



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA
CONTEMPORÂNEAS

VALÉRIA MARIA SAMPAIO VILAS BÔAS ARAÚJO

CONTAR NÃO É O MESMO QUE VIVER:

Jornalismo e subjetividade na atuação do repórter
na televisão brasileira.

Salvador

2018

VALÉRIA MARIA SAMPAIO VILAS BÔAS ARAUJO

CONTAR NÃO É O MESMO QUE VIVER:

Jornalismo e subjetividade na atuação do repórter
na televisão brasileira.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas.

Orientadora: Itania Maria Mota Gomes

Salvador

2018

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Sampaio Vilas Bôas Araújo, Valéria Maria
CONTAR NÃO É O MESMO QUE VIVER: Jornalismo e
subjetividade na atuação do repórter na televisão
brasileira contemporânea. / Valéria Maria Sampaio
Vilas Bôas Araújo. -- Salvador, 2018.
370 f.

Orientador: Itania Maria Mota Gomes.
Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em
Comunicação e Cultura Contemporâneas) -- Universidade
Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, 2018.

1. jornalismo. 2. subjetividade. 3. televisão. 4.
estudos culturais. 5. repórter televisivo. I. Mota
Gomes, Itania Maria. II. Título.

VALÉRIA MARIA SAMPAIO VILAS BÔAS ARAUJO

CONTAR NÃO É O MESMO QUE VIVER:

Jornalismo e subjetividade na atuação do repórter
na televisão brasileira.

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Faculdade de Comunicação, da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada no dia 24 de maio de 2018 pela banca composta pelos professores doutores:

Itania Maria Mota Gomes – Orientadora
Universidade Federal da Bahia

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Ana Carolina Damboriarena Escosteguy
Universidade Federal de Santa Maria

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Bruno Souza Leal
Universidade Federal de Minas Gerais

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Jeder Silveira Janotti Junior
Universidade Federal de Pernambuco

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Juliana Freire Gutmann
Universidade Federal da Bahia

Julgamento: _____ Assinatura: _____

*Para Itania Gomes, Juliana Gutmann, Jussara Maia e Fernanda Maurício,
presenças fundamentais na história afetiva da minha vida.*

*Para Nelson e Rísia, meus pais, que sempre me incentivaram a ir por onde eu
quisesse, e sempre foram a maior inspiração dos meus caminhos e meu
maior motivo para voltar.*

AGRADECIMENTOS

*'Cause love's such an old fashioned word
And love dares you to care for
The people on the edge of the night
And loves dares you to change our way of
Caring about ourselves
This is our last dance
This is our last dance
This is ourselves*

*Under Pressure
Bowie, Queen*

Cursar o ensino médio enquanto meus pais cursavam sua educação superior e se graduavam em História diz muito dos caminhos que me trouxeram aqui e das escolhas teóricas e afetivas que fiz no meu percurso acadêmico. Foram eles os primeiros a me oferecer à leitura Foucault e Engels e foi também com eles que aprendi que a tevê faz parte da nossa vida. A eles, o meu primeiro agradecimento pelo afeto, pela porta do mundo sempre aberta, pela confiança e pelo amor. A Giovana, Rodolfo, Tia Risete, Ben e Raul, agradeço por serem minha principal referência de casa sempre, por mais longe que eu esteja. A Tia Romélia e Tia Railda, por me ensinaram a importância do afeto, do cuidado e do sorriso aberto.

Devo um agradecimento especial, profundo e amoroso a Itania Gomes, orientadora deste trabalho e da minha trajetória como pesquisadora. Obrigada por me incentivar a ir, mas sobretudo, por topar minha teimosia de ficar. Os agradecimentos são sinceros e aos milhares também para Juliana Gutmann, Jussara Maia e Fernanda Mauricio – por me ensinarem, junto com Itania, o que são os estudos culturais e, sobretudo, por me ensinarem que a vida vai sempre bem além da teoria. Obrigada por me fazerem acreditar que a gente pode mudar o mundo, ainda que sem grandes revoluções. A Manuca, por ter sido a melhor companhia e o melhor amigo desde o início dessa aventura e por ter tocado Raul em uma mensagem de coragem estampada em uma camiseta num dia decisivo, obrigada por ter feito a convivência ser mais leve, mais feliz e mais esperançada, não só no trabalho, mas na vida. A Edi pelo sorriso, o abraço e o apoio técnico nas horas de desespero. A Carol Garcia, por ser parte de nós sempre. A Elisa, Tess e Ítalo por serem sempre uns doces e sempre uma força. A Nuno, pelas incontáveis partilhas e pela generosidade na convivência. Ao TRACC, e ao GPAT – sua nave mãe – e a todos que passaram pelo grupo em algum momento o agradecimento por terem sido o lugar de diálogo e de construção da pesquisa

que se apresenta aqui e da pesquisadora que sou. A Jorge e Daniela pela vizinhança serena e afetuosa.

À Capes, pela concessão das duas bolsas que tornaram essa pesquisa possível. Agradeço ao Tramas e ao Mulheres, na UFMG, pela acolhida em Beagá e pela convivência acadêmica sempre tão generosa e colaborativa. A Bruno Leal, pela acolhida sempre carinhosa e por ter topado me receber em Minas. A Elton e Carlos, agradeço a abertura para o diálogo e a possibilidade de partilha. A todos os envolvidos com o projeto Historicidades dos Processos Comunicacionais pelas discussões fundamentais no amadurecimento do percurso desta tese. A Bruno e a Ana Carolina Escosteguy, agradeço ainda pela leitura atenta do trabalho de qualificação que deu origem a esta pesquisa. A Maria Carmem e ao A-tevê, que me receberam de braços abertos. A Michelle Almeida e Fátima Abreu, pela força e pelo carinho de sempre. A Julio Pinto e Inês Vitorino, um agradecimento sincero e carinhoso. Aos alunos que foram parte desse percurso e da alegria de transformar a pesquisa em partilha, mais um obrigada.

À la Professeur Evelyne Cohen pour l'attention et la volonté de me recevoir à Lyon pour une période de bourse d'études à l'étrangère et pour m'avoir initié au monde merveilleux d'Inatèque. Merci également au personnel du LAHRHA – Laboratoire de Recherche Historique Rhône-Alpes – et à l'INA Centre-Est de Lyon, qui m'ont apporté le soutien nécessaire pour développer une partie importante de cette recherche. Un merci spécial à Mme Rachida Chermitti et à M. Pascal Toubanc, les français les plus aimables que que j'ai rencontré. A Maria Helena Gomes, pour les leçons de français et pour l'affection, merci beaucoup.

Agradeço ainda, e especialmente, a Leonardo Pastor, com quem estou ligada da forma mais cotidiana possível, e com quem discuti cada passo e cada movimento deste trabalho. A sua colaboração se encontra nas páginas que se seguem, mas também, e sobretudo, na forma carinhosa com a qual me manteve firme e alimentada e com a qual me ajudou a redescobrir força mesmo nos momentos mais temerosos. A ele, e à sua família que me recebe de forma tão amorosa, muito obrigada. A Laís Furtado, Inara Rosas, Talyta Singer, Maíra Bianchini, por tudo que partilhamos, por tudo que vivemos, para que continuemos próximas, crescendo juntas. A Vítor Torres, Lara Maiato, Juliana Teixeira, Clarissa Viana, Ana Rosa Marques, Ricardo Sangiovanni, Ítalo Oliveira, João Araújo, Hanna Nolasco, Eric Luis, Pierre Malbuisson, Bárbara Vieira, Natália Cortez, Elias e Carol Bitencourt, porque ter amigos tão incríveis me mantém acreditando que um novo tempo há de vencer.

Ver tanta gente nessa lista só me faz pensar que amor não é uma palavra tão fora de moda assim, apesar do que dizem Queen e Bowie. Que ele nos desafie de novo, todo dia, a nos importar com as pessoas à beira da noite e a mudar o nosso modo de nos cuidar a nós mesmos. Que o amor nos sustente e que não cedamos sob a pressão do terror de descobrir o que esse mundo realmente é. *Keep coming up with love. Even under pressure. This is ourselves.*

*As bodies, we are always for something more than, and other than,
ourselves. To articulate this as an entitlement is not always easy, but
perhaps not impossible.*

*Judith Butler
Undoing Gender*

*Não se impaciente
O que a gente sente, sente
Ainda que não se tente, afetaré
O afeto é fogo
E o modo do fogo é quente
E de repente a gente queimaré.*

*Gilberto Gil
Realce*

*Eu não espero pelo dia em que todos os homens concordem
Apenas sei de diversas harmonias bonitas possíveis sem juízo final.*

*Caetano Veloso
Fora da Ordem*

Todos nascemos filhos de mil pais e de mais mil mães, e a solidão é sobretudo a incapacidade de ver qualquer pessoa como nos pertencendo, para que nos pertença de verdade e se gere um cuidado mútuo. Como se os nossos mil pais e mais as nossas mil mães coincidissem em parte, como se fôssemos por aí irmãos, irmãos uns dos outros. Somos o resultado de tanta gente, de tanta história, tão grandes sonhos que vão passando de pessoa a pessoa, que nunca estaremos sós.

Valter Hugo Mãe
O Filho de Mil Homens

Intensidade é a forma humana de eternidade. Então eu conecto isso: não temos todo o tempo, mas podemos viver tempos intensos. O que penso é: que não seja longo o tamanho da minha esperança, mas que seja intenso. E quanto mais desesperados, mais esperança, porque são pessoas que, à sua maneira, estão se rebelando, estão inventando. É essa a minha incerteza esperançada.

Jesús Martín-Barbero
As formas mestiças da mídia

Sinto decepcionar aqueles praticantes que supõem que tudo o que é necessário saber sobre a história pode ser construído a partir de um aparelho mecânico conceitual. Podemos apenas retornar, ao fim dessas explorações, com melhores métodos e um melhor mapa; com uma certa apreensão de todo o processo social; com expectativas quanto ao processo e quanto as relações estruturadas; com uma certa maneira de nos situar frente ao material; com certos conceitos-chave (a serem eles próprios aplicados, testados e reformulados) de materialismo histórico: classe, ideologia, modo de produção. Nas margens do mapa, encontraremos sempre as fronteiras do desconhecido. O que resta fazer é interrogar os silêncios reais, através do diálogo do conhecimento. E, à medida que esses silêncios são penetrados, não cosemos apenas um conceito novo ao pano velho, mas vemos ser necessário reordenar todo o conjunto de conceitos.

Edward Palmer Thompson
A Miséria da Teoria

VILAS BÔAS, Valéria Maria. Contar não é o mesmo que viver: jornalismo e subjetividade na atuação do repórter na televisão brasileira. 370 fls. 2018. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

RESUMO

Configurando um problema entre subjetividade e jornalismo a partir de um marco teórico-metodológico dos estudos culturais, sobretudo em sua vertente inglesa, esta tese analisa a trajetória de consolidação das principais marcas da performance de atuação dos repórteres de televisão no Brasil. Nesse sentido, partimos da premissa de que o contexto que Jesús Martín-Barbero identifica como o de um entorno tecnocomunicativo, a partir do qual não apenas os meios de comunicação são atravessados pela cultura, mas também a cultura pelos meios, é central para o surgimento de formas comunicativas, também no jornalismo, que atribuem lugar privilegiado para os discursos de si dos sujeitos contemporâneos. Operacionalizada a partir dos conceitos metodológicos de gênero e modo de endereçamento, tais como propostos por Gomes (2007, 2012), a análise empreendida aqui busca identificar, em um primeiro momento, quais disputas acerca dos valores que legitimam o jornalismo enquanto instituição social estão implicadas na trajetória de desenvolvimento da convenção de performance dos repórteres televisivos brasileiros. Através dessa abordagem analítica da historicidade do gênero conseguimos identificar um contexto de forte regulação institucional no jornalismo e na televisão – tanto por parte de um governo militar que ingere diretamente sobre a programação televisiva, quanto por um momento de consolidação profissional da função de jornalista – que configura a adoção de uma linguagem objetiva como um lugar de controle e regulação de subjetividades possíveis. A análise de um contexto mais contemporâneo – aprofundada por uma abordagem das convenções de performance construídas pelos mediadores dos programas A Liga, da Rede Bandeirantes, Profissão Repórter, da Rede Globo, e O Infiltrado, do History Channel – nos leva a argumentar que a transição da convenção de performance do repórter televisivo indicada por Gutmann (2014) se reconfigura atualmente não mais a partir da atuação de um repórter persona, que figurativiza posições de um sujeito cidadão em seu enunciado, mas pelo surgimento de uma atuação a partir da qual o repórter convoca singularidades que o definem como um personagem específico. Ao incorporar a subjetivação do relato do repórter pela presença de mediadores que exibem performances de vivência das situações que relatam, os programas que conformam o nosso corpus contemporâneo parecem propor uma nova forma de legitimação do jornalismo contemporâneo e constroem um modo de autenticação da informação que já não passa pelo discurso clássico da objetividade como distanciamento entre jornalista e fato, mas se ancora numa perspectiva de partilha do pessoal, do relato de si como lugar de reconhecimento da vivência comum na cultura ocidental hodierna. Nesse sentido, entendemos que é preciso pensar o jornalismo a partir de uma trama de relações mais ampla do que aquela configurada pelos discursos que o afirmam unicamente, ou prioritariamente, a partir da racionalidade. O percurso teórico-metodológico de discussão da questão do sujeito por autores ligados aos estudos culturais e a observação da trajetória de conformação da convenção de performance de repórteres televisivos no Brasil sustentam a nossa argumentação de que a objetividade jornalística, mais do que construir um corpo a serviço da notícia, age como reguladora de subjetividades possíveis.

Palavras-chave: jornalismo; subjetividade; estudos culturais; televisão; gênero; modo de endereçamento; repórter televisivo.

VILAS BÔAS, Valéria Maria. Telling is not the same as living: Journalism and subjectivity in the performance of the reporter in Brazilian television. 370 fls. 2018. Thesis (PhD) - Graduate Program in Contemporary Communication and Culture, Federal University of Bahia, Salvador, 2018.

ABSTRACT

Configuring a problem between subjectivity and journalism from a theoretical-methodological framework of cultural studies, especially in its English tradition, this thesis analyzes the trajectory of consolidation of the main brands of television reporters performance in Brazil. In this sense, we argue that the context that Jesús Martín-Barbero identifies as that of a techno-communicative environment, from which not only the media are crossed by culture, but also culture by media, is central to the emergence of communicative forms, also in journalism, which give a privileged place to the self-talk of contemporary subjects. Operated from the methodological concepts of gender and mode of address, as proposed by Gomes (2007, 2012), the analysis undertaken here seeks to identify, at first, which disputes about the values that legitimize journalism as a social institution are involved in the development trajectory of the Brazilian television reporters' performance convention. Through this analytical approach to the historicity of the genre, we have been able to identify a context of strong institutional regulation in journalism and television – both by a military government that engages directly in television programming and by a moment of professional consolidation of the journalist's role – configures the adoption of an objective language as a place of control and regulation of possible subjectivities. The analysis of a more contemporary context – deepened by an approach to the performance conventions built by the mediators of the programs *A Liga*, from Rede Bandeirantes, *Profissão Repórter*, from Rede Globo, and *O Infiltrado*, from History Channel – leads us to argue that the transition of the television reporter's performance convention indicated by Gutmann (2014) is now no longer reconfigured from the performance of a persona reporter, who figuratively positions a citizen subject in his statement, but by the emergence of a performance from which the reporter summons singularities that define him as a specific character. By incorporating the subjectivity of the reporter's account by the presence of mediators who exhibit live performances of the situations they report, the programs that constitute our corpus seem to propose a new form of legitimization of contemporary journalism and construct a way of authenticating the information that no longer passes through the classical discourse of objectivity as a distance between journalist and fact, but is anchored in a perspective of personal sharing, account of oneself as a place of recognition of the common experience in today's Western culture. In this sense, we understand that it is necessary to think about journalism from a broader network of relationships than that configured by the discourses that affirm it only, or priority, from the rationality. The theoretical-methodological course of discussion of the issue of the subject by authors related to cultural studies and the observation of the conformation trajectory of the television reporters' performance convention in Brazil support our argument that journalistic objectivity, rather than building a body to the news service, acts as a regulator of possible subjectivities.

Keywords: journalism; subjectivity; cultural studies; television; genre; modes of addressing; television reporter

VILAS BÔAS, Valéria Maria. Raconter, ce n'est pas vivre: journalisme et subjectivité dans la performance du reporter à la télévision brésilienne. 370 fls. 2018. Thèse (Doctorat) Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Université Fédérale de Bahia, Salvador, 2018.

