mandar pegar ele, onde ele estiver. Ligue 3244- 3011. Esse é o telefone, ou então você pode mandar um e-mail para bandeira2@sistemadifusora.com.br. E, nesse caso aí, eu quero dar a garantia ao senhor e à senhora, você tá trabalhando com gente perigosa, de alta periculosidade, né? Você pode ter certeza, que nós damos essa garantia para o senhor: a sua identidade vai ser mantida em sigilo, a sua identidade vai ser preservada. E é por isso que a ajuda da população da comunidade que tem nos acompanhado e ajudado a colocar muito bandido de alta periculosidade fora de circulação. O traficante, essa figura nefasta, pode viciar o seu filho, sua criança, a troco de uma balinha de merla. Aí, depois, começa. Quando você vê, ele já roubou o seu filho, o tráfico já levou embora aquela pessoa que você mais preza. Então, denuncie! Não se cale com um traficante perto, aí, da sua casa! Quero que você dê uma olhada em mais um procurado. Mais e mais informações estão chegando para que esses foragidos que estamos mostrando aqui, para que eles sejam encontrados e retirados de circulação. A polícia está procurando Fernando Messias Moraes, o Chipa, esse que vocês estão vendo aí. Elemento perigoso, acusado de assalto à mão armada, assalto a banco. Ele faz tudo que não presta, tudo que você imaginar que não preste, ele faz. Se você tiver alguma informação, ligue pra cá, que eu mando catar ele!*

O disque-denúncia é um quadro fixo do programa *Bandeira 2*. A eficácia da delação garantiu ao repórter e apresentador, Silvan Alves, no ano de 2011, uma homenagem especial da Central de disque-denúncia do Estado do Maranhão por ser o principal parceiro nas veiculações de resultados e iniciativas da Central.

O repórter interpela o telespectador para que ele delate o fugitivo. Em passagens como “você vai ajudar”, “ligue para nossa produção”, “se você tiver alguma informação” ele propõe diálogo direto com o telespectador. Fala com ele como se estivesse em uma conversa íntima. O repórter explica que, denunciando, o “senhor e

senhora” poderão ajudar a colocar muito fugitivo de alta periculosidade “atrás das grades”. O repórter garante, ainda, sigilo da identidade do delator; atribui a ele mesmo a responsabilidade de “catar” e “pegar onde estiver” o bandido, reafirmando o poder da denúncia na efetivação da prisão. Visando mobilizar o telespectador para que ele coopere com o programa e a polícia, o repórter apela até para o sentimento materno. A telespectadora do programa pode ter o seu filho levado pelo traficante, e, por isso, ela não pode se calar.

O incentivo à prática da delação institui padrões de interação peculiares entre o telespectador e o programa *Bandeira 2*. Essa interação é o que Bruno (2011) chama de “vigilância participativa”. A compreensão pragmático-performativa desenvolvida na interação estética com o programa *Bandeira 2* convoca o corpo a agir, “a ficar vigilante”, a prestar atenção e a colaborar. Isso não quer dizer que exista relação de causa e efeito, ou que o telespectador do programa vá denunciar; o que ocorre é adoção de uma disposição para agir, uma atitude estética.

Essa compreensão pragmático-performativa é considerada sintoma da experiência estética, pois ela guia nosso comportamento na interação com o objeto estético e, por meio dela, podemos identificar características singulares da experiência estética (CARDOSO FILHO, 2011, p. 50).

O estímulo à prática da vigilância participativa no programa *Bandeira 2* canaliza os efeitos estéticos sugeridos aos telespectadores para uma finalidade, essa finalidade é o que o programa quer comunicar à audiência, compartilhar com ela. A produção de sentidos é no *Bandeira 2* também o sentido do que é experimentado em contato com o programa, é o que resulta concretamente da interação estética com ele: as práticas e comportamentos que se desenvolvem nessa interação. Os programas policiais de maneira geral buscam engajamento dos telespectadores para a causa da segurança pública ainda que retoricamente e, por isso, estimulam a prática da vigilância. Por meio dela, reafirmam e legitimam constantemente a máxima “bandido bom é bandido morto”.