RÉSUMÉ

Configurant un problème entre subjectivité et journalisme à partir d'un cadre théorico-méthodologique des études culturelles, notamment de tradition anglaise, cette thèse analyse la trajectoire de consolidation des principales marques de performance des reporters de télévision au Brésil. En ce sens, nous partons du principe que le contexte que Jésus Martín-Barbero définit comme étant celui d'un environnement techno-communicatif, à partir duquel non seulement les moyens de communication sont traversés par la culture, mais aussi la culture par les moyens, est au centre de l'émergence des formes de communication, y compris dans le journalisme, qui accordent une place privilégiée aux discours des sujets contemporains eux-mêmes. Opéré à partir des concepts méthodologiques de genre et de mode d'adresse proposés par Gomes (2007, 2012), l'analyse entreprise ici vise à identifier, dans un premier moment, quels conflits ont lieu autour des valeurs qui légitiment le journalisme en tant qu'institution sociale sont impliqués dans la trajectoire de développement de la convention de performance des reporters de télévision brésilienne. Grâce à cette approche analytique de l'historicité du genre, nous avons pu identifier un contexte de forte réglementation institutionnelle dans le journalisme et la télévision – à la fois par un gouvernement militaire qui ingère directement à la programmation de télévision, et par un moment de consolidation professionnelle du rôle du journaliste – qui configure l'adoption d'une langue objective comme lieu de contrôle et de régulation des subjectivités possibles. L'analyse d'un contexte plus contemporain – approfondi par une approche des conventions de performances élaborées par les médiateurs des émissions A Liga, Rede Bandeirantes, Profissão Repórter, Rede Globo et O Infiltrado, de History Channel – nous amène à soutenir que la transition de la convention de performance du journaliste de télévision indiquée par Gutmann (2014) n'est plus reconfigurée à partir de la performance d'un reporter persona, qui positionne figurativement un sujet citoyen dans sa déclaration, mais par l'émergence d'une performance à partir de laquelle le reporter convoque des singularités qui le définissent comme un personnage spécifique. En incorporant la subjectivité du récit du journaliste à la présence de médiateurs exposant en direct les situations qu'ils rapportent, les programmes qui composent notre corpus contemporain semblent proposer une nouvelle forme de légitimation du journalisme contemporain et construire une manière d'authentifier une information qui ne relève plus du discours classique de l'objectivité comme distance entre le journaliste et les faits, mais qui est ancrée dans une perspective de partage du personnel, du récit de soi comme lieu de reconnaissance de l'expérience commune de la culture occidentale d'aujourd'hui. En ce sens, nous comprenons qu'il est nécessaire de penser le journalisme à partir d'un réseau de relations plus large que celui configuré par les discours qui l'affirment uniquement, ou en priorité, de la rationalité. Le cours théorico-méthodologique de discussion de la question du sujet par les auteurs en relation avec les études culturelles et l'observation de la trajectoire de conformation de la convention de performance des reporters de télévision au Brésil corroborent notre argument selon lequel l'objectivité journalistique, plutôt que la construction d'un corps au service de nouvelles, agit en tant que régulateur des subjectivités possibles.

Mots-clés: journalisme; subjectivité; études culturelles; télévision; genre; mode d'adressage; journaliste de télévision

LISTA DE FIGURAS

FIGURAS 1 a 7

Imagens de fragmento do Repórter Esso intitulado “Quebra-pau” mostra pelo menos sete momentos diferentes relacionados a um mesmo acontecimento.....145

FIGURAS 8 e 9

Imagens mostram ação de polícia em parada na Filadélfia, Estados Unidos.....146

FIGURA 10

Mulher enxota repórteres da porta da casa da cantora Ângela Maria.....146

FIGURAS 11 a 14

Carlos Spera cobre alagamentos no Mercado Municipal de São Paulo.....151

FIGURAS 15 a 18

Carlos Spera faz passagens em dois trechos gravados em posse de Ministro.....153

FIGURAS 19 a 21

Carlos Spera, de branco, conversa com diretores da secretaria de trânsito de São Paulo sobre operação de higiene.....157

FIGURAS 22 a 24

Passagem de Sônia Bridi sobre a Chacina da Candelária para o Jornal Nacional.....172

FIGURAS 25 e 26

Glória Maria faz passagens sobre a tragédia com o viaduto Paulo de Frontin e sobre a Chacina da Candelária.....174

FIGURAS 27 a 30

Sandra Annenberg se emociona na bancada em duas ocasiões; William Bonner se desculpa189

FIGURAS 31 a 33

Posicionamento do Jornal Nacional em relação aos ataques racistas sofridos por Maria Júlia Coutinho.....191

FIGURAS 34 a 36

Cinegrafista faz imagens em movimento para mostrar escombros de terremoto no Nepal.....192

FIGURAS 37 a 40

Imagens da matéria de Carol Barcelos feitas de modo muito próximo às aglomerações; imagens dos quatro mediadores conversando em tempo real através de telão no novo cenário do JN em 2015.....194

FIGURAS 41 a 44

Danielle Zampollo é apresentada por Caco Barcelos e designada para trabalhar com Fernando David.....202

FIGURAS 45 a 50

Danielle, Fernando e a equipe se aproximam de condomínio ocupado.....204

FIGURAS 51 a 56

Danielle e Fernando exibem sua reportagem para Caco e discutem suas escolhas com o apresentador.....205

FIGURAS 57 e 58

Duas câmeras fazem imagens da aproximação entre repórteres e habitantes da ocupação.....206

FIGURAS 59 e 60

Felipe Bentivegna atua como videorepórter.....210

FIGURAS 61 a 64	
Repórter cai durante gravação, condições de trabalho da equipe são exibidas e repórter cinegrafista relata a dificuldade do trabalho.....	212
FIGURAS 65 a 67	
Caco e Estevan Muniz discutem no <i>switch</i> , Estevan no carro de reportagem explicando a escolha de não saber local da invasão previamente, Estevan entrevista policial.....	214
FIGURAS 68 a 70	
Caco Barcelos discute sobre a produção de reportagem de jornalistas latinos.....	218
FIGURAS 71 a 74	
Jorge Nieto nas imagens feitas pelo Profissão Repórter e atuando como repórter televisivo..	219
FIGURAS 75 a 77	
Caco questiona os jornalistas sobre as decisões de reportagem durante encontro da FNPI, Jorge Nieto fala de sua prática jornalística no México.....	220
FIGURAS 78 a 81	
Vítor Ferreira procurar mulher flagrada em operação da polícia indo a clínica de aborto e discute sua estratégia de aproximação com Caco Barcelos.....	223
FIGURAS 82 a 85	
Danielle e a câmera que invade a intimidade que a repórter defende ser preservada.....	224
FIGURAS 86 a 88	
Caco Barcelos no Calux em 1996 e em 2014.....	226
FIGURAS 89 a 94	
Equipe do programa é hostilizada em protestos em 2013.....	228
FIGURAS 95 a 97	
Daniele Zampollo e sua atuação para a câmera.....	231
FIGURAS 98 a 100	
Caco Barcelos em cena.....	232
FIGURAS 101 a 106	
Vinheta de abertura de A Liga em 2013.....	241
FIGURAS 107 a 121	
Frames retirados da abertura complementar do programa sobre funk ostentação.....	242
FIGURAS 122 e 123	
Rita Batista acompanha um show de funk e entrevista garota na plateia.....	244
FIGURAS 124 a 126	
Câmera mostra detalhes do Camaro de MC Bio.....	245
FIGURAS 127 a 129	
Cazé e Mc Daleste na Oscar Freire.....	248
FIGURAS 130 a 133	
Câmera acompanha Mel Fronckowiak em cobertura sobre ocupação da favela da Maré.....	252
FIGURAS 134 a 136	
Câmera de A Liga faz close nas reações emocionadas da repórter.....	253
FIGURAS 137 a 140	
Mariana toca o seio de silicone de uma modelo e fica constrangida com toques não consentidos de Dr. Rey.....	257
FIGURAS 141 a 144	
Grafismos, infográficos, tela dividida e <i>leterrings</i> adicionam camadas de informação no texto audiovisual de A Liga.....	260
FIGURAS 145 a 146	

Rita Batista faz poses para a câmera após sugestão de seu nome artístico.....	260
FIGURAS 147 a 150	
Mariana, visivelmente constrangida com a abordagem de Dr. Rey, procura cumplicidade de olhar com a câmera.....	263
FIGURAS 151 a 154	
Cazé, Thaíde, Mariana e Mel na abertura de A Liga de 2014.....	264
FIGURAS 155 a 160	
Mariana conversa com detentas dentro da cela e faz imagens de si mesma operando uma câmera, mesmo no escuro.....	265
FIGURAS 161 e 162	
Detenta manda recado para sua mãe pela câmera de A Liga.....	267
FIGURAS 163 a 165	
Cazé na edição sobre internação involuntária de usuários de crack.....	271
FIGURAS 166 e 167	
Fred desconcertado conversando com Patrícia Kimberly e vendo-a se trocar.....	277
FIGURAS 168 a 170	
Equipe aparece pouco visível quando convocada por Rosa, a caça-fantasmas.....	279
FIGURAS 171 a 173	
Fred conversa com Rosa e sua equipe de caça-fantasmas.....	280
FIGURAS 174 a 176	
Fred acompanhando os caça-fantasmas à procura de uma entrevista com a morte.....	281
FIGURAS 178 a 183	
Abertura de O Infiltrado.....	285
FIGURAS 184 a 186	
Abertura transforma Fred em diversos personagens de acordo com cada episódio.....	285
FIGURAS 187 a 190	
Dado e Fred se cumprimentam no portão da casa do ator e testam sua moto na garagem.....	288
FIGURAS 191 a 194	
Dado e Fred conversam e provam um presunto espanhol.....	290
FIGURAS 195 a 197	
Fred pede a Dado que lhe ajude a mudar o cabelo.....	291
FIGURAS 198 a 201	
Imagens da dupla e de Fred andando por comércio popular cobre o <i>off</i> do repórter.....	291
FIGURAS 202 e 203	
No episódio sobre cariocas a câmera posicionada na ponte de uma prancha aproxima o olhar do espectador.....	292
FIGURAS 204 a 206	
Equipe aparece filmando Fred e suas fontes, o jornalista e sua bicicleta no elevador do prédio da Folha de São Paulo, o jornalista em seu velório encenado.....	293
FIGURAS 207 a 209	
Fred ouve o depoimento de uma participante do grupo, participante é exibida em close que impede a sua identificação, Fred ouve com expressão de compadecimento.....	296
FIGURAS 210 a 211	
Fred observa o culto na Igreja Mundial Tabernáculo de Profetas.....	298
FIGURAS 212 a 214	
Cenas do filme pornô feito por Fred são entrecortadas às cenas em que ele o assiste com a produtora Mayara Medeiros.....	305

SUMÁRIO

Introdução.....	16
Parte I	
1 O Jornalismo é Ordinário: Bases teórico-metodológicas para pensar sobre a subjetividade no jornalismo.....	31
1.1 A questão do sujeito e da subjetividade: um percurso a partir dos estudos culturais... 33	
1.1.1 Mediações Comunicativas na Cultura.....	85
1.1.2 Sobre jornalismo e subjetividade.....	91
1.2 Da historicidade dos processos comunicacionais: uma proposta metodológica a partir dos mapas de Martín-Barbero e da noção de modo de endereçamento. .112	
1.2.1 O mapa das mediações e o conceito de gênero como categoria cultural e figura de historicidade.....	115
1.2.2 Entre estilo e posição de sujeito: o conceito de modo de endereçamento.....	119
Parte II	
2 Das matrizes culturais: O corpo do repórter como lugar de convenção no telejornalismo brasileiro.....	146
2.1 Uma moderna tradição brasileira.....	151
2.2 Apresentamos aos Senhores e Senhoras telespectadores, o Repórter Televisivo.....	155
2.3 Do pessoal em disputa.....	174
2.4 Do popular em disputa.....	194
2.5 Um pessoal a serviço da configuração de proximidade.....	200
3 Um nós que somos jornalistas: A apuração como cena e o processo jornalístico como relato no Profissão Repórter.....	216
4 Um eu que relata: A Liga e seu jogo de aproximação e distanciamento.....	254
5 Eu podia ser um repórter convencional, mas eu resolvi adotar um outro ponto de vista.....	297
6 Eus, nós e eles: Sobre as relações entre jornalismo e subjetividade nas articulações feitas por <i>Profissão Repórter</i>, <i>A Liga</i> e <i>O Infiltrado</i>.....	332
7 Considerações Finais.....	343
Referências.....	355

INTRODUÇÃO

Em 2014, quando comecei o doutorado, escrever uma tese sobre as relações entre jornalismo e subjetividade no telejornalismo brasileiro me parecia uma escolha objetiva – a observação de um conjunto de programas que se configuravam a partir da atuação de repórteres que convocavam a si mesmos enquanto lugar de construção de sentido para o jornalismo se transformava em interesse naquele momento e parecia impor a questão, os objetivos de pesquisa. *Nós não vamos só contar uma história, nós vamos viver essa história; Nós vamos viver os fatos de dentro pra fora e você vai querer viver junto com a gente; Não é o mesmo, contar que vivê-lo; Há três anos acompanho a vida de Espera; eu sei que é complicado pro jornalismo dizer uma coisa dessas, mas, na verdade, ele se tornou um amigo.* As frases acima são slogans ou falas retiradas de programas que estavam no ar em televisões do Brasil, da França, da Espanha, do Chile e dos Estados Unidos no momento em que o projeto que deu origem a esta tese se formulou. Todos eles prometiam contar a seus espectadores histórias reais sobre o mundo em que eles vivem, mas não de qualquer maneira – esses relatos e narrativas seriam feitos a partir de um ponto de vista específico, o do repórter que experiencia para contar, que é, antes de testemunha, personagem da narrativa jornalística. Esse acento na vivência do repórter parecia, naquele momento, uma indicação de que a relação proposta por esses programas com o jornalismo e com a sua audiência já não passava autenticação hegemônica da construção objetiva – que se refere apenas aos fatos e cujas convenções de linguagem constroem uma narração impessoal – mas recorria à ideia de uma autenticação do relato mais autêntica porque validada pela experiência de mundo obtida pelos repórteres.

Ao identificar o surgimento de uma série de programas que se justificavam através dessa mesma estratégia em emissoras de vários países do mundo ocidental e que se reproduziam até mesmo como formatos vendidos por suas produtoras para produções e exibições locais – como é o caso do *A Liga* que teve versões na Argentina, Chile e Espanha – o nosso interesse de pesquisa começou a se configurar a partir da observação de que também no lugar de maior convenção da forma telejornalística, o telejornal, a performance do repórter na relação com a construção do que Gutmann (2014) identifica como uma *persona* que mistura um eu/sujeito com história, emoções e gestos particulares a um eu/repórter construído a partir de convenções corporais e discursivas sobre o jornalismo vinha se tornando, também,

lugar-comum. Pela identificação dessa *persona*, Gutmann (2014) argumenta, a partir da análise de telejornais brasileiros que “se antes a regra era apresentar-se enquanto ventríloquo do fato, hoje o corpo do repórter também é explorado como lugar de performatização do acontecimento narrado.” (GUTMANN, 2014, p. 167) Em uma trajetória de pesquisa que busca entender a construção das marcas convencionadas pelo telejornal enquanto subgênero televisivo, Gutmann identifica que a maior parte dos manuais de telejornalismo das emissoras brasileiras recomendam que o repórter se apresente sobriamente para não sobressair ao fato.

No Brasil, *A Liga*, *Profissão Repórter* e *O Infiltrado*, propostos como objetos de análise para a tese cuja pesquisa eu iniciava naquele momento, afirmavam como sua marca distintiva a presença de mediadores implicados na cena jornalística, que relatavam os fatos incluindo considerações a respeito do modo como se implicam pessoalmente em sua cobertura. Os três programas incorporam a subjetivação do relato de seus repórteres e se ancoram em uma perspectiva de partilha do pessoal, do relato de si como lugar de reconhecimento da vivência comum na cultura ocidental hodierna. Eu acreditava, de modo pretensamente objetivo, que ali estava uma questão que se impunha, na observação dos programas, do seu modo de endereçar-se ao público, de constituir-se enquanto programas jornalísticos e enquanto lugares de disputa com as principais convenções do gênero telejornalismo tal como ele se desenvolveu historicamente na televisão brasileira.

É a observação do surgimento de programas cujos repórteres atuam a partir de uma convenção de performance distinta daquela convencionada na televisão brasileira que dá início ao projeto que resulta nesta tese, cujo objetivo é analisar a trajetória de consolidação das principais marcas da performance de atuação dos repórteres de televisão no Brasil. Para observá-las, a questão da subjetividade no jornalismo se configurava como pergunta fundamental e, considerando que as disputas acerca da legitimidade da instituição estão implicadas historicamente nas convenções do gênero telejornalismo, se impunha também a necessidade de um olhar sobre a historicidade tanto do gênero como da figura do repórter, como estratégia de compreensão da trajetória de construção de convenções discursivas materializadas nas performances de mediadores de distintos programas telejornalísticos no Brasil. Nesse sentido, o corpus analítico que compõe o trabalho desenvolvido aqui é ampliado a partir de pistas encontradas nesta primeira aproximação com os três programas e composto tanto por material de acervo – audiovisual e bibliográfico – cuja análise nos ajudou a identificar a relação entre marcas da convenção de performance do repórter no telejornalismo

brasileiro com questões de legitimação e autenticação do jornalismo no contexto brasileiro; quanto pela análise de modo de endereçamento de *A Liga*, *Profissão Repórter* e *O Infiltrado* para observação de um momento contemporâneo em que as marcas desta convenção estão sendo disputadas.

Considerando a necessidade de fazer essa discussão levando em conta tanto as questões que nos são colocadas pelo entendimento do jornalismo enquanto uma prática implicada em relações culturais e de poder quanto a materialidade da prática de jornalismo televisivo feito no Brasil, esta tese é resultado de uma pesquisa que se desenvolveu de modo não-linear, com movimentos constantes entre as análises dos programas e um referencial teórico que me ajudasse a dar conta das questões que esse material me apresentava. Nesse sentido, embora em sua forma finalizada, apresente um percurso dividido entre uma primeira parte – que discute a relação entre jornalismo, cultura e poder a partir de um entendimento da questão dos sujeitos em um marco teórico-metodológico dos estudos culturais de tradição inglesa – e uma segunda parte analítica, o resultado de pesquisa aqui apresentado textualmente é permeado por esta não-linearidade. Isso significa que as discussões apresentadas na parte que se configura como fundamentação teórico-metodológica não foram feitas a priori, não se construíram como um guia anterior que informa o olhar analítico, mas se construíram em conjunto com ele. Por sua vez, é o percurso analítico empreendido a partir dos resultados do rastreamento da historicidade da convenção de performance do repórter que nos solicita, por exemplo, uma discussão sobre questões do popular e do feminino e uma fundamentação teórica que ajudasse a olhar as questões apresentadas pelas performances dos repórteres de modo mais informado.

Esse trânsito entre análise e fundamentação foi importante, por exemplo, para a percepção de lugares de disputa que cercam a consolidação da linguagem televisiva no Brasil e, sobretudo, a tradução da objetividade jornalística que se faz historicamente na convenção de performance de um sujeito jornalista que se relaciona com as câmeras a partir da manifestação de um corpo sóbrio, caracterizado pela seriedade e pelo distanciamento com relação às lentes, aos fatos e aos espectadores. Um sujeito que reporta o que viu de modo supostamente imparcial seja enquanto repórter visualmente apresentado no programa, seja como cinegrafista cujo corpo está implicado na feitura da imagem. O primeiro contexto, de profissionalização do jornalismo através da adoção do ideal de objetividade, é contemporâneo ao momento de inauguração da televisão nos anos 1950 e resulta, para as formas escritas, na

adoção de uma série de práticas e procedimentos técnicos de redação como *lead*, *copydesk* e a adoção do que Elisa Casadei (2013) identifica como um código de narração impessoal que passa a marcar o jornalismo de revista então exercitado. A consolidação de um mercado profissional de notícias pela lógica empresarial no Brasil se orienta, então, pela secularização dos jornais – que tomados como empresas buscavam autonomia dos campos político e literário com os quais mantinha laços até então. Isso implica ainda em um processo de racionalização do jornalismo enquanto prática que buscava eliminar o que, segundo Renato Ortiz (1994), eram tomados como elementos românticos ou ideológicos que desafiavam a produção industrializada.

Nos anos 1960, a instalação da ditadura militar no Brasil conforma o que identificamos na tese que apresentamos aqui como um segundo contexto que atua de modo decisivo para o estabelecimento de uma convenção de objetividade que se traduz na atuação do repórter televisivo. Esse contexto responde, sobretudo, ao tratamento político dado por ela a produtos culturais que passaram a ser vistos como algo que poderia expressar valores e disposições que não estivessem em conformidade com àqueles hegemônicos que valorizavam uma moral religiosa ligada à família e à ordem.

A linguagem televisiva, que se formava naquele momento a partir da apropriação de diversas matrizes como o rádio e o teatro de revista, foi se consolidando a partir de uma disputa com uma série de críticas à qualidade de seus programas. Essas críticas que se constituíam sobretudo a partir de um olhar depreciativo para a presença de elementos populares na programação televisiva ganhou ares institucionais com a ameaça de ingerência direta do governo nos rumos da programação e a saída encontrada pelas principais emissoras da época tinha uma face repressora, com a assinatura de uma espécie de protocolo de conduta que censurava a produção de conteúdo considerado degradante para a formação de um sujeito imaginado pela ideologia de segurança nacional; e uma face técnica, que estabelecia um padrão de qualidade em relação ao texto audiovisual e seus elementos e foi fundamental para cumprir o protocolo assinado com o governo, mas também para a consolidação da tevê como mercado.

A primeira parte desta tese se dedica, portanto, a investigar relações entre poder, cultura e jornalismo a partir da questão dos sujeitos em um marco teórico-metodológico dos estudos culturais de tradição inglesa. Parte, então, da proposição de Ana Carolina Escosteguy (2001) de que é possível rastrear duas rotas diferentes para a elaboração do conceito nesse

marco – uma primeira, ligada aos estudos de recepção, que nos apresenta um sujeito construído a partir de diversas posições, mas que age como um sujeito ativo, consciente, racional; e uma segunda, ligada aos estudos de identidade, que entende que nos relacionamos com as estruturas que nos cercam de forma articulada entre passado e presente em um quadro mais complexo de interações com discursos públicos, práticas e experiências, por exemplo. Entendido como construção social e cultural, o jornalismo é para esta tese parte da disputa pelo processo de hegemonia e o seu olhar para a instituição busca identificar justamente de que modo a disputa de sentidos que lhe são constituintes dizem de relações maiores, de vinculações com o processo cultural mais amplo. O jornalismo é tomado, então, politicamente, como afeto – afeto meu, e afeto que me vincula ao mundo e seus outros sujeitos habitantes. Assim, a partir da indicação dessa segunda rota de investigação dos sujeitos pelos estudos culturais, esta tese encontra em Edward Palmer Thompson a reivindicação de um lugar para as questões morais, estéticas, éticas e afetivas, na disputa por hegemonia. Ao argumentar que toda luta de classes é também uma luta acerca de valores, Thompson defende que os sujeitos se constituem a partir de relações reais tão determinadas em seus valores quanto em suas ideias.

Nesse sentido, o nosso olhar se orienta pela tentativa de reexaminar os “sistemas densos, complexos e elaborados pelos quais a vida familiar e social estruturada e a consciência social encontra realização e expressão” (THOMPSON, 1981, p.188-189). Para Thompson, esses sistemas se reúnem todos, num certo ponto, na experiência humana comum, que ela exerce sob pressão do conjunto. Para Raymond Williams, pensar em termos desse sistema de limites e pressões significa, recuperando o conceito de hegemonia de Antonio Gramsci, orientar a atenção para as relações de força exercidas em todas as manifestações da vida intelectual e coletiva e não apenas nas relações produtivas ou por seu imperativo. É nesse sentido que, para o autor, a cultura é ordinária, é algo que constitui nossas relações mais cotidianas.

É também nesse sentido que esta tese defende um olhar para o jornalismo como algo ordinário, também conformado a partir de disputas cotidianas que não se resumem às relações produtivas que lhe são constituintes, mas que implicam em um contexto mais amplo. O jornalismo é parte de nossas relações sociais e culturais e enquanto uma instituição culturalmente constituída, não responde a uma tarefa essencial que o configura, nem se organiza a partir de uma função social nata, mas dialoga com sentidos e processos

conformadores de sua instituição e, de modo geral, de disputas de sentido que configuram determinadas construções hegemônicas mais amplas. Se para Thompson, o afeto é conformador da noção de classe através de uma experiência partilhada que configura interesses comuns, a apropriação feita de Gramsci pelos estudos culturais nos permite entender que “a hegemonia não é exercida nos campos econômico e administrativo apenas, mas engloba os domínios críticos da liderança cultural, moral, ética e intelectual” (HALL, 2009, p. 296). É Gramsci, então, que permite tanto aos estudos culturais quanto a esta tese a abertura de um caminho para considerar as questões que constituem o pessoal como político levando em conta, inclusive, um corpo que faz parte da disputa por constituição de subjetividade. Essa discussão se consolida com os estudos feministas desenvolvidos no *Center for Contemporary Cultural Studies (CCCS)*, da Universidade de Birmingham que expunham a necessidade de pensar o corpo como um lugar a partir do qual se constitui uma disputa por poder e começavam a abrir caminho para uma concepção de poder que fosse além das estruturas fixas e institucionalmente reconhecidas das sociedades para pensar as relações que implicam sujeitos concretos nas disputas por sentidos social e culturalmente construídos.

Também a análise dos processos históricos de consolidação da convenção de atuação do repórter televisivo no Brasil permitiu identificar que a construção de sentidos sobre o feminino e o popular se constituem enquanto lugares de problema para uma abordagem supostamente objetiva do telejornalismo no Brasil. No caso das disputas em torno do lugar do feminino no jornalismo brasileiro, conseguimos observar, para além de um contexto que marca a entrada de mulheres no mercado de trabalho, representado pelo aumento no número de mulheres presentes no vídeo, uma tensão na divisão supostamente estabelecida entre uma esfera pública racional a partir da qual são feitas deliberações em torno dos assuntos de interesse social e uma esfera privada reservada às questões domésticas, cotidianas e afetivas. À medida que passam a ocupar espaços tradicionalmente dominados pela presença de homens, o modo como os sujeitos femininos se constroem exibe uma tensão entre a adequação a uma postura masculina que configurava o sentido de seriedade dominante à época – *tailleur*, cabelos curtos, pouco uso de acessórios – e a convocação, ainda que em constante disputa, de uma esfera de valores e sentidos relacionados ao seu papel como mãe e mulher.

Naquele momento dos anos 1970, em que os estudos feministas reivindicavam lugar na pesquisa realizada no CCCS, era justamente em torno das questões do feminino que as

questões de subjetividade se configuravam. Isso diz tanto de uma conformação pela qual essas questões eram e ainda são tomadas de modo apartado das esferas públicas de decisão e poder, quanto do fato de que a própria subjetividade era entendida enquanto algo que não se relacionava com as grandes questões de política e economia do marxismo, mas se constituía enquanto um campo de problemas à parte. Posteriormente, a noção de sujeito que nos coloca em uma posição privilegiada de independência e autonomia será reinterpretada no marco dos estudos culturais também pela proposição foucaultiana que entende que quem produz conhecimento não é o sujeito, mas o discurso. Nesse sentido, sujeitos produzem textos particulares, mas a partir dos limites do discurso, da formação discursiva e do regime de verdade, que produzem para ele um lugar específico. Entendido em Foucault como algo produtivo, o poder não apenas reprime, censura, exclui, impede, recalca, mas produz efeitos positivos no âmbito do desejo e do saber. O poder opera também em relação àquilo que constituímos como nosso a partir de nossos corpos e, como argumenta Judith Butler, à medida que se impõe cria zonas de invisibilidade, formas de exclusão e de desafeção, ou seja, o poder é também responsável por impedir entre nós vínculos de identificação afetiva.

Essa noção de afeto, inevitavelmente, implica uma vinculação com o outro, um modo de se entender no mundo em relação. Nesse sentido, a discussão sobre poder da qual os estudos culturais se apropriam a partir de Foucault nos chama atenção para a necessidade de pensar em termos de micropoderes que regulam corpos e, também através disso, conformam subjetividades. Esta tese argumenta que, para entender a relação entre jornalismo e subjetividade conformada nos programas que tomamos como ponto de partida do corpus analítico, é preciso entender, em primeiro lugar, que a relação que construimos com o jornalismo, enquanto leitores, ouvintes ou espectadores, é uma relação construída na cultura, no compartilhamento de valores e na descoberta de significados e direções comuns. Do mesmo modo, entende que a relação que construimos com a televisão é igualmente permeada por aspectos políticos, legais, sociais, culturais e econômicos que se referem a cada história particular de seu desenvolvimento em lugares específicos.

Assim, a apropriação da Metodologia de Análise de Modo de Endereçamento tal como desenvolvida por Itania Gomes, orienta o olhar analítico para os programas, a partir de quatro operadores de análise – três deles (mediadores, contexto comunicativo e organização temática) tomados a partir das orientações da metodologia original e o quarto – concebido pela autora como pacto sobre o papel do jornalismo – tomado a partir de um ponto de vista

crítico. Diferente da ideia de um acordo estabelecido entre espectadores e programas sobre as funções desempenhadas pelo jornalismo, a possibilidade de pensar as relações que atravessam programas e receptores de um ponto de vista que considere afeto e sensibilidade deve se configurar a partir de um olhar para as disputas e não para o que hegemonicamente se entende como jornalismo.

A segunda parte desta tese, apresenta análises de programas telejornalísticos brasileiros que tentam localizar, a partir de uma concepção que entende gênero como categoria cultural (GOMES, 2012) e figura de historicidade (GOULART, LEAL E GOMES, 2017), relações históricas que operam no momento de transição da convenção de performance dos repórteres. Nesse sentido, a noção de convenção foi fundamental para o desenvolvimento do trabalho. É a partir dela que se pensa que o corpo aparentemente neutro que se convencionou como o corpo padrão do repórter de televisão no Brasil, ainda que dispute hoje um lugar com corpos cada vez mais espontâneos, é um corpo que nos fala muito do modo como o jornalismo funciona como um lugar de regulação de corpos e subjetividades possíveis. É também a noção de convenção que permite a abordagem da forma televisiva em que esse corpo se materializa enquanto uma forma conformada historicamente.

Nesse sentido, a pesquisa histórica sobre esse corpo do repórter revela, como adiantado, que a consolidação desse padrão dialoga com um momento político do Brasil em que a censura agia, como argumenta Renato Ortiz, não apenas através de uma face repressiva, mas também a partir de uma outra face disciplinadora. Ou ainda, como diria Foucault, através de um poder que não age apenas como repressão e censura, mas um poder que produz saber, que produz subjetividade. Nesse contexto, a noção de objetividade como padrão profissional do jornalismo brasileiro nos anos 1950, mesma época em que a televisão começa a operar no Brasil, parece atuar na consolidação de uma convenção de performance do repórter televisivo que responde não apenas à convenção hegemônica da instituição que valoriza a racionalidade e as instituições públicas democráticas, mas, sobretudo, a um contexto histórico de profissionalização e consolidação da televisão como meio de massa, nos anos 1970, transpassado por uma série de críticas em relação à sua qualidade e com ações efetivas do Estado para ‘elevação do seu nível’. Esta tese entende que à medida que o jornalismo vai sendo reconhecido como uma expressão de qualidade da televisão brasileira – pelo apuro técnico e também pela postura supostamente objetiva com a qual evitava a criação de ‘estados emocionais coletivos’ – o telejornalismo funciona como mais um elemento de regulação e

normatização de corpos possíveis construindo também um sentido de exclusão que contribui para o modo pelo qual se produz abjeção, pelo qual se classificam corpos e subjetividades que são interpretados como algo que não importa.

Se a discussão sobre subjetividade no jornalismo é, em geral, feita a partir de uma ideia de que ela é um binômio para a objetividade, seu par oposto, o percurso de tratamento da questão dos sujeitos pelos estudos culturais e a observação da trajetória de conformação da convenção de performance de repórteres televisivos no Brasil levam a argumentar que a objetividade é também um modo de conformar subjetividade. Nesse sentido, argumentar que esse par de oposição não existe é a principal tomada de posição da tese: é preciso pensar a subjetividade a partir do seu lugar específico, da relação entre sujeitos jornalistas e sujeitos receptores com as convenções jornalísticas e não como algo que diz de uma prática diferente da objetividade. A subjetividade não aparece nessa tese, por exemplo, apenas como algo que diz de um jornalista implicado, mas entende que mesmo enquanto portando-se de acordo com as convenções de um corpo objetivo esse sujeito está implicado na construção de um texto a partir de certas convenções e que essas convenções dizem também de um modo de conformação de subjetividade. Pensar o jornalismo a partir da cultura implica, portanto, considerar a dimensão do ordinário, do cotidiano, da experiência comum e material dos sujeitos enquanto produtores e receptores de notícias e as tensões e contradições implicadas nas formações sociais. É preciso considerar também que essas notícias se originam e se conformam a partir de valores e normas partilhados socialmente e que é justamente nesta partilha que se define o que interessa, o que é mais caro – para fazer referência aos termos utilizados por Thompson. Assim, parece-nos oportuno reafirmar que, sendo os sujeitos definidos numa trama ampla de relações sociais, culturais e históricas, o jornalismo é, ao mesmo tempo, constituído por subjetividades partilhadas e constituidor delas.