Considerações finais

Neste ponto cumpre condensar o esforço investigativo empreendido, puxando os cordéis que o entrelaçaram, a fim de extrair algumas consequências fundamentais. E

como entendemos que este exercício enseja desdobramentos futuros, indicamos, ao final, algumas possíveis vias de investigação.

Estudar um noticiário de televisão, apreendendo-o sob o foco das experiências estéticas que é capaz de promover, foi, por boas razões, um exercício desafiador. A primeira parte desse desafio consistiu em submeter um objeto que não é, normalmente, sujeito a investigações dessa natureza, tanto por sua qualidade extra-artística, quanto por estar diretamente assentado na produção de discursos sobre o real, sem poder desprender-se dele por completo. A segunda parte do desafio foi explorar o terreno novo, porém fértil, da Estética da Comunicação, assumindo o compromisso de desenvolver pesquisa interdisciplinar, e promover adaptações necessárias para encontrar metodologia que integre abordagens da Comunicação e também da Estética.

O terceiro, e talvez o maior desafio desta investigação, por sua vez, foi trazer para o palco principal da pesquisa o fenômeno da experiência – com os riscos, consciente assumidos, face à multivariância de reações estéticas quanto de produção de sentidos. Pois, assim, nos localizamos na contramão de boa parte dos estudos da Comunicação, guiados pela tradição da análise do discurso e da linguagem. Voltar os olhos para a experiência como fez Benjamin, Kracauer, Singer e tantos outros, os primeiros a se dedicarem a este exercício, a partir dos aspectos que a experiência revela foi enriquecedor e, ao mesmo tempo, instigante.

Ao assentar o ponto final neste esforço intelectual, no entanto, fizemo-lo com a certeza de ter cumprido os objetivos da pesquisa, e de não ter encontrado conclusões derradeiras, mas indicadores significativos da natureza peculiar dos noticiários policiais. A relação que eles estabelecem com as políticas de controle criminais e de controle social mostram, por exemplo, que o *Bandeira 2* é bem mais que um programa feito para entreter o público, como algumas pesquisas querem fazer crer; ou que é um programa sensacionalista que não segue critérios de produção, não prima pela qualidade das reportagens por ser popularesco, destinado a público menos favorecido, como já lemos a respeito.

A sua origem está ligada ao endurecimento das políticas de controle criminais implantadas no Brasil e também no Estado do Maranhão na década de 90, e o *Bandeira 2* carrega traços de identidade que, como vimos, colaboram para a situação de interação estética com programa, determinantes para instituir práticas de recepção e também

certos padrões de experiência. O telespectador do *Bandeira 2* pode até não saber qual a pauta do dia, mas sabe, exatamente, o que vai assistir ao ligar a televisão: a polícia trabalhando e os criminosos sendo punidos.

A relação estabelecida entre os programas policiais e as políticas de controle social, tem por finalidade a legitimação da segunda, o que favorece a permanência desses programas em lugar de destaque na grade das emissoras de televisão. Mas não é, unicamente, a razão do sucesso desse tipo de programação.

O cenário socioeconômico do Maranhão de nossos dias, não difere muito do encontrado há 20 anos, assim como os problemas sociais e os crescentes índices de criminalidade também contribuem para este ambiente favorável de recepção. É evidente o interesse da população pelas questões relacionadas à segurança pública, como confirma levantamento realizado pelo DataFolha, entre 1996 e 2000. Os índices mostram que a preocupação dos brasileiros com segurança aumentou, alcançando seu maior percentual (13%) no mês de junho de 2000 (ADORNO, 2003, p. 105).

Hoje, se não é a principal, a segurança pública é uma das mais importantes demandas dos governos. Entretanto – e prisioneira, ainda, dos resquícios da velha doutrina da “lei e ordem” – tal prioridade é encarada como simples tarefa de punir com mais rigor os criminosos. Os programas policiais respondem a tal dinâmica atuando, principalmente, na produção de sentidos sobre o crime e a criminalidade, e ajudando a constituir a experiência social em torno da questão.