Consolidada em um momento em que a televisão respondia ainda a um contexto de desenvolvimento de suas formas e linguagem transpassado por uma série de críticas em relação à sua qualidade, a convenção de atuação do repórter no telejornalismo brasileiro responde também a uma demanda institucional de não “apresentar, explorar, discutir ou comentar, de forma sensacionalista, ou depreciativa, problemas, fatos, sucessos, de foro íntimo ou da vida particular de qualquer pessoa.” (GOULART; RIBEIRO, 2010, p.118). A observação da historicidade de formação dessa convenção buscou identificar, portanto, que marcas estavam presentes na performance dos repórteres nos primeiros anos de televisão

brasileira e como elas vão sendo reelaboradas ao longo do tempo na expressão de atuações que se constroem justamente nas brechas da normatização e regulação objetiva.

Mais contemporaneamente, o contexto em que, como argumenta Martín-Barbero, já não apenas os meios de comunicação são constituídos pela cultura, mas, cada vez mais, a cultura é traspassada por subjetividades construídas a partir das nossas apropriações dos meios, parece ser definidor do modo como as formas televisivas também se configuram a partir de um tensionamento entre o pessoal e o político, entre o público e o privado. Dominique Mehl (2007), por exemplo, argumenta que programas como *talk-shows* e *reality-shows* nos ajudam a observar um momento em que as pessoas comuns passam a ter espaço para falar de suas experiências pessoais e cotidianas que outrora não seriam compreendidas enquanto algo passível de interesse pelo outro ou por uma esfera racional à qual interessa a decisão política. O argumento desta tese não é de que há uma ruptura entre um momento anterior em que o jornalismo se praticava de modo objetivo e um momento atual em que ele se pratica subjetivamente, mas o que tenta observar com a análise de *A Liga*, *Profissão Repórter* e *O Infiltrado*, é justamente que sentidos acerca das vinculações entre jornalismo e sujeitos estão implicadas nesse momento que parece configurar uma transição da convenção de performance dos sujeitos jornalistas na televisão brasileira. Assim sendo, entende que as formas subjetivas foram sempre constituidoras do jornalismo, ainda que o discurso hegemônico da instituição tenha lhe atribuído lugares específicos a partir de uma construção que valorizava a escrita e a atuação conformada em procedimentos de apelo à objetividade.

É a partir da atividade e da vivência do repórter que *Profissão Repórter*, *A Liga* e *O Infiltrado* – programas analisados mais detidamente nesta tese a partir do conceito metodológico de modo de endereçamento tal como proposto por Gomes (2007) – constroem e justificam seus discursos, incluindo o repórter cinegrafista, na medida em que se deixa ver pela performance de câmera. Esta tese assume, então, que este é o lugar de mediador que lhe interessa observar. É no corpo do repórter que se inscrevem marcas de recorrência das convenções de performance contida que caracterizam o telejornalismo convencional, como definido por Gutmann, mas é também nesse corpo – no modo como gesticula, porta-se, endereça-se, projeta sua voz e inscreve um ponto de vista narrativo – que se deixam ver marcas de novas possibilidades de inscrição do sujeito/jornalista.

Nesse sentido, entende que os programas que proponho como corpus inicial de análise surgem, dialogam com e são possibilitados por um contexto televisivo e sociocultural em que

os discursos sobre si povoam os meios de comunicação e outras formas de expressão, desde os livros de autoajuda às *selfies* fotográficas. Ao construir performances via personalização do relato subjetivo de seus repórteres, esses programas chamam em causa não um sujeito cidadão projetado na *persona* figurativizada pelo repórter (GUTMANN, 2014), mas a conformação de um sujeito que articula, a partir da sua atuação como repórter, características de si mesmo enquanto personagem singular. Para além de convocarem a figura do espectador cidadão como cúmplice do discurso jornalístico, esses sujeitos articulam, a partir da construção de um lugar específico assumido por eles, uma série de relações entre valores do jornalismo, afeto e reconhecimento em relação à sua audiência.

Por acreditar que a análise deve levar em consideração um contexto mais amplo de relações entre televisão, sociedade e cultura, identificar matrizes culturais em que se ancora a linguagem televisiva, as lógicas de produção da indústria do entretenimento e os constrangimentos institucionais com os quais os programas dialogam, a análise está restrita a um *corpus* composto por programas brasileiros tanto para o rastreamento das marcas de convenção de performance, quanto para a análise mais detida dos modos de endereçamento de programas cujos repórteres disputam essa convenção. Produzidos e exibidos localmente, *Profissão Repórter*, *A Liga* e *O Infiltrado* – tomados como ponto de partida – tem frequência de exibição semanal e apostam na vivência que seus repórteres têm de cada situação como forma de dar credibilidade às histórias que contam e de se endereçar a seus públicos – a notícia não é, necessariamente, o fato que acompanham, mas o próprio ato de acompanhar e a performance construída nesse processo.

Observados a partir das temporadas dos programas que foram ao ar nos anos de 2013 e 2014 – momento em que os três programas estavam no ar ao mesmo tempo – os sujeitos jornalistas que são objeto de análise desta tese deixam ver disputas mais amplas sobre a própria noção de subjetividade no jornalismo ao performarem subjetividades a partir de um relato pessoal nesses programas. Nesse sentido, trabalhar a partir dos estudos culturais, especialmente no modo como temos trabalhado no Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação (TRACC), impõe – para além da consideração histórica dos meios de comunicação, de suas matrizes culturais conformadoras – um olhar atento para as disputas implicadas na conformação dos objetos que analisamos e uma noção de subjetividade que considere um sujeito que não é determinado pelas estruturas que lhe vinculam, mas que

age em relação a elas a partir de suas práticas materiais, da viva vivida, com as tensões e contradições que lhe são inerentes.

Essa dimensão do vivido, com tensões e contradições, foi atuante também no desenvolvimento desta pesquisa. Se ao iniciar o projeto que hoje resulta nesta tese, eu imaginava um caminho pragmático, objetivo, para alcançar os resultados de pesquisa, o que eu não previa naquele momento, era que escrever uma tese sobre as relações entre jornalismo e subjetividade envolvidas na atuação de repórteres que convocam a si mesmos como lugar de construção da notícia nesses programas implicaria tanto a mim mesma. A tradição ocidental de construção de pesquisa, mesmo nas ciências humanas, nos ensina a construir um objetivo em torno do qual o trabalho se desenvolve, mas ainda que esta pesquisa tenha sido desenvolvida seguindo estas orientações, as questões que foram surgindo em torno do objetivo de investigação me mobilizavam para além do que estava posto pelos programas e me levavam a perceber um incômodo pessoal com o jornalismo, com o discurso clássico que define a sua importância na relação com uma esfera pública classicamente construída de modo quase sempre apartado das questões cotidianas relacionadas a uma dimensão das relações pessoais e afetivas, por exemplo.

Defender um lugar de importância para o jornalismo em nossa sociedade, com o cenário que nos cerca hoje, tem sido, talvez, ainda mais difícil. Sobretudo porque, nos moldes em que é hegemonicamente pensado nas teorias do jornalismo que reclamam como forma de legitimidade da instituição valores ligados à origem moderna, a uma ideia iluminista de razão, o jornalismo se justifica prioritariamente em uma relação estreita com a democracia – é o seu trabalho que habilitaria o cidadão para o voto, que vigiaria os poderes públicos, que nos explicaria o funcionamento de uma economia entendida enquanto procedimento quase técnico, distante do nosso cotidiano. Na prática, a instituição jornalística se desenvolveu e se legitimou também pela oferta diversificada da cobertura de eventos cotidianos permitindo uma aproximação entre as pessoas e, conseqüentemente, a partilha de sentidos e experiências. Na prática, o jornalismo vai além de uma instituição que nos oferece informações objetivas e factuais, mas o que se institucionalizou como discurso hegemônico sobre ele a partir dos anos vinte do século XX se sustenta, sobretudo, a partir da noção da objetividade como matriz fundadora do jornalismo moderno e referência maior para afirmação de sua credibilidade.

Acompanhar as notícias nos últimos tempos não tem sido fácil. Escrever uma tese sobre as relações entre jornalismo e subjetividade tendo como pano de fundo a história

recente de um país cujas instituições, entre elas o jornalismo, tem se provado frágeis, vinculadas a fortes estruturas de poder conservadoras e elitistas, contudo, se tornou um desafio que eu não previa, não esperava ter que enfrentar e me fez perceber que essa escolha de projeto faz jus ao argumento de Gramsci, tantas vezes repetido entre nós no TRACC, de que pesquisamos aquilo que nos afeta, entendendo que afetar vem de afeto. Em um mundo onde somos ensinados prioritariamente que é a razão que deve guiar nossas escolhas, ter percepção dos caminhos afetivos que nos guiam e valorizá-los enquanto força não é necessariamente simples, mas observar os caminhos da pesquisa que se apresenta agora em formato de tese me leva a perceber que cheguei e permaneço no jornalismo pelo afeto.

Esse olhar para o jornalismo é configurado em uma estreita relação com a minha própria formação enquanto pesquisadora nos estudos culturais. É nesse marco que afirmo a minha trajetória e reconheço que é a partir dele que a questão que guia esse trabalho surge, toma forma e considera a observação das disputas que nos constituem culturalmente como lugar principal de constituição de seu olhar analítico. Eu me reconheci nos estudos culturais ainda como caloura do curso de jornalismo quando o discurso marxista de opressão traduzido na teoria crítica adorniana me parecia também opressivo. Era a minha prática como espectadora que me instigava a um não reconhecimento naquele argumento, pouco capaz de nos ajudar a entender as contradições pelas quais a cultura de massa é atravessada, como assinala Jesús Martín-Barbero (2008). A abordagem da comunicação e da cultura a partir de uma perspectiva transdisciplinar, a atenção para a recepção como um lugar em que as resistências também se configuram e a atenção para objetos da cultura popular como a televisão, a música popular, os bens de consumo da cultura juvenil que constituem os estudos culturais enquanto uma corrente de investigação preocupada, sobretudo, com as questões de poder que nos atravessam. Estas foram as primeiras pistas de afinidade que tive não só com a corrente à qual me filio teórico metodologicamente desde então, mas, sobretudo, com o trabalho acadêmico. Eu faço pesquisa nos estudos culturais porque é a partir deles que reconheço possibilidades de encontrar respostas, ou de formular novas perguntas, sobre as minhas inquietações com questões que são constitutivas de mim mesma enquanto sujeito social e da minha prática como pesquisadora.

Pesquise jornalismo televisivo porque cresci com ele, com uma avó que respondia ao “Boa Noite” de Cid Moreira e posteriormente de William Bonner, que se guiava no correr do dia não pelo relógio, mas pela hora do jornal ou da novela. Cresci em uma casa em que a

televisão só é desligada na hora de dormir e tomava meu café da manhã antes das sete, pra ir para a escola, enquanto o telejornal local informava as primeiras notícias do dia. Ainda que eu tenha tido acesso à tevê paga logo em seu início, o meu consumo televisivo se baseava, sobretudo, na programação da tevê aberta e nunca foi restrito a um gênero específico. Também nunca houve muita censura familiar a respeito do que era ou não permitido ver. O meu consumo televisivo, que se iniciou com *Xou da Xuxa* e *Trapalhões*, passava pelos programas dominicais do *SBT*, pela primeira versão do *Note e Anote* com Ana Maria Braga na *Rede Record* dos anos 1990, pelo *Programa de Silvia Popovic* na *Rede Bandeirantes*, por telenovelas e séries de variados canais e incluía também os telejornais – frequentemente o nosso café da noite era acompanhado das notícias informadas pelo *Jornal Nacional* com pedidos de aumento de som nos momentos que mais interessavam a alguém à mesa. A tevê é, e sempre foi, parte fundamental da minha rotina, mas não apenas dela. Dados colhidos pela Pesquisa Brasileira de Mídia de 2015 indicam que dos brasileiros que afirmam assistir televisão, setenta e nove por cento diz buscar o meio para se informar, sessenta e sete por cento buscam o meio para diversão, trinta e dois por cento para passar o tempo livre e apenas dezenove por cento por conta de algum programa específico. Na mesma pesquisa do ano seguinte, 2016, setenta e sete por cento dos entrevistados afirmaram assistir tevê sete dias por semana. O meu hábito de consumo televisivo diz de algo que marca a minha rotina, mas sobretudo, diz de algo que me constitui enquanto parte de uma cultura.

Propor um olhar para o jornalismo a partir da análise da apropriação de seus valores feita pelas formas televisivas significa ter que lidar com a recusa de uma outra tradição de pesquisa que comumente entende o meio como aquele cuja linguagem seria própria do entretenimento, cujas imagens seriam responsáveis por mudar o percurso de interpretação da notícia em direção à diversão. Em oposição a uma perspectiva que as considera testemunhos do fato, essa outra ressalta os valores de ludicidade e distração da representação por imagens e se sustenta por uma compreensão dicotômica das relações entre razão e emoção, fato e opinião, público e privado, entendidos enquanto dimensões inconciliáveis. A minha formação como consumidora de informação se deu na relação com a televisão. Essa formação significa para mim o suficiente para me trazer até uma escolha pelo jornalismo como profissão e como objeto de estudo, ainda que a leitura diária de jornais impressos não tenha sido um hábito na minha adolescência. Percebo hoje – depois de anos mantendo aberta a pergunta sobre porquê estudar jornalismo televisivo no Brasil mesmo reconhecendo-o como problema – que ser

consumidora de tevê, do jornalismo que se pratica na televisão brasileira, me constitui enquanto alguém que, assim como os estudos culturais no marxismo – segundo o relato de Stuart Hall (2009) –, entrou no jornalismo de costas, como os tanques soviéticos em Budapeste.

Gostar de jornalismo, mas discordar do discurso que o vincula quase que automaticamente a uma esfera pública racional e democrática – que fundamenta, em grande medida, a nossa escolha por uma profissão capaz de mudar o mundo – é uma postura tomada quase sempre como um desprezo pelo que a instituição teria de melhor. Apesar do questionamento permanente que eu mesma mantenho sobre o porquê de permanecer tendo o jornalismo como lugar de interesse mesmo reconhecendo-o enquanto problema, entendo que isso se constitui e se mantém na medida em que percebo que a relação que construí com ele – bem como a que construí com outros gêneros televisivos como as telenovelas e os programas de auditório, a fotografia, os memes, a música – não é apenas racional. O jornalismo não é apenas um instrumento através do qual tenho acesso à informação, ou a instituição que me permitiria atuar como alguém que leva informação aos outros, mas uma instituição que se expressa em formas e convenções a partir das quais eu também construo meu lugar no mundo.

1. O Jornalismo é Ordinário

Bases teórico-metodológicas para pensar sobre a subjetividade no jornalismo

Escrever é um modo de viver, mas pressupõe ter vivido.

*José Saramago
em texto emoldurado e exposto na sua Fundação,
em Lisboa*

A discussão sobre subjetividade no jornalismo tem ficado, durante muito tempo, à sombra daquele que foi se configurando como um dos principais valores de legitimação da atividade – a construção de objetividade que separa fato de opinião e legitima o trabalho jornalístico como ligado à razão e à verdade. Atualmente, porém, a conformação de um contexto sociocultural com limites cada vez mais borrados entre público e privado, pessoal e comum, tem dado destaque a uma série de formas comunicativas, também no jornalismo, que, ao atribuir um lugar privilegiado para os discursos de si dos sujeitos contemporâneos, jogam luz sobre os modos como abordamos a relação entre relatos dos fatos a partir do jornalismo e suas imbricações com os relatos de nós mesmos.

Acreditamos, como Peter Dahlgren (2000), que muitos dos problemas com o discurso hegemônico sobre o jornalismo se configuram a partir de perspectiva dualista que o leva a uma postura defensiva na relação com os valores e conceitos que, historicamente, foram definidos como antagonistas à sua instituição, como a dicotomia entre razão e emoção que as separa em duas dimensões inconciliáveis e referentes a âmbitos distintos da vida cotidiana e das instituições sociais. Nesse sentido, partimos da premissa de que o estabelecimento de formas convencionadas ou reconhecidas do jornalismo se legitimam a partir de disputas que não se referem nunca exclusivamente à instituição do jornalismo de modo apartado da cultura, mas, seguindo Michael Schudson (2003), consideramos que as notícias, por exemplo, tomam forma a partir de convenções que as tornam mensagens legíveis para culturas específicas: “a função dessas convenções é, sobretudo, dar forma e limitar que tipos de verdades podem ser ditas” (p.55). Reconhecemos, portanto, que a validade que atribuímos aos valores de regulação da atividade, como por exemplo os valores de verdade e vigilância, é construída a

partir de disputas que constituem a instituição como tal em articulação com as funções sociais que lhe são atribuídas e colocam em diálogo, pelo menos retoricamente, as ações profissionais e as expectativas do público (GOMES, 2007, p. 6).

Acreditamos ser importante esclarecer que, entendendo o jornalismo como construção, partimos da premissa de que a subjetividade sempre foi constituidora de suas formas apesar de a instituição ter se consolidado a partir de um discurso que hegemonicamente apela para a ideia de que jornalistas deixam de ser sujeitos para assumir uma identidade profissional. Acreditamos ainda que o contexto contemporâneo em que os discursos dos sujeitos sobre si mesmos tem sido cada vez mais centrais na constituição na cultura ocidental tem sido forte também na conformação de modos de narrar do jornalismo, favorecendo a observação do que há de subjetivo e pessoal na atividade do repórter. Dizer que essa observação é favorecida por um contexto mais contemporâneo de centralidade desses discursos, contudo, não significa dizer que esse contexto é povoado por construções mais subjetivas, mas localizar o ponto de partida de uma análise que busca localizar de que modo a questão da subjetividade vem sendo disputada em relação à instituição jornalística. Assim, propomos uma discussão sobre jornalismo e subjetividade que considera o jornalismo como uma instituição social com formas, valores e funções conformados historicamente e, portanto, cada vez mais relacionados a um contexto de centralidade dos sujeitos na cultura contemporânea; mas também, como uma instituição que surge com a função de prover informações para que os sujeitos atuem em suas sociedades e, portanto, como algo que ajuda a prover liga à partilha de experiências materiais dos sujeitos com as comunidades das quais fazem parte.

Na perspectiva que adotamos nesta tese, consideramos que o jornalismo é uma instituição que tem uma história de formação que precisa ser contada e que é permeada por disputas que ajudam a definir hegemonicamente seus valores, premissas e convenções estilísticas e formais. Isso implica considerar também que essa história deve ser contada a partir da consideração dos contextos sociais, culturais e econômicos em que o jornalismo se desenvolve enquanto instituição, as disputas que lhe constituem e os discursos silenciados para que o discurso hegemônico se sustente. No caso do telejornalismo, entendido aqui enquanto gênero cultural, é preciso estarmos atentos ainda ao fato de que ao se inserir no cotidiano dos telespectadores a televisão se configura não só a partir de relações de mercado, mas dialoga com as tradições culturais constitutivas da cotidianidade em uma relação na qual é constituinte e constituidora – assim, mais que uma estratégia de lógicas produtivas, os

gêneros televisivos são estratégias de comunicabilidade que colocam em diálogo produtores, receptores e texto.

1.1 A questão do sujeito e da subjetividade: um percurso a partir dos estudos culturais

Do lado do Sul, do Sul subdesenvolvido, a comunicação ainda se aguenta, porém carregada de significação e enredada com a cultura, sobretudo com a cotidiana. Vem daí que continuemos a falar anacronicamente em tecnologias da comunicação e não possamos falar delas sem nos referir aos temores e às esperanças de todos, aos imaginários coletivos e aos projetos de sociedade.

Jesús Martín-Barbero, 2004, p.193

Em uma série de entrevistas que concedeu aos editores da *New Left Review* nos anos de 1977 e 1978, Raymond Williams afirma a certa altura que após o encerramento do *Politics and Letters*, periódico que editou na Inglaterra do pós-guerra, escreveu em um isolamento quase completo e parou de ler jornais e ouvir notícias. Williams tinha acabado de voltar de sua posição como parte do exército inglês na II Guerra quando co-fundou o periódico e afirma que o colapso do *Politics and Letters* o havia fatigado: “por um tempo, eu estava em tal estado de fadiga e de recuo que parei de ler jornais e de ouvir notícias. Naquele momento afora continuando com o ensino na educação para adultos, sentia que eu só poderia sair desse nó de uma forma não colaborativa” (WILLIAMS, 2013, p.66). Esse isolamento durou até o ano de 1949, quando a Revolução Chinesa lhe pareceu a melhor coisa que havia acontecido desde o final da guerra. Ele relata: “em 1949, eu estava acompanhando as notícias novamente, com um conjunto de reações bastante diferente” (WILLIAMS, 2013, p. 76).

O que nos chama a atenção nesse trecho das longas entrevistas em que Williams fala sobre sua origem galesa, sua relação com o a Nova Esquerda inglesa, com a Guerra, com a Universidade de Cambridge e sobre sua própria obra é que ele dá a ver uma dinâmica de relação social que coloca o jornalismo como algo importante na construção de um elo entre o sujeito e o mundo. Quando questionado, mais à frente, sobre os jornais que lia, Williams cita, sobretudo, jornais ligados diretamente à esquerda inglesa, mas quando questionado especificamente sobre ler jornais burgueses importantes, diz que acompanhava o *The Times* e que, inclusive, escrevia muitas cartas à publicação para reclamar de determinados posicionamentos “apenas uma foi publicada, por ocasião da greve dos ferroviários em 1955,

quando escrevi um texto bastante furioso, na posição de filho de um ferroviário, sobre o ataque do jornal aos grevistas” (WILLIAMS, 2013, p. 80).

O que nos interessa reter dessas falas de Williams é a noção de que ao nos relacionarmos com os jornais e os relatos jornalísticos contidos ali, é através da cultura que o fazemos. Ao afirmar que cultura é ordinária, em um artigo escrito em 1958 após a publicação de *Cultura e Sociedade*, que cada sociedade tem suas próprias formas, propósitos e significados, o autor salienta que: “O fazer de uma sociedade é a descoberta de significados e direções comuns e seu crescimento é um debate ativo e uma emenda sob as pressões da experiência, contato e descoberta, escrevendo-se eles mesmos na terra”¹ (WILLIAMS, 1989, p.4).

Assumindo que a pesquisa desta tese se desenvolve a partir de um quadro teórico-metodológico dos estudos culturais – especialmente a partir de sua vertente inglesa que inclui Williams como um de seus fundadores – queremos argumentar inicialmente que, para entender a relação entre jornalismo e subjetividade conformada nos programas que tomamos como ponto de partida para conformação do corpus analítico que propomos – a saber, *Profissão Repórter* da Rede Globo, *A Liga* da Rede Bandeirantes e *O Infiltrado* do History Channel –, é preciso entender, em primeiro lugar, que a relação que construímos com o jornalismo enquanto leitores, ouvintes ou espectadores é uma relação construída na cultura, no compartilhamento de valores e na descoberta de significados e direções comuns. Do mesmo modo, entendemos que a relação que construímos com a televisão é igualmente permeada por aspectos políticos, legais, sociais, culturais e econômicos que se referem a cada história particular de seu desenvolvimento em lugares específicos. Assim, entendemos que o telejornalismo, como gênero televisivo, é também uma forma cultural e uma instituição social, como aponta Itania Gomes (2007), e

(...) isso significa acompanhar Raymond Williams, para quem a televisão é, ao mesmo tempo, uma tecnologia e uma forma cultural, e o jornalismo, uma instituição social (1997, p. 22). O telejornalismo é, então, uma construção social, no sentido de que se desenvolve numa formação econômica, social, cultural particular e cumpre funções fundamentais nessa formação (p.4).

Antes de seguir caminho na tentativa de argumentar em razão de uma abordagem do jornalismo televisivo que considere a subjetividade do repórter como algo que constitui o

1 No original: “The making of a society is the finding of common meanings and directions and its growth is an active debate and amendment under the pressures of experience, contact and discovery, writing themselves into the land”. [Tradução nossa]. Optamos por traduzir *amendment* como emenda por acreditar que este seria um sinônimo que guardaria melhor relação com o sentido de pequenas alterações a algo estabelecido, sentido este que nos parece fazer jus à teoria cultural de Williams que pensa a transformação cultural como algo que acontece não a partir de grandes rupturas ou revoluções, mas cotidianamente.

modo como ele constrói a notícia e lhe endereça ao seu espectador, faz-se necessário demarcar posição em relação à nossa filiação teórico-metodológica aos estudos culturais e destacar de que modos a nossa filiação indica configurações deste trabalho. Tendo surgido no contexto da Inglaterra dos anos 1960, os estudos culturais empreendem, a partir de suas obras fundadoras, um trabalho consistente de reformulação dos sentidos que se atribuía à noção de cultura. Se a ideia de cultivo e refinamento associadas à alta cultura detinha a hegemonia de sentido da palavra à época, *As Utilizações da Cultura* de Richard Hoggart, originalmente publicado em 1957 (HOGGART, 1973a, 1973b); *Cultura e Sociedade* de Raymond Williams, originalmente publicado em 1958 (WILLIAMS, 1960); e *A Formação da Classe Operária Inglesa* de Edward Palmer Thompson, originalmente publicado em 1963 (THOMPSON, 1987), ao fazer um movimento de entender quem eram e como se constituíam as classes trabalhadoras, redefinem o próprio conceito de cultura para que ele passe, então, a incluir a cultura popular ou de massa (GOMES, 2004, p. 104). Ao repensar os sentidos de cultura, sobretudo a partir do popular e da noção de classe, os estudos culturais apontam também para as estruturas de poder que justificam e mantêm a hegemonia cultural. Em *Culture is Ordinary* (1989), Williams argumenta:

Há uma cultura burguesa inglesa, com suas poderosas instituições educacionais, literárias e sociais em contato próximo com os verdadeiros centros de poder. Dizer que a maior parte dos trabalhadores está excluído disto é autoevidente, embora as portas, sob pressão sustentada, estejam lentamente se abrindo. Mas continuar dizendo que os trabalhadores são excluídos da cultura inglesa é uma tolice; eles têm as suas próprias crescentes instituições e muito da estrita cultura burguesa eles, em qualquer caso, não queriam² (WILLIAMS, 1989, p. 7-8).

Assim, desde sua fundação, uma preocupação importante para os estudos culturais é aquela de entender as “culturas vivas”, “os modos inteiros de vida” como definiria Williams ou “a vida densa e concreta” das classes populares como diria Hoggart, “as práticas e as instituições culturais e suas relações com a sociedade e as transformações sociais”, como aponta Itania Gomes (2004, p. 103). A nossa filiação aos estudos culturais se afirma, então, sobretudo através de uma opção por um olhar para a cultura popular e para as relações de poder que nela tomam lugar:

2 No original: There is an English bourgeois culture, with its powerful educational, literary and social institutions, in close contact with the actual centers of power. To say that most working people are excluded from this is self-evident though the doors, under sustained pressure, are slowly opening. But to go on to say that working people are excluded from English culture is non-sense; they have their own growing institutions and much to the strictly bourgeois culture they would in any case not want.

De um modo geral, para os Estudos Culturais, a “cultura” é entendida como a esfera na qual se naturalizam e se representam as desigualdades sociais – inicialmente desigualdades de classe (foco de interesse dos primeiros “culturalistas”); hoje cada vez mais desigualdades de gênero, raça ou etnia (foco do interesse dos investigadores dos estudos culturais a partir dos anos 1980). Mas ao mesmo tempo, cultura é também o meio pelo qual os diferentes grupos subordinados vivem e opõem resistência a essa subordinação (GOMES, 2004, p. 104).

Para Lawrence Grossberg (2010), o interesse por essa relação entre vida cotidiana, cultura e estruturas de poder, é mesmo definidora dos estudos culturais enquanto prática teórica. Para o autor, ainda que haja perigo na busca por definição de uma corrente teórica que se define pela abertura³, a necessidade de certo sentido de especificidade diz do fato de que é preciso evitar que os estudos culturais se transformem em algo à margem da crítica acadêmica que se articula politicamente (GROSSBERG, 2010, p. 7). Nesse sentido, o autor destaca que essa relação entre vida cotidiana e cultura como algo central para a compreensão dos estudos culturais, e salienta que essas vidas, das pessoas comuns, atravessadas pela cultura, são atravessadas também por estruturas de poder. Compreender os contextos em que se articulam essas estruturas de poder e o modo como isso atravessa a vida das pessoas seria, para os estudos culturais, um modo de criar condições para a própria resistência, de sobrevivência e mudança:

Os estudos culturais descrevem como as vidas cotidianas das pessoas estão articuladas pela cultura e com ela. Investiga como as estruturas e forças particulares que organizam suas vidas cotidianas de maneiras contraditórias empoderam ou desempoderam as pessoas, e como suas vidas (cotidianas) são elas mesmas articuladas às e pelas trajetórias do poder econômico, social, cultural e político. (...). Os estudos culturais se ocupam com a construção dos contextos de vida como matrizes de poder, entendendo que práticas discursivas são inextricavelmente envolvidas na organização de relações de poder. (...). Isto é, ele procura entender não somente as organizações de poder, mas também as possibilidades de sobrevivência, luta, resistência e mudança⁴. (GROSSBERG, 2010, p.8)

3 Stuart Hall, no artigo “Estudos culturais e seus legados Teóricos”, (HALL, 2009), argumenta que os estudos culturais não são propriamente uma disciplina acadêmica que se defina por uma metodologia ou um campo de investigação claramente demarcados, mas constituídos por uma série de metodologias e posições teóricas distintas, um projeto aberto ao desconhecido. Os estudos culturais abarcam, portanto, “discursos múltiplos bem como numerosas histórias distintas” (2009, p. 188). Essa caracterização, contudo, não pode reduzir os estudos culturais a um pluralismo simplista. Para Hall, os estudos culturais demonstram vontade em conectar-se e tem interesse em suas escolhas, o que lhes caracterizaria.

4 No original: Cultural studies describes how people’s everyday lives are articulated by and with culture. It investigates how people are empowered and disempowered by the particular structures and forces that organize their everyday lives in contradictory ways, and how their (everyday) lives are themselves articulated to and by the trajectories of economic, social, cultural and political power. (...). Cultural studies is concerned with the construction of the contexts of life as matrices of power, understanding that discursive practices are inextricably involved in the organization of relations of power. (...) That is, seeks to understand not only the organizations of power but also the possibilities of survival, struggle, resistance, and change.

Ao pensar os estudos culturais no tempo futuro, Grossberg destaca justamente um olhar para a mudança social e afirma que, os estudos culturais, embora compreendam a realidade da existência de certos efeitos determinantes se recusa a aceitar que a realidade esteja dada, negam que sua forma e sua estrutura sejam inevitáveis. Assim, "(...) a realidade se constrói em vez de estar dada; a realidade é sempre uma organização ou configuração complexa que está se construindo constantemente⁵" (GROSSBERG, 2010, p. 22).

Para simplificar, a cultura em que vivemos, as práticas culturais que usamos, as formas culturais que colocamos sobre e inserimos na realidade, tem consequências para o modo como a realidade é organizada e vivida. As práticas culturais contribuem para a produção de contextos como organizações de poder constroem o contexto como uma experiência do poder vivida diariamente. É por isto que a cultura importa, porque é uma dimensão chave da transformação ou construção permanente da realidade. O que não quer dizer, como afirmaria muita da teoria contemporânea, que a cultura por si mesma (por exemplo, como a produção de significação ou subjetividade) constrói a realidade⁶. (GROSSBERG, 2010, p. 24)

A questão do modo como os sujeitos interpretam a cultura em suas vidas concretas, que marca as obras fundadoras dos estudos culturais, continua sendo, como ressalta Grossberg, pedra fundamental no trabalho dos estudos culturais. Em uma revisão histórica do campo declaradamente vinculada a uma determinada versão dos estudos culturais – a de origem britânica – Ana Carolina Escosteguy argumenta que olhar para a história dessa conformação significa tentar entender a capacidade criativa e produtiva dos sujeitos e as determinações estruturais que lhe limitam.

Em outros termos, a questão é como falar das estruturas constituindo os sujeitos, sem perder de vista a experiência desses mesmos sujeitos; manter na análise tanto o peso objetivo das instituições, revelado nos seus produtos, quanto a capacidade subjetiva dos atores sociais. Dentro desse marco, tornam-se visíveis intersecções entre três temas-chave: o sujeito e sua ação num determinado marco histórico; o reconhecimento de processos de exclusão, diferenciação e dominação como historicamente construídos e não naturais e/ou transhistóricos; e a compreensão da esfera cultural e dentro dessa, a comunicação, através da relação entre produtores, produtos e receptores. (ESCOSTEGUY, 2010, p.17)

5 No original: (...) reality is constructed rather than given. Reality is always a complex organization or configuration that is being put together constantly.

6 No original: To put it simple, what culture we live in, what cultural practices we use, what cultural forms we place upon and insert into reality, have consequences for the way reality is organized and lived. Cultural practices contributed to the production of the context as an organization of power, and construct the context as a lived everyday experience of power. That is why culture matters, because it is a key dimension of the ongoing transformation or construction of reality.

Ana Carolina Escosteguy (2001) destaca, em um artigo em que se propõe a pensar especificamente a noção de sujeito para os estudos culturais, que embora essa noção não tenha sido em si mesma foco de atenção dos estudos culturais, é possível rastrear o que ela argumenta serem duas rotas diferentes para a trajetória de elaboração do conceito. Em uma primeira rota, os estudos de recepção nos apresentam sujeitos receptores descentrados, construídos a partir de diversas posições, mas também ativos, conscientemente resistentes à dominação, transparentes para si próprios – que agiriam, portanto, não como seres fragmentados, mas como seres racionais, conscientes, “uma audiência que sabe o que faz, logo escolhe o que vê” (p.8). Nesse sentido, a autora salienta ainda que o sujeito-receptor é encarado como um indivíduo racional e, portanto, sua resistência é algo localizado em posições interpretativas conscientes: “Assim se poderia sintetizar que o sujeito-receptor é visto como um indivíduo, embora o social seja reconhecido dentro do individual através das múltiplas posições que ele assume” (ESCOSTEGUY, 2001, p.4). Essa concepção racionalista de sujeito à qual se dá um corpo e uma consciência mediante a captura de suas experiências no cotidiano não parece dar conta, contudo, de um contexto social, cultural, econômico e comunicacional transpassado por disputas nos quais se assume uma multiplicidade de posições de sujeito, por exemplo.