Além desse contexto situacional, que cada vez mais garante espaço para os programas policiais, o poder de afetação de tais narrativas jornalísticas advém dos vínculos que esse modo de narrar estabelece com o cotidiano das cidades. No *Bandeira 2*, esses vínculos são explícitos. Além de cenário da narrativa, a cidade é uma espécie de personagem principal. É na cidade (transformada pela engrenagem narrativa em cidade-flagrante), surpreendida, na madrugada, pelas lentes do programa, que mora o perigo, que esconde os criminosos e desordeiros, revelados em primeira mão aos telespectadores logo nas primeiras horas da manhã.

O poder de sedução dos noticiários de polícia se deve ao diálogo que eles estabelecem com as narrativas cotidianas, mas também com seus telespectadores. Como explica, Breta (2006, p.39) “os relatos ou narrativas que apresentam o cotidiano são vetores do conhecimento comum, participam da estruturação do mundo e dão pistas à

compreensão da experiência do homem ao produzirem sentidos”. O *Bandeira 2* interpela a audiência na intimidade do seu dia a dia, enquanto o telespectador prepara o desjejum e se apronta para mais um dia de trabalho, de lazer etc.

Evidenciamos, com esta pesquisa, que o alcance dos noticiários policiais se explica, então, de um lado, pelo contexto favorável de recepção e pelo poder de afetação das narrativas próximas ao cotidiano dos telespectadores, mas, principalmente, pelas especificidades da experiência estética que se realiza na interação dos telespectadores com o programa. Como explicamos, essa experiência estética é caracterizada pela tensão/oscilação entre efeitos de presença e efeitos de sentido.

Os efeitos de sentido dizem respeito aos processos de identificação/interpretação realizados pelos sujeitos na interação estética. No *Bandeira 2*, esses efeitos favorecem a compreensão, segundo a qual, os polícias são pessoas do bem, heróis do povo, capazes de sacrifícios para defender e proteger a população dos bandidos, que são as criaturas do mal, prontas para cometer qualquer atrocidade. O dualismo entre os policiais/bem e os bandidos/mal funciona, na prática, para justificar os apelos, muitas vezes velados, por Justiça como forma de punição física, vingança e castigo.

Já os efeitos de presença, especificamente, na televisão, se desdobram em outros caracteres, igualmente relevantes, pois “a partir dos quais a maioria dos telejornais legitima-se, hoje, perante sua audiência: autenticidade, vigilância e interação” (FECHINE, 2008, p. 4).

O efeito de autenticidade é alcançado porque a transmissão direta, ou no caso do *Bandeira 2*, o “ao vivo flagrante”, demonstra ao telespectador a capacidade da televisão mostrar a “realidade”. Ao acompanhar a transmissão dos acontecimentos, o telespectador “é confrontado com a promessa de que aquilo que ele vê é mais “verdadeiro” ou mais autêntico, justamente por ser menos manipulável *a posteriori*” (FECHINE, 2008, p. 8).

A sensação de que a qualquer momento algo imprevisível pode acontecer diante dos olhos do espectador amplia a “autenticidade” do que está sendo mostrado. O telespectador, por meio dos efeitos de presença, é testemunha em potencial dos fatos. No *Bandeira 2*, esse efeito de autenticidade é ainda acompanhado pelo de vigilância.

Isto porque o programa assume, como atribuição, o exercício de vigiar a cidade e os bandidos, e sempre de prontidão para mostrar o que ocorre ainda na madrugada.

Como a transmissão direta constrói um espaço-temporal comum ao telespectador e ao telejornal, no momento de veiculação na televisão, o efeito de presença gerado nessa transmissão também possibilita diferentes situações de interação (FECHINE, 2008, p. 8). No *Bandeira 2*, as duas práticas mais comuns de interagir e interpelar a audiência são o modo intimista de como o programa se refere ao telespectador e o incentivo à delação, práticas que ganham maior respaldo em função da transmissão direta do noticiário e dos efeitos de presença do programa. A interação programa-telespectador é marcada, quase que inteiramente, por provocações tensas, com alto teor de violência. É difícil, para a audiência, afastar-se da crueza, do "cheiro de sangue" que o programa "exala"; ainda mais, porque os fatos violentos acorreram bem ali, no quintal da casa dos telespectadores, que é a cidade.