Traçando uma segunda rota de investigação através dos estudos de identidade, sobretudo a partir do trabalho de Stuart Hall, Escosteguy nos indica que há uma outra concepção, a de “identidade articulada ao passado e presente, em permanente construção, atravessada tanto pelos discursos públicos quanto pelas práticas e experiências dos sujeitos, entranhados numa determinada conjuntura histórica” (ESCOSTEGUY, 2001, p.5). Para Hall, a identidade é um processo social na medida em que “sutura” o sujeito à estrutura em uma articulação feita como construção histórica que articula também passado e presente. Assim, é sempre “atravessada tanto pelos discursos públicos quanto pelas práticas e experiências dos sujeitos, entranhados numa determinada conjuntura histórica” (ESCOSTEGUY, 2001, p. 5-6).

Se na primeira rota apresentada por Escosteguy, o sujeito, no caso um sujeito-receptor, é visto como um indivíduo, ainda que o social se manifeste no individual através das posições que ele assume – em relação à raça, classe e gênero, por exemplo –, a noção de sujeito presente no modo com Hall pensa a questão da identidade, identificada pela autora como a segunda rota, reivindica um reconhecimento do sujeito a partir de um quadro mais complexo

de interações deste com o mundo que lhes cerca e, sobretudo, situado historicamente. Situar historicamente, contudo, não teria um sentido de fixar um momento de origem para essas identidades, mas reconhecer que elas estão sendo constantemente formadas no tempo, em diálogo com um “contínuo ‘jogo’ da história, da cultura e do poder” (ESCOSTEGUY, 2001, p. 6).

Experiência, Hegemonia e Subjetividade

A discussão que Ana Carolina Escosteguy faz a respeito desta tradição, parece ecoar uma reivindicação antiga de Edward Palmer Thompson. Ao discutir a formação da classe operária inglesa no livro que se tornou um dos clássicos fundadores dos estudos culturais e da nova história inglesa, o historiador destaca, justamente, o caráter reflexivo da ação de fazer-se, argumentando que a classe operária esteve presente de forma ativa no processo de sua constituição enquanto classe. Embora a tradução do título do livro para o português não dê conta de explicitar este sentido pretendido por Thompson⁷, logo no prefácio o autor esclarece: “Este livro tem um título um tanto desajeitado, mas adequado ao seu propósito. Fazer-se, porque é um estudo sobre um processo ativo, que se deve tanto à ação humana como aos condicionamentos. A classe operária não surgiu tal como o sol numa hora determinada. Ela estava presente ao seu próprio fazer-se” (THOMPSON, 1987a, p.9). Para Thompson, classe não é uma estrutura, nem uma categoria, mas algo que ocorre efetivamente nas relações humanas, definida pelos homens enquanto vivem sua própria história, e articuladora de experiências comuns. Como destaca Martín-Barbero:

Para Thompson não é possível uma história da classe operária sem que ela assuma a memória e a experiência populares, e não só como antecedente no tempo, mas também como constituinte do movimento operário em si mesmo. (...) Uma classe social é, segundo Thompson, um modo de experimentar a existência social e não um recorte quase matemático em relação aos meios de produção. (MARTÍN-BARBERO, 2008, p.109)

Martín-Barbero destaca que, para Thompson, a classe é uma categoria histórica e não econômica. É na luta, na identificação de interesses em comum dos homens que vivem em

7 Há uma nota de tradução discutindo as perdas de sentido que a tradução de *making* para formação acarreta. A nota diz: “a palavra formação perde em muito o conteúdo subjetivo e processual de *making*: ao substantivar o gerúndio de *to make*, o autor pretende, efetiva e conscientemente, ressaltar esse movimento de ‘autofazer-se’ das classes sociais ao longo da história”. (THOMPSON, 1987a, p. 9)

uma sociedade estruturada e experimentam a exploração, que a classe se reconhece enquanto tal. Nesse sentido, Thompson identifica modos e formas pelas quais a cultura popular, de classe, faria frente a destruição de sua “economia moral”⁸. Nesse sentido, Martín-Barbero argumenta que Thompson deixa ver a partir de sua análise, uma contradição desprezada, mas ainda fundamental para entender o funcionamento da hegemonia hoje: entre o conservadorismo das formas e uma rebeldia em nome dos costumes que expressava uma forma de defender identidade.

A relação entre sujeito e experiência é retomada por Thompson em *A Miséria da Teoria*, obra publicada originalmente em 1978, em que a discussão sobre a presença do sujeito no fazer-se da história é feita a partir de um cenário em que o estruturalismo althusseriano ganha espaço entre os marxistas ingleses. É contra Louis Althusser que Thompson direciona a sua argumentação e é a respeito desta querela que boa parte da discussão sobre o livro se faz⁹. Na construção do seu argumento contra o modo de pensar a história oferecido pelo estruturalismo do filósofo francês, contudo, Thompson nos oferece argumentos importantes para pensar a relação entre sujeito, cultura, história e sociedade no marco dos estudos culturais.

Antes de seguir caminho nos parece importante destacar ainda que o debate proposto por Thompson é feito no que Stuart Hall definiria como a vizinhança do marxismo destacando que a herança conceitual de Marx é assumida pelos estudos culturais a partir de um embate constante que reconhece que é preciso pensar as questões para as quais Marx chamou atenção, mas ir além delas para pensar também o que Marx não pensou, sobretudo, as questões de cultura. Hall (2009) relata que a relação entre os estudos culturais e o marxismo nunca foi de um encaixe perfeito em termos teóricos, especialmente considerando aquilo que se costuma

8 A respeito da noção de economia moral de Thompson, Vilson Cesar Schenato (2010) argumenta que: “Ao visualizar os trabalhadores pobres enquanto agentes históricos, Thompson (1998) demonstra que não eram sujeitos que reagiam passivamente aos estímulos econômicos, mas pessoas que interviam ativamente com respaldo nos costumes, na cultura e na razão. Não era o homem econômico que empreendia tais revoltas, as pessoas envolvidas num tecido de normas e reciprocidades sociais que eram acionadas para coibir o lucro em cima da miséria de tantos. Existindo um consenso popular em torno de práticas legítimas e ilegítimas, colocava-se em prática uma economia moral com base na tradição, normas e obrigações sociais das funções econômicas. O desrespeito dos pressupostos morais gerava indignação e motivava as ações diretas”. (SCHENATO, 2010, p. 2)

9 É importante destacar que *A Miséria da Teoria* provocou uma série de reações dentro do próprio marxismo inglês à época de sua publicação, tendo gerado uma série de publicações que discutem pontos específicos da disputa delineada no embate entre o historiador inglês e filósofo francês. Destacam-se entre esses pontos a questão do empirismo na historiografia e a rejeição de Thompson a uma ideia de culturalismo de que lhe acusa Richard Johnson. Parte do debate que se seguiu à publicação do livro pode ser encontrada na publicação dos artigos que fundamentaram as discussões do History Workshop 13, publicados recentemente em SAMUEL, Raphael (Ed.). *People's History and Socialist Theory* (History workshop series). Boston: Routledge, 2016.

citar como os silêncios de Marx, as grandes evasões do marxismo – cultura, ideologia, linguagem, o simbólico. Por outro lado, os seus autores foram desde o início fortemente influenciados pelas questões que o marxismo colocou na agenda e “tais questões cruciais referem-se ao que significava trabalhar na vizinhança do marxismo, sobre o marxismo, contra o marxismo, com ele e para tentar desenvolvê-lo” (HALL, 2009, p. 191). Thompson argumenta que Marx, como um grande pensador do seu tempo, produziu uma obra com uma ambiguidade inerente ao rigor e à abertura de seu pensamento que nos abre visão para um novo campo de problemas, nos situa em um novo espaço teórico. Se o marxismo foi uma evolução possível de sua obra, a tradição marxista aberta, exploratória, autocrítica, foi um segundo desenvolvimento. Assim, Thompson argumenta que

É possível ter uma prática marxista, mas considerar os marxismos como obscurantismos – o que manifestamente eles se tornaram, numa dezena de formas. Isso nada tem a ver com a admiração que se possa ter por Marx e sua obra. Pelo contrário, admirar essa obra e colocar-se como aprendiz dela, empregar seus termos, aprender a trabalhar num diálogo do mesmo tipo. Mas a emulação não se deve basear numa reverência servil, e nem mesmo (como em Althusser) numa pretensa reverência pelo que Marx pretendia dizer, mas inexplicavelmente, esqueceu-se de dizer. Deve nascer do entendimento da natureza provisória e exploratória de toda teoria, e da abertura de espírito com que se deve abordar todo conhecimento. (THOMPSON, 1981, p.187)

A partir desse diálogo com Marx, então, Thompson discute a abordagem de Althusser especialmente a partir da afirmação do filósofo de que a história é um processo sem sujeito. Discutindo a disputa entre Thompson e Althusser, Perry Anderson (1980), em *Arguments within English Marxism*, destaca que a chave temática de organização de todo o trabalho de Thompson é a de entender “qual é a parte da escolha, valor e ação humana consciente na história?” (ANDERSON, 1980, p.16). Nesse sentido, o autor indica que, para Thompson, o pecado capital de Althusser foi justamente o de afirmar repetidamente que “a história é um processo sem sujeito” no qual homens e mulheres individuais são “suporte para relações de produção”. Anderson argumenta então, que para Thompson:

O meio crucial pelo qual homens e mulheres convertem determinações objetivas em iniciativas subjetivas é pela experiência – a junção entre ‘ser e consciência’ pela qual ‘estrutura é transmutada em processo e o sujeito reentra na história’. É por esta experiência, por exemplo, que eles fazem a si mesmos dentro das classes sociais – grupos conscientes de valores e interesses antagonicos e lutando para realizá-los. (ANDERSON, 1980, p.17)

Reivindicar um lugar para sujeitos individuais é central para a noção de experiência tal como Thompson elabora. Ainda que lhe interesse a ação coletiva, ou seja, que interesse pensar a história como processo coletivo e não a história individual de cada sujeito, pensar a história sem sujeito é pensar a história sem experiência, sem algo que diz de como cada ser se liga ao social, à cultura.

Reconhecemos que a influência de Louis Althusser foi decisiva para o modo como os estudos culturais se apropriaram do problema da ideologia. A sua maior inspiração é justamente a proposição de que a ideologia é uma relação imaginária dos indivíduos com suas reais condições de existência e que ela tem existência material, são atos inscritos em práticas que tem papel decisivo na reprodução de relações sociais. Ao pensar a ideologia para além de uma concepção que a atrela à base material e discutir a sua materialidade inscrita nas práticas, Althusser permite que os estudos culturais saiam do problema da falsa consciência. Em um artigo em que se propõe a pensar a contribuição de Althusser para a revisão do conceito, Hall afirma que o grande erro de Thompson em *A Miséria da Teoria* não foi o de apontar os erros fundamentais no projeto de Althusser, mas o de não reconhecer que “avanços reais estavam sendo alcançados pela obra de Althusser” (HALL, 2009, p.158).

É preciso destacar, contudo, dois pontos importantes no modo como a concepção de ideologia é formulada em Althusser. O primeiro deles é aquele de uma identificação imediata entre o Estado e seus aparelhos ideológicos, que agiriam a seu serviço. Assim, igrejas, escolas, etc., seriam aparelhos a serviço da reprodução de uma ideologia dominante identificada com o Estado. Hall destaca que a nomenclatura adotada por Althusser “não faz jus àquilo que Gramsci chamaria de imensas complexidades da sociedade nas formações modernas” (HALL, 2009, p.166). O segundo ponto é que, para Althusser, o sujeito a ser interpelado pela ideologia não pode ser confundido com o indivíduo historicamente vivido. Assim, o sujeito “é uma categoria, a posição em que o sujeito – o eu das afirmativas ideológicas – é constituído” (HALL, 2009, p.167). Essa construção do sujeito se daria através da interpelação, conceito que Althusser busca em Lacan e através do qual argumenta que indivíduos concretos enquanto sujeitos concretos são interpelados pela ideologia para que se submetam livremente e, nesse sentido, a sujeição é o modo de constituição dos sujeitos. A aproximação com a noção de sujeito, para Althusser, é o início de uma trilha que leva a questões da psicanálise e do pós-estruturalismo, abandonando a problemática marxista (HALL, 2009, p. 167), mas é preciso salientar que é da vinculação entre sujeito e ideologia de

Louis Althusser que os estudos culturais tiram a sua explicação básica de como a ideologia opera. É a busca do entendimento dessas estratégias de vinculação que dão origem, por exemplo, aos estudos de recepção que reivindicam a ocupação de um lugar de sujeito pelo receptor. Esse lugar de sujeito, contudo, como argumenta Escosteguy (2001), é quase sempre entendido a partir de uma racionalidade e uma consciência de si que parece não levar em conta a complexidade dos processos sociais atravessados, por exemplo, por uma multiplicidade de posições construídas para um sujeito. Para Thompson, a reivindicação pela presença do sujeito na história via experiência é, sobretudo, uma reivindicação pelo reconhecimento de que as pessoas são tão determinadas em seus valores quanto são em suas ideias e ações, “são tão sujeitos (e não mais) de sua consciência afetiva e moral quanto de sua história geral” (THOMPSON, 1981, p.194).

Assim, a disputa entre Thompson e Althusser expõe justamente as fissuras nos modos de entendimento a relação entre sujeito, sociedade, cultura e processo histórico – se há uma forte influência de Gramsci no modo como os estudos culturais se apropriam do conceito de ideologia, ela é posterior às leituras do estruturalista francês e, em boa medida, devedoras dessa primeira revisão feita a partir de Althusser (GOMES, 2004, p. 145). Mas é justamente a leitura de Gramsci e a apropriação do conceito de hegemonia que permite aos autores ingleses uma saída para o entendimento de uma concepção de poder mais difusa, distribuída não apenas entre superestrutura e infraestrutura, entre um aparelho administrativo e econômico que domina de um lado e as formas de pensar – ainda que essas não sejam diretamente correspondentes às determinações infraestruturais – do outro lado. Argumentamos que nos chama atenção ainda na obra de Thompson e que nos interessa tomar como ponto central da nossa discussão a sua defesa de que a consciência afetiva e moral, os valores, não são pensados nem “chamados” (em uma referência direta ao conceito de interpelação de Althusser):

são vividos, e surgem dentro do mesmo vínculo com a vida material e as relações materiais em que surgem as nossas ideias. São as normas, regras, expectativas etc. necessárias e aprendidas (e “aprendidas” no sentimento) no “*habitus*” de viver; e aprendidas, em primeiro lugar, na família, no trabalho e na comunidade imediata. Sem esse aprendizado a vida social não poderia ser mantida e toda produção cessaria. (THOMPSON, 1981, p.194)

A questão chave para Thompson parece ser o fato de que através da experiência histórica se entra diretamente nos silêncios de Marx. Na sua visão, as descobertas feitas a partir do marxismo na história incluem a exploração, tanto teórica quanto prática, dos conceitos de

junção pelos quais a experiência é transmutada em processo e o sujeito é reinserido na história. É a noção de experiência que reinsere o sujeito no processo porque permite: “(...) reexaminar todos esses sistemas densos, complexos e elaborados pelos quais a vida familiar e social estruturada e a consciência social encontra realização e expressão” (THOMPSON, 1981, p.188-189). Esses sistemas densos incluiriam “parentesco, costumes, as regras visíveis e invisíveis da regulação social, hegemonia e deferência, formas simbólicas de dominação e de resistência, fé religiosa e impulsos milenaristas, maneiras, leis, instituições e ideologias – tudo o que, em sua totalidade, compreende a ‘genética’ de todo o processo histórico, sistemas que se reúnem todos, num certo ponto, na experiência humana comum, que exerce ela própria (como experiências de classe peculiares) sua pressão sobre o conjunto” (THOMPSON, 1981, p.188-189).

Nesse sentido, a disputa de Thompson com Louis Althusser passa justamente pelo argumento de um olhar que vá para além das estruturas. Se em *Aparelhos Ideológicos do Estado*, o filósofo francês constrói uma visão acabada de organização social onde tudo é planejado e definido pelo Estado onde sobra pouco espaço para a ação do cidadão para além da resignação ante a dominação, Edward Palmer Thompson vai argumentar justamente pela possibilidade de pensar modos de constituição das relações entre indivíduos e estruturas que, para além da determinação econômica, se ancore no cotidiano da classe trabalhadora, naquilo que lhe constitui enquanto tal. Ao argumentar pela diferença entre o marxismo e a tradição marxista, Thompson se detém na análise do que considera o termo faltante na obra de Marx para explicar a relação entre um modo de produção e o seu processo histórico, a questão da experiência.

O que descobrimos (em minha opinião) está num termo que falta: “experiência humana”. É esse, exatamente, o termo que Althusser e seus seguidores desejam expulsar, sob injúrias, do clube do pensamento, com o nome de “empirismo”. Os homens e mulheres também retornam como sujeitos, dentro deste termo – não como sujeitos autônomos, “indivíduos livres”, mas como pessoas que experimentam suas situações e relações produtivas determinadas como necessidades e interesses e como antagonismos, e em seguida “tratam” essa experiência em sua consciência e sua cultura (as duas outras expressões excluídas pela prática teórica) das mais complexas maneiras (sim, “relativamente autônomas”) e em seguida (muitas vezes, mas nem sempre, através das estruturas de classe resultantes) agem, por sua vez, sobre sua situação determinada. (THOMPSON, 1981, p. 182)

O que Thompson reivindica é uma reconsideração dos valores morais e estéticos como parte das relações reais que constituem os indivíduos enquanto sujeitos. Ele salienta que as

relações que estabelecemos com os sistemas de produção não são relações mantidas exclusivamente como imposição pelo Estado como ideologia, embora não sejam independentes dela, mas estruturadas a partir da experiência, do lugar que constrói subjetividade, e esse processo é materializado também no processo histórico. Nesse sentido, a formação do sujeito é um processo em diálogo constante com o contexto que lhe forma, um processo vivido no âmbito da cultura. Como salientam Moraes e Müller, experiência e cultura são, para Thompson, conceitos de junção: “(...) entre estrutura e processo, entre as determinações objetivas do ser social e a possibilidade do agir e da intervenção humanos (...). Para Thompson, homens e mulheres atuam e constroem suas vidas em condições determinadas e vivem esta experiência tanto no âmbito do pensamento, como no do sentimento” (MORAES, MÜLLER, 2003, p. 339-340). Cultura e experiência são pontos de encontro entre estrutura e processo, pontos de ativação dos limites e pressões que disputam o vir-a-ser da história. Assim, Thompson defende que a disputa pelo projeto socialista não pode ser unicamente racional, mas considerar um âmbito de valores morais, de sentimentos, através dos quais as pessoas experienciam suas vidas cotidianas e que são, também, constituidoras dos limites e pressões que atuam na conformação cultural. Ele argumenta:

Introduzi, algumas páginas atrás, outro termo médio necessário, “cultura”. E verificamos que, com “experiência” e “cultura”, estamos num ponto de junção de outro tipo. Pois as pessoas não experimentam sua própria experiência apenas como ideias no âmbito do pensamento e de seus procedimentos, ou (como supõem alguns praticantes teóricos) como instinto proletário etc. Elas também experimentam sua experiência como sentimento e lidam com esses sentimentos na cultura, como normas, obrigações familiares e de parentesco e reciprocidades, como valores ou (através de formas mais elaboradas na arte ou nas convicções religiosas). Essa metade da cultura (e é uma metade completa) pode ser descrita como consciência afetiva e moral. Isto significa, exatamente, não propor que a “moral” seja alguma “região autônoma” da escolha e vontade humanas, que surge independentemente do processo histórico. Essa visão da moral nunca foi suficientemente materialista, e daí ter frequentemente reduzido essa formidável inércia – e por vezes essa formidável força revolucionária – a uma ficção idealista carregada de desejo. Pelo contrário, significa dizer que toda contradição é um conflito de valor, tanto quanto um conflito de interesse; que em cada “necessidade” há um afeto, ou “vontade”, a caminho de se transformar num “dever” (e vice-versa); que toda luta de classes é ao mesmo tempo uma luta acerca de valores; e que o projeto do Socialismo não está garantido POR NADA – certamente não pela “Ciência” ou pelo marxismo-leninismo – e pode encontrar suas próprias garantias somente pela razão e por meio de uma ampla escolha de valores [grifo do autor]. (THOMPSON, 1981, p. 189)

A relação entre experiência do sujeito e processo histórico está, então, no centro do pensamento de Thompson sobre cultura. Ao destacar que as pessoas não experimentam sua existência apenas de modo racional, “no âmbito do pensamento e seus procedimentos”, mas também como sentimento, através de sensibilidades que se apresentam seja como normas, obrigações familiares e mesmo em formas mais elaboradas de arte e convicções religiosas, Thompson descreve a cultura como consciência afetiva e moral e reivindica uma visão materialista dos afetos, das vontades. Essa visão materialista da cultura nos ajudaria a sair de uma redução deste âmbito dos sentimentos ao que ele considera “uma ficção idealista carregada de desejo” e considerar as escolhas de valores como parte da luta de classes. Para Thompson, pensar a luta de classes era um modo de pensar possibilidades de sairmos da dominação do capital.

A importância da noção de experiência para a concepção de classe que Edward Palmer Thompson desenvolve estaria justamente no modo como ela articula estruturas determinantes e processo histórico em que o sujeito se encontra ativamente implicado. Como argumenta Anderson, para Thompson: “O meio crucial pelo qual homens e mulheres convertem determinações objetivas em iniciativas subjetivas é pela experiência – a junção entre ‘ser e consciência’ pela qual ‘estrutura é transmutada em processo e o sujeito reentra na história’. É por esta experiência, por exemplo, que eles fazem a si mesmos dentro das classes sociais – grupos conscientes de valores e interesses antagônicos e lutando para realizá-los” (ANDERSON, 1980, p. 17). Assim, homens e mulheres, em relações produtivas determinativas identificariam seus interesses e identificariam que esses interesses são opostos aos interesses de outras pessoas e viriam à luta para pensar e valorar de maneira classista: o processo de formação de classe seria então um processo de fazer-se ainda que em condições que sejam dadas. Com o conceito de experiência Thompson vai chamar atenção pra algo que é comumente esquecido nas análises marxistas da cultura: a noção de experiência diz do contraditório, do não esperado, do nem sempre previsível, daquilo que não se define em termos de estrutura material, diz do vivido como tradição, como valores familiares, como algo nem sempre racional. Thompson chama atenção para uma dimensão moral, ética e estética da formação dos sujeitos que está diretamente implicada no modo como eles se relacionam com as estruturas que impõem limites e pressões a suas vidas cotidianas.

O nosso principal interesse na discussão proposta pelo autor é o de pensar a consideração de uma dimensão dos afetos, das vontades e das sensibilidades como parte da

disputa por hegemonia. Nesse sentido, nos interessa aqui aproximar aqueles que Thompson definiu como conceitos de junção em sua obra e na obra de Raymond Williams, quais sejam, os conceitos de experiência e estrutura de sentimentos. Para Thompson, os conceitos de junção são aqueles que constituem um ponto de junção entre estrutura e processo, entre a possibilidade de ação do sujeito e as determinações objetivas do ser social. Raymond Williams, com o conceito de estrutura de sentimento, recupera, por sua vez, através da noção de hegemonia de Gramsci, uma atenção para as relações de força exercidas em todas as manifestações da vida intelectual e coletiva e não apenas nas relações produtivas ou por seu imperativo. Também para ele, a produção cultural deve ser entendida como material e as relações entre base e superestrutura marxistas não podem ser avaliadas em termos de simples reflexo, mas como “[...] um processo constitutivo com pressões muito poderosas que se expressam em formações políticas, econômicas e culturais e são internalizadas e se tornam ‘vontades individuais’, já que tem também um peso de ‘constitutivas’” (WILLIAMS, 1979, p. 91). Assim, estrutura de sentimento é um termo que nos auxilia a pensar em algo que é “[...] tão firme e definido como sugere a palavra ‘estrutura’, ainda que opere nos espaços mais delicados e menos tangíveis de nossa atividade” (WILLIAMS, 1961, p. 48). A possibilidade de analisar isso, também para Williams, se dá apenas no tempo, na análise histórica.

Através das noções de residual, dominante e emergente, Williams chama atenção para a necessidade de análise das temporalidades diversas que configuram nossos sistemas culturais e das relações que se estabelecem a partir deles, e “às articulações e inter-relações complexas entre esses elementos dominantes e os residuais (aqueles elementos que foram efetivamente formados no passado, mas ainda estão ativos no processo cultural, não só como elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente) e emergentes (novos significados e valores, novas práticas, novas relações e tipos de relação que são efetivamente criados e que aparecem como substancialmente alternativos ou opostos na cultura dominante)” (GOMES, 2011a, p. 118). Estrutura de sentimento, portanto, deve chamar a nossa atenção para a transformação cultural, mas também para a relação indissociável entre estruturas e sentimentos, entre modos de organizar e de sentir – essas formas, afirma o autor, se desenvolvem no tempo e dizem de mudanças mais amplas na sociedade e na cultura. Nesse sentido, Itania Gomes afirma que a noção de estrutura de sentimento é o caminho encontrada por Williams para pensar a mudança social e cultural rejeitando concepções simplistas de base e superestrutura.

Ao interpretar as questões políticas e ideológicas como relações de força e não simplesmente a partir de sua determinação econômica, Gramsci inspira os autores dos estudos culturais e sair do paradigma que entende o processo cultural a partir da ideia de dominação como imposição “a partir de um exterior e sem sujeitos” (MARTÍN-BARBERO, 2008, p.112) e passa a entendê-lo como “um processo no qual uma classe hegemônica na medida em que representa interesses que também reconhecem de alguma maneira como seus as classes subalternas” (MARTÍN-BARBERO, 2008, p.112). Ao formular o conceito de estrutura de sentimento, Williams destaca o caráter de renovação constante da hegemonia, a noção gramsciana de que as transformações culturais são lentas e graduais, produto de complexa elaboração.

Reivindicar o senso de processo histórico na construção de identidades significa enfatizar que nossas subjetividades são construídas socialmente, mas não apenas por processos de interpelação ou imposição de discursos ideológicos. Se, como afirma Thompson, o conceito de interpelação de Althusser – que explicaria o modo como os sujeitos são recrutados pelas instâncias de dominação como o Estado através de uma relação imaginária com suas condições reais de existência – é problemático justamente por não reconhecer que as relações são reais, seria justamente a reafirmação da noção de experiência que nos levaria ao que falta no entendimento do processo de hegemonização cultural. Para Thompson, a noção de experiência dá ênfase ao fato de que não é no plano econômico, das relações objetivas de produção e troca que os homens ganham consciência da natureza dessas relações, é na cultura, na identificação de suas lutas, dos interesses comuns, que eles se reconhecem e criam condições para disputar a hegemonia. Assim, se a cultura, como argumentam Williams e Thompson, é ordinária, construída pelas nossas experiências materiais, e também constituidora delas, é justamente no sentido de partilha do ordinário, do comum, que se dá a constituição dos sujeitos, que são, portanto, sempre relacionais. Assim, como afirma Thompson (1981),

Interesse é aquilo que interessa as pessoas, inclusive o que lhes é mais caro. Um exame materialista dos valores deve situar-se não segundo proposições idealistas, mas face a permanência material da cultura: o modo de vida, é acima de tudo, as relações produtivas e familiares das pessoas. (p.194)

É preciso destacar que para Thompson e para Williams a cultura só pode ser pensada a partir da vida cotidiana, da “rede vivida de práticas e relações” que lhe constituem e dentro da qual o indivíduo está em primeiro plano (ESCOSTEGUY, 2010, p.28). Thompson, contudo,

discorda do entendimento de cultura como um modo de vida global, e prefere “entendê-la enquanto um enfrentamento entre modos de vida diferentes” (ESCOSTEGUY, 2010, p.28). Essa discussão se faz bastante presente no contexto da crítica escrita por Thompson a *The Long Revolution*, livro de Raymond Williams. Na crítica, publicada na *New Left Review* em duas partes no ano de 1961 (THOMPSON, 1961a, 1961b), Thompson argumenta que ao formular o conceito de cultura como modo de vida, Williams teria perdido o senso de conflito¹⁰, a percepção de que o processo cultural é permeado de tensão e interesses divergentes: “A aspiração de uma cultura comum no sentido de Raymond Williams (‘significados comuns, valores comuns’) é admirável; mas quanto mais essa aspiração for nutrida, mais escandalosas aparecerão as verdadeiras divisões de interesse e poder em nossa sociedade¹¹. (THOMPSON, 1961b, p. 36). Acreditamos, contudo, que a noção de estrutura de sentimento tal como formulada por Williams, ao se apoiar na noção de hegemonia, recupera, justamente, um sentido de disputa. Nesse sentido, a ideia de sentidos e valores comuns em Williams não é exatamente uma aspiração, mas um modo de considerar que, ainda que haja disputa pelos sentidos e valores, partilhamos uma cultura, um modo de vida a partir do qual as disputas e lutas se colocam. Se percebemos outros sentidos e valores como antagônicos aos nossos interesses, isso é possível porque há partilha de um terreno comum. É isso também que permitiria, inclusive, a disputa pela hegemonia e a construção de novos sentidos, novos valores. Essa disputa precisa ser pensada, sobretudo, de modo diacrônico, no tempo, no processo histórico e aí as noções de residual, emergente e dominante são fundamentais. Como aponta Itania Gomes,

A discussão sobre os elementos dominante, residual e emergente aparece recorrentemente nas obras de Williams, e sempre como um modo de analisar o processo de incorporação, tão fundamental para compreendermos como valores e sentidos do hegemônico são ativamente vividos e configuram práticas e expectativas de sujeitos sociais em situações sociais concretas e, assim, constroem uma cultura como cultura hegemônica. (GOMES, 2011a, p.44)

Embora o encontro com o estruturalismo tenha sido muito importante para a apropriação que os estudos culturais fizeram do marxismo e tenham fornecido elementos para a formulação de uma teoria cultural marxista, esta aproximação é definitiva, inclusive, no

¹⁰ “the sense of the *whole* way of conflict.” (THOMPSON, 1961b, p.35)

¹¹ No original: The aspiration for a common culture in Raymond Williams’ sense (“common meanings, common values”) is admirable; but the more this aspiration is nourished, the more outrageous the real divisions of interest and power in our society will appear.

sentido de expor diferenças fundamentais nos modos de compreensão do processo social e cultural. Para Hall, o processo de construção de representação da cultura, por exemplo, não pode se confinar na linguagem tratada como um sistema fechado, estático, uma estrutura sólida. Ele argumenta que embora o estruturalismo tenha legado às teorias que pensam as representações culturais em termos de construção um método de análise para pensar a linguagem ao mostrar que os significados não são imanescentes, permanentemente fixados, o fato de que as teorias estruturalistas pensam a produção de sentido a partir das estruturas seria o limite para uma contribuição entre as duas perspectivas (HALL, 1997). Nesse sentido, entender os sujeitos para o que Escosteguy define como esta segunda tradição de abordagem do sujeito nos estudos culturais é, portanto, uma tarefa que nos impõe olhar para além do indivíduo liberal e humanista, e situá-lo em uma rede mais ampla de relações, que são histórico, social e culturalmente construídas, e implicadas em disputas que vão para além daquela entre classes e é no trabalho de Gramsci que as saídas para essa abordagem começam a aparecer.

Nesta tese, a recuperação da noção de experiência tal como elaborada por Edward Palmer Thompson é feita no sentido de, para além de pensar a cultura como lugar de disputa pela hegemonia, pensar os valores morais, estéticos, as tradições, relações familiares, o que é sentido nas relações mais próximas das pessoas como constituidores da cultura e, portanto, também elementos importantes da disputa pela hegemonia, da disputa por poder. Se Thompson chega a afirmar que o “desvio vital” de Marx para a teoria foi uma tentativa de entender o poder e não economia ou epistemologia (THOMPSON, 2016, p.400), a sua reivindicação de um olhar para a conformação da cultura e para o processo histórico que inclui valores para além daqueles frequentemente reconhecidos como racionais é, sobretudo, uma reivindicação da consideração destes valores na disputa por poder.