Tanto os efeitos de presença quanto de sentidos constituem as especificidades da experiência estética realizada na interação dos telespectadores com o programa *Bandeira 2*. Tendo sofrido e também vivido essa experiência, os sujeitos não saem imunes dela. “Fazer uma experiência é não sair incólume de uma situação vivida; é ser afetado e sofrer as marcas. A exposição a uma obra ou acontecimento provoca uma confrontação, e aquele que se expõe sofre o impacto desse confronto” (FRANÇA, 2006, p.83). Ao ser afetado o sujeito reage ou se predispõe a agir, e é dessa maneira que se constitui a dimensão performática da experiência estética.

O sujeito “toma” uma atitude que o leva a desenvolver uma compreensão pragmático-performativa da experiência que sofre e vive. Para os telespectadores do *Bandeira 2* essa compreensão afeta o corpo no sentido de vigiar, e quem vigia não dorme, não descansa, está sempre alerta, sempre pronto para o que poderá acontecer. Por meio da performatividade da experiência, o corpo também é chamado a colaborar com a polícia e a Justiça, e a ser mais um dispositivo na dinâmica contemporânea do controle social do crime.

A mídia é, já se disse, lugar de experiência, que fala da experiência do mundo, ao mesmo tempo em que faz parte dessa mesma experiência. A mídia constrói vínculos e nos constitui a nós mesmos, alimenta “um estar junto”. A produção midiática forma um contexto que condiciona também nossas maneiras de interagir com o mundo, nossa

percepção da realidade. É por este viés da experiência socialmente partilhada, que se estabelecem os elos interativos e nossa sociabilidade.

No caso dos programas policiais, a experiência proporcionada por eles visa instituir uma forma de sociabilidade com base na prática da vigilância, mas também da visibilidade. Somente aquilo que vemos “verdadeiramente” é apreendido como dado do real, e passível de ser compartilhado como experiência. Quanto mais provas nos forem mostradas – imagens, testemunhas, flagrantes – maior será o impacto sobre nós, e mais intensa será nossa experiência com o que vemos. Para vigiar é preciso estar sempre “de olho em você”, como bem descreve o um dos *slogans* do *Bandeira 2*.

A prática da vigilância é indissociável, assim, do exercício do olhar, e é com este fundamento que os processos comunicativos/interativos dos programas policiais são estabelecidos. Por ali se moldam padrões de experiência e se produz sentidos (ver e vigiar, vigiar e delatar, delatar e colaborar, colaborar e punir, punir e curar) sobre a criminalidade e a violência que há nela, da qual somos somente vítimas.

Como dissemos, essas considerações são indicadores acerca da peculiaridade dos noticiários de polícia, vistos sob o olhar inquiridor da pesquisa, que toma a experiência, e em especial a experiência estética, como ponto de partida.

O inclinar-se sobre o programa *Bandeira 2*, sondando-o em termos de sua constituição interna e sobre as peculiares experiências que é capaz de promover, também abriu outras veredas investigativas – sempre muito bem-vindas, ainda mais porque os noticiários policiais arrastam verdadeira multidão de telespectadores, e, portanto, influenciando-os diretamente.

Considerando-se, de início, que toda produção midiática arrasta – como dimensão ínsita ao fazer comunicacional – potencialidades educativas, é plausível indagar: Que dimensão educativa-formativa é essa que se forja através de experiências estéticas com as narrativas dos programas policiais televisivos? Está-se, a partir de tais narrativas, construindo que espécie de sujeito, admitindo-se que todo processo de formação/educação projeta sempre uma imagem de Homem e de Humanidade?

Tomando por base a experiência estética com tais narrativas, é possível destacar-se outras modalidades de categorias sensíveis, como o patético ou o humor, por exemplo, e como se integrariam à lógica dos programas policiais que, como vimos, primam pela produção dos efeitos de horror, medo, e de exaltação do herói-policial?

De outra parte, a simbólica do medo e da prevenção promovem outras modalidades de experiência? Seriam, tais mecânicas discursivas, com seus competentes mecanismos estéticos, capazes, por exemplo, de levar a população a armar-se? Ou então levar a população a resolver, com as próprias mãos, casos violentos que escandalizaram a sociedade, como já se viu, algumas vezes, em linchamentos em praça pública, depredação de delegacias e de veículos policiais?

Estas são algumas possibilidades investigativas que despontaram de nosso contato estreito com o objeto da pesquisa que empreendemos. Outras janelas, certamente, existem, importantes para que ajudemos a visualizar e esclarecer domínios da experiência com os programas policiais.

Referências:

ADORNO, Sérgio. Lei e ordem no segundo governo FHC. In: Tempo Social. *Revista de Sociologia da USP*. São Paulo, 2003.

ANGRIMANI SOBRINHO, Danilo. *Espreme que sai sangue: um estudo do sensacionalismo na imprensa*. São Paulo, Summus, 1995.

BARATA, João Medeiros. Caminhos da cobertura televisiva das ações policiais no Brasil. In: Ponto e Vírgula. *Revista do programa de estudos pós-graduados em ciências sociais da PUC*. São Paulo, 2011.

BARBOSA, Zulene. *As temporalidades da política no Maranhão*. Revista Lutas Sociais. São Paulo: EDPUC, 2004.

BARILLI, Renato. *Curso de Estética*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

BARROS, Lann M. Recepção, mediação e midiatização: conexões entre teorias europeias e latino-americanas. In: *Mediação e midiatização*. Bahia: EDUFBA, 2012.

BATISTA, Nilo. Mídia e sistema penal no capitalismo tardio. In: Discursos sediciosos. *Revista brasileira de Ciências criminais*. Rio de Janeiro, 2002.

BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as consequências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas*. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOBBIO, Norberto, et al. *Dicionário de Política*. 5ª edição. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

BRAGA, José Luiz. (2010). Experiência estética & mediatização. In: GUIMARÃES, César et al (Org). *Entre o Sensível e o Comunicacional*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2010.

BRUNO, Fernanda. Mapas de crime: vigilância distribuída e participação na cultura contemporânea. In: BRUNO, F. etc al.. *Vigilância e Visibilidade: Espaço, tecnologia e identificação*. Porto Alegre: Sulina, 2010.

BUCCI, Eugênio. Linha direta. Com quem. In: BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. *Videologias*. 1º edição. São Paulo: Boitempo, 2004.

CARDOSO FILHO, Jorge Luiz Cunha. 40 anos de Estética da Recepção: pesquisas e desdobramentos nos meios de comunicação. *Revista Diálogos Possíveis* (Salvador), volume 02, n. 16, jul/dez, p. 63 – 76, 2007.

_____, Jorge Luiz Cunha. *Práticas de escuta do rock: experiência estética, mediações e materialidades da comunicação*. Minas Gerais: UFMG, 2010. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/BUOS-8DPJCV>. Último acesso em 05/01/2013.

_____, Jorge Luiz Cunha. Para “apreender” a experiência estética: situação, mediações e materialidades. *Revista Galáxia*, São Paulo, nº 22, p. 40-52, dez, 2011.

CORREIA, João Carlos. *O admirável mundo das notícias*. Covilhã: Labcom, 2011.

COSTA, Wagner Cabral. *Do Maranhão novo ao Maranhão do Noto Tempo: trajetória da oligarquia Sarney no Maranhão*. São Luís: Mimeo, 1997.

DENILSON, Lopes. (2006). Da estética da comunicação a uma poética do cotidiano. In: GUIMARÃES, César et al (Org.). *Comunicação e Experiência Estética*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

DEWEY, John. *Art as experience*. New York, Periglê, 1980.

ERBOLATO, Mário L. *Comunicação e cotidiano*. Campinas: Papirus, 1985.

FECHINE, Yvana. *Televisão e presença: uma abordagem semiótica da transmissão direta*. São Paulo: Estação das Letras e Cores: 2008.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 38ª ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

FRANÇA, Vera V. Impessoalidade da experiência e agenciamento dos sujeitos. In: GUIMARÃES, César et al.. *Entre o sensível e o comunicacional*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2010.

GARLAND, David. *A Cultura do Controle*. Rio de Janeiro: Revan, 2008.

GUIMARÃES, César & FRANÇA, Vera. Experimentando as narrativas do cotidiano. In: GUIMARÃES, C. & FRANÇA, V. (Org.). *Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

GUIMARÃES, César & LEAL, Bruno. Experiência mediada e experiência estética. *Anais da XVI COMPÓS*, Curitiba, Universidade Tuiuti do Paraná, 2007.

GUIMARÃES, César. O que ainda podemos esperar da experiência estética?. In: GUIMARÃES, C. et al.. *Comunicação e Experiência Estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargo. (Orgs.). *Experiência estética e comunicação: a partilha de um programa de pesquisa*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto Ed. PUC-Rio, 2010.

HOBBSBAWM, Eric J. *Era dos extremos o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLANDA, F. *Dinâmica da economia maranhense nos últimos 25 anos*. São Luís: IMESC, 2008.

JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____, Hans Robert. *A história da literatura como provocação a teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

LEAL, Bruno S. As estéticas do jornalismo em transformação: perspectivas de pesquisa em comunicação. In: BERGER; Christa etc al.. *Jornalismo Contemporâneo: figuras, impasses e perspectivas*. Salvador: UFBA, 2011.

_____, Bruno S. Saber das narrativas: narrar. In: GUIMARÃES, César; FRANÇA, Vera (Orgs.). *Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano*. Belo Horizonte: Autentica, 2006.

LYNDON, David. 11 de setembro, sinóptico e escopofilia: observando e sendo observado. In: BRUNO, F. etc al.. *Vigilância e Visibilidade: Espaço, tecnologia e identificação*. Porto Alegre: Sulina, 2010.

MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

MATHIESEN, T. The viewer society: Michel Foucault's panopticon revisited. *Theoretical Criminology*, vol 1, nº2, p. 215-234, 1997.

MENDES, João M. *Porquê tantas histórias: O lugar do ficcional na aventura humana*. Coimbra: Minerva, 2011.

MESQUITA, Mário. *O quarto poder frustrado: o poder dos media nas sociedades contemporâneas*. Coimbra: Minerva, 2003.

MONGIN, Olivier. *A violência das imagens: ou como eliminá-la*. Lisboa: Bizâncio, 1998.

MORIN, Edgar. *Cultura de massa no século XX: neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

NASCIMENTO, André. Apresentação à edição brasileira. In: GARLAND, David. *A cultura do controle: crime e ordem social na sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro, Revan, 2008.

PONTE, C. *Para entender as notícias*. Florianópolis: Insular, 2005.

QUÉRÉ, Louis. O caráter impessoal da experiência. In: GUIMARÃES, César *et al.*. *Entre o sensível e o comunicacional*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2010.

RAMONET, Ignácio. *A tirania da comunicação*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

RONDELLI, Elizabeth. Imagens da violência e práticas discursivas. In: PEREIRA, Carlos Alberto M. (org.) *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SALLA, Fernando; GAUTO, Maitê; ALVAREZ, Marcos César. A contribuição de David Garland: a sociologia da punição. In: Tempo Social. *Revista de sociologia da USP*. São Paulo, 2006.

SANTOS, Leila B. D. & ARNALDO, Bastos S. N. Reflexões em torno à crise do estado de bem-estar social. In: *Revista Faculdade de Direito da UFG*. Goiás, 2008.

SCHUDSON, Michael. *The sociology of news*. Nova Iorque e Londres: W. W. Norton, 2003.

SILVA, Silvano Alves Bezerra da. *A estética utilitária: interação através da experiência sensível com a publicidade*. João Pessoa: A União Editora/ Editora da UFPB, 2010.

SODRÉ, Muniz. *A Narração do Fato: notas para uma teoria do acontecimento*. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

_____. Muniz. *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006b.

_____, Muniz. *Sociedade, mídia e violência*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006a.

_____, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

SOUSA, Jhonatan Uelson P. Alguns desafios ao planejamento e desenvolvimento do Maranhão: contexto histórico, obstáculo e estratégias de superação. *Revista Planejamento e Políticas Públicas*, nº 37, 2001.

TEIXEIRA, Alex Niche. *A espetacularização do crime violento pela televisão: o caso do programa Linha Direta*. Rio Grande do Sul: UFRG, 2002. Disponível em <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/1538>. Último acesso em: 10/12/2012.

THOMPSON, John. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Petrópolis: Vozes, 1998.

TRAQUINA, Nelson. *Teorias do jornalismo: porque as notícias são como são*. 2ª edição. Florianópolis: Insular, 2005.

ZILBERMANN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.