Além disso, os valores, tanto quanto as necessidades materiais, serão sempre um terreno de contradição, de luta entre valores e visões-de-vida alternativos. Se dizemos que os valores são aprendidos na experiência vivida e estão sujeitos as suas determinações, não precisamos, por isso, render-nos a um relativismo moral ou cultural. Nem precisamos supor alguma barreira intransponível entre valor e razão. Homens e mulheres discutem sobre os valores, escolhem entre valores, e em sua escolha alegam evidências racionais e interrogam seus próprios valores por meios racionais. Isso equivale a dizer que essas pessoas são tão determinadas (e não mais) em seus valores quanto o são em suas ideias e ações, são tão “sujeitos” (e não mais) de sua própria consciência afetiva e moral quanto de sua história geral. Conflitos de valor, e escolhas de valor, ocorrem sempre. Quando uma pessoa

se junta ou atravessa um piquete grevista, está fazendo uma escolha de valores, mesmo que os termos da escolha e parte daquilo que a pessoa escolhe sejam social e culturalmente determinados. (THOMPSON, 1981, p. 194)

Ainda que fale em termos de “evidências racionais” ou “meios racionais” através dos quais os homens e mulheres valoram e fazem escolhas, a argumentação que Thompson constrói em sua obra nos leva a crer que ele não fala em termos de um racionalismo como operação mental, discursiva e lógica. A sua noção de experiência, ainda que apele a algum sentido de racionalidade, é construída justamente através do argumento de que não apenas a razão nos dá acesso ao conhecimento, mas o conhecimento se constrói também a partir da experiência, do terreno do vivido. Assim, ao criticar a noção de ideologia construída por Althusser, argumenta: “O que é óbvio nessas construções atormentadas e que constituem recursos desesperados, empregados por um racionalismo ingênuo, numa tentativa de fabricar uma nova explicação racionalista para um comportamento não-racional: isto é, a consciência afetiva e moral deve ser construída, de algum modo, como uma racionalidade deslocada (‘ideologia’) e não como uma experiência vivida, ‘manejada’ de maneiras características” (THOMPSON, 1981, p. 193). Ao incluir as consciências moral e afetiva enquanto um terreno para a disputa por hegemonia, Thompson nos instiga a considerar que é preciso, portanto, pensar de que modos as nossas consciências afetivas e morais são também conformadas a partir da relação com modos hegemônicos de construção dos corpos e dos afetos, por exemplo. Essa construção passa também pelos produtos midiáticos que consumimos, incluindo o jornalismo. Nesse sentido, nos interessa pensar o corpo do repórter como lugar de construção de sentidos sobre a verdade como algo ligado a um corpo sem afeto, sem emoção, sem personalidade. Martín-Barbero afirma em *Dos Meios às Mediações*, que, “a cotidianidade que não está inscrita imediata e diretamente na estrutura produtiva, é despolitizada e assim considerada irrelevante, insignificante” (2008, p.291) e considerada “mais como obstáculo à tomada de consciência do que como ação politicamente consequente”. Ao chamar atenção para as contradições implicadas na luta das classes trabalhadoras, nos parece que Thompson reivindica justamente um olhar que não despreze “as práticas do viver cotidiano” e que as considere também enquanto terreno da luta de classes.

Um sujeito fragmentado e contraditório

Mas se é a partir da necessidade de considerar a existência de uma cultura da classe trabalhadora que os estudos culturais entram no marxismo – ainda que disputando com ele acerca da necessidade de tratar desses temas que pareciam ser os grandes silêncios de Marx – a aproximação com Gramsci é decisiva, para além da compreensão da metáfora da hegemonia, para um entendimento de “novas dimensões de poder e política, novas áreas de antagonismo e luta – a ética, a cultural, a moral” (HALL, 2009, p. 300). Ao elaborar uma concepção de Estado que não funciona como um aparato coercitivo e administrativo, mas também como educativo e formador e questionar o objetivismo com o qual certas teorias marxistas lidam com a relação entre superestrutura e infraestrutura, alegando que cada mudança da política e da ideologia pode ser entendida como uma expressão imediata da superestrutura, da base econômica, Gramsci produz uma mudança de direção no marxismo defendendo, como indica Hall, que “a hegemonia não é exercida nos campos econômico e administrativo apenas, mas engloba os domínios críticos da liderança cultural, moral, ética e intelectual” (HALL, 2009, p. 296).

Essa concepção expande o conceito de hegemonia por permitir pensar uma distinção importante para binômios de termos frequentemente tomados a partir de uma mesma referência: dominação/direção, coerção/consentimento, econômico-corporativista/moral e intelectual. Ao defender a hegemonia como um processo através do qual um grupo busca não uma vitória absoluta, mas o estabelecimento de uma relação de forças favoráveis, um equilíbrio instável que o permite governar, Gramsci entende as relações sociais enquanto um sistema de alianças e entende que a dominação não é um processo de imposição, mas da conquista do consentimento popular. É a partir dessa concepção, que considera a disputa por hegemonia como algo que se dá em uma totalidade complexa, que Gramsci considera ainda uma noção de popular “como concepção de mundo e de vida em contraposição às concepções de mundo oficiais” (GOMES, 2004, p.141). Assim, as crenças populares e a cultura do povo, para Gramsci, fazem parte de estratégias políticas, são elas mesmas forças materiais. Nesse sentido, o autor

(...) recusa inteiramente qualquer ideia de um sujeito ideológico unificado e predeterminado – por exemplo, o proletário com seus pensamentos revolucionários “corretos” ou os negros com sua consciência geral antirracista já garantida. Reconhece a pluralidade dos eus e identidades que compõem o chamado “sujeito” do pensamento. Argumenta que a natureza

multifacetada da consciência não é um fenômeno individual, mas coletivo, uma consequência do relacionamento entre “o eu” e os discursos ideológicos que compõem o terreno cultural da sociedade. (HALL, 2009, p.305)

Stuart Hall salienta que foi o pensador italiano quem permitiu aos marxistas pensar em crises que expõem complexidades sociais e cita o caso do fascismo como conjuntura definidora desse modo de pensar. Tendo que construir seu pensamento em um momento histórico em que a direita se hegemoniza na Europa dando lugar ao fascismo, Gramsci precisa, justamente, entender porque isso acontece e, nesse sentido, argumenta que as características políticas de nossas ideias não estão garantidas por nossa classe, ou seja, que não há nenhuma correspondência entre classe e ideologia, visão de mundo. Uma dimensão da materialidade da vida cotidiana aparece como um lugar de entrada nas complexas formações do pensamento popular. Nesse sentido, Gramsci argumenta que a não existência de uma correspondência entre nossos modos de pensar e nossa posição de classe, torna possível, por exemplo, que grupos de direita construam uma política que dialogue com as experiências das pessoas e construa um projeto político que hegemonize (HALL, 1991, p.138). É também o momento histórico de ascensão do fascismo europeu, sobretudo na Itália, que leva Gramsci a considerar uma relação entre características nacionais e regionais e o peso de determinação que elas tinham nas constituições irregulares de formações sociais – através do conceito de nacional popular, e assim

Gramsci possibilita aos Estudos Culturais uma compreensão da cultura que permite entender que a cultura de massa opera dentro do popular. Ou seja, as mensagens de massa só tem pertinência quando reelaboradas pela cultura popular, é dentro da cultura popular que os conteúdos de massa são apropriados, interpretados e revestidos de sentido. Os Estudos Culturais preferirão, então, substituir a expressão “cultura de massa” por “cultura popular” – mas aí essa expressão não tem qualquer conotação de cultura tradicional ou autêntica, genuinamente do povo, mas remete às práticas populares na cultura. (GOMES, 2004, p., 143)

A cultura popular se articula com a vida material do povo, com as contradições e complexidades que compõem as práticas, representações, linguagens, costumes e valores de uma sociedade. Se a cultura pode ser o lugar de construção da hegemonia popular, é porque ela é terreno de disputa e essas disputas se referem, inclusive, às “tensões e contradições geradas pelos compassos e direções irregulares do desenvolvimento histórico” (HALL, 2009, p. 309). É nesse sentido que Hall argumenta que Gramsci possibilita que pensemos também

questões de raça e etnia pela compreensão de que as formações sociais do que Gramsci nomeia como sociedade civil – como, por exemplo, educação escolar, organizações culturais, vida sexual e em família, os padrões e modos de associação civil, as igrejas e religiões – são vitais na produção e sustentação de um racismo estrutural e afirma que “transferida para outras situações semelhantes, em que a raça e a etnia sempre carregam poderosas conotações nacionais-populares ou culturais, a ênfase de Gramsci demonstra ser imensamente esclarecedora” (HALL, 2009, p. 314). Em um texto intitulado *Gramsci and Us*, Hall argumenta ainda que uma das coisas mais importantes que os estudos culturais aprenderam com Gramsci foi uma concepção expandida do que a política é e, portanto, também uma concepção expandida de poder e autoridade.

Nós não podemos, depois de Gramsci, voltar à noção de confundir política eleitoral, ou política partidária em sentido estrito, ou mesmo a ocupação do poder estatal, como constituindo o fundamento da própria política moderna. Gramsci entende que a política é um campo muito expandido; que, especialmente em sociedades da nossa espécie, os locais em que o poder é constituído serão enormemente variados. Estamos vivendo a proliferação dos locais de poder e antagonismo na sociedade moderna. A transição para esta nova fase é decisiva para Gramsci. Coloca diretamente na agenda política as questões de liderança moral e intelectual, o papel educativo e formativo do Estado, as “trincheiras e fortificações” da sociedade civil, a questão crucial do consentimento das massas e a criação de um novo tipo ou nível de “civilização”, uma nova cultura. Traça a linha decisiva entre a fórmula da “Revolução Permanente” e a fórmula da “hegemonia civil”. É o limite entre a “guerra de movimento” e a “guerra de posição”: o ponto em que o mundo de Gramsci se encontra com o nosso¹² (HALL, 1991, p.140)

Ainda que dê um lugar central às questões de classe, Gramsci se afasta do marxismo mais clássico ao pensar a política como uma produção que depende das relações de força em um momento particular e entender que outras dimensões operam na constituição dos sujeitos para além das determinações administrativas e econômicas e que todas elas se encontram em permanente tensão. É nesse sentido que a noção de hegemonia consegue levar os estudos culturais para além do que o conceito de ideologia faz ao supor um sistema vivido de

12 No original: We cannot, after Gramsci, go back to the notion of mistaking electoral politics, or party politics in a narrow sense, or even the occupancy of state power, as constituting the ground of modern politics itself. Gramsci understands that politics is a much expanded field; that, especially in societies of our kind, the sites on which power is constituted will be enormously varied. We are living through the proliferation of the sites of power and antagonism in modern society. The transition to this new phase is decisive for Gramsci. It puts directly on the political agenda the questions of moral and intellectual leadership, the educative and formative role of the state, the ‘trenches and fortifications’ of civil society, the crucial issue of the consent of the masses and the creation of a new type or level of ‘civilization’, a new culture. It draws the decisive line between the formula of ‘Permanent Revolution’ and the formula of ‘civil hegemony’. It is the cutting-edge between the ‘war of movement’ and the ‘war of position’: the point where Gramsci’s world meets ours. (HALL, 1991, p.140)

significados e valores, “o que implica uma nova maneira de compreensão da atividade cultural que já não é mais expressão superestrutural de uma estrutura social e econômica formada, mas se encontra entre os processos básicos da própria formação social” (GOMES, 2004, p.139).

Discutindo o caminho que Althusser abre para uma análise dos sujeitos, Hall argumenta que o seu uso da expressão “reais condições de existência”, em referência à sua definição de ideologia enquanto uma “relação imaginária dos indivíduos com suas reais condições de existência” (ALTHUSSER, 1996, p. 126), é “escandaloso (dentro da teoria cultural contemporânea) porque aqui Althusser se compromete com a ideia de que as relações sociais de fato existem fora de suas experiências ou representações ideológicas” (HALL, 2009, p. 172). Se as relações sociais de fato existem e nascemos dentro delas, só podemos concebê-las a partir do pensamento, e nesse sentido, elas são sempre representações. Tomando um exemplo pessoal para ilustrar as discussões em torno da noção de ideologia de Althusser, Hall argumenta que o termo “negro” e as diferentes disputas de sentido que se articulam em torno dele na Jamaica, seu país de origem, e na Inglaterra, país onde fixou moradia lhe dotam de “conotações bem distintas porque operava em diferentes sistemas de ‘diferenças e equivalências’, é a posição dentro das distintas cadeias de significantes que ‘significa’ e não uma correspondência fixa, literal entre um termo isolado e uma posição qualquer denotada no espectro de cor.” (HALL, 2009, p. 177) Assim, enquanto indivíduo concreto, “eu não ‘sou’ nem uma nem outra dessas formas de me representar, embora tenha sido todas elas em épocas diferentes e ainda seja algumas delas até certo ponto. Porém não existe um ‘eu’ essencial, unitário – apenas o sujeito fragmentário e contraditório que me torno” (HALL, 2009, p. 177). A fragmentação e a contradição inerentes a esse reconhecer-se sujeito dizem sobretudo de um espriamento dos lugares de poder, tal como indica Gramsci. Assim, Gramsci, ao permitir que os estudos culturais vão além da concepção de ideologia lhes ajuda também a articular uma noção de poder não mais fixada no Estado ou em aparelhos a seu serviço.

Women Take Issue

A necessidade de uma concepção de poder que vá além das estruturas fixas e institucionalmente reconhecidas das sociedades para pensar as relações que implicam sujeitos concretos nas disputas por sentidos começa a se configurar como uma questão específica para

os estudos culturais, sobretudo a partir do surgimento das questões do feminismo a partir dos anos 1970.

Stuart Hall, ao refletir sobre os legados teóricos dos estudos culturais e sobre o seu próprio processo de consolidação, indica que os estudos sobre feminismo – e posteriormente os estudos sobre raça – representou uma ruptura importante no trabalho desenvolvido no marco do CCCS e destaca que foram eles os responsáveis por colocar em sua agenda a proposição do pessoal como político; uma expansão radical da noção de poder, até então marcada por uma orientação para o público; a centralidade das questões de gênero e sexualidade para a compreensão do poder; e também por reabrir “questões que julgávamos ter abolido em torno da área perigosa do subjetivo e do sujeito, colocando essas questões no centro dos estudos culturais como prática teórica” e a “fronteira fechada” entre a teoria social e a psicanálise. É a partir do momento os estudos culturais abrem as portas de seu Centro para o feminismo, momento que tem como marca institucional a publicação de um número dos *Working Papers in Cultural Studies* a partir do título *Women Take Issue*¹³, que Hall relata ter percebido a natureza sexuada do poder, mas o seu próprio relato falha em reconhecer o lugar de poder sexuada a partir do qual se constrói o seu relato – a sua metáfora sobre os estudos feministas terem feito um “arrombamento” nos estudos culturais, “como um ladrão à noite” é contestada por Charlotte Brunsdon que indica que a presença feminina já era concreta no *Center for Contemporary Cultural Studies*¹⁴ e reconhece a versão de Hall como uma agressão por seu paternalismo. Brunsdon relata as disputas implicadas no processo de criação do *Women’s Studies Group* dentro do CCCS e questiona mesmo a existência de um grupo feminista como algo separado dentro do centro:

Se em geral havia uma questão de mandato para muitas pessoas em Estudos Culturais, para as feministas havia o peso específico do agressivo antiintelectualismo de grande parte do movimento das mulheres. A linguagem, a academia e a tradição intelectual ocidental eram masculinas? Foi conluio até mesmo estar na instituição? Se era difícil imaginar o que seria uma bibliografia de estudos culturais, parecia quase impossível imaginar o que seria uma bibliografia feminista de estudos culturais. Teria que incluir todos os livros feministas do período – não eram muitos e nossa leitura era vorazmente multidisciplinar? Até que ponto ele teve que se engajar com a interpretação dominante do CCCS, Althusseriana, depois Gramsciana? Teríamos que justificar a atenção às mulheres através de uma

13 Em inglês a expressão *Women Take Issue* tem um sentido duplo e refere-se tanto à tomada da edição pelas mulheres quanto à discordância delas com relação ao trabalho instituído até aquele momento.

14 O *Center for Contemporary Cultural Studies*, ou CCCS, da Universidade de Birmingham foi fundado em 1964, sob a direção de Richard Hoggart e foi em torno dele que os estudos culturais se organizaram institucionalmente (GOMES, 2004).

teorização do trabalho doméstico e da reprodução das relações sociais de produção? Em que nível de teoria alguém poderia defender um conceito como ‘opressão das mulheres’? Que ordem de conceito era ‘patriarcado’? E nós tivemos que fazer tudo sozinhos – uma dupla troca de trabalho intelectual – enquanto os meninos continuavam com o estado, o consciente e o público? Haveria duas esferas de estudos culturais – ‘comum’ (como antes, ininterrupta) e uma esfera feminina / feminista?¹⁵ (BRUNSDON, 1996, p. 281)

As dificuldades enfrentadas pelo grupo de estudos impunha a necessidade de reelaboração de conceitos para a análise cultural e, segundo Brunson, o grupo ofereceu um lugar de encontro para “mulheres interessadas em pesquisas sobre aspectos da cultura feminina convencional; pessoas preocupadas com a teorização da subjetividade, sexualidade e gênero; pessoas com mais compromissos ativistas; pessoas que talvez fossem dirigidas ao grupo porque eram mulheres – e aquelas que simplesmente achavam aquele grupo mais agradável¹⁶” (BRUNSDON, 1996, p.281). Assim, a autora relata que uma das disputas do grupo dentro do próprio centro era para referendar as posições teóricas assumidas e cita um artigo chamado *Images of women in the media*, publicado em 1974 por Helen Butcher, Rosalind Coward, Marcella Evaristi, Jenny Garber, Rachel Harrison e Janice Winship, o artigo *Girls and Subcultures* de Jenny Garber e Angela McRobbie publicado nos *Working Papers in Cultural Studies* em 1975 e a edição citada por Hall chamada de *Women Take Issue* como publicações elaboradas a partir do grupo que marcam elas mesmas diferentes contestações acerca dos modos de pensar o feminismo e as questões feministas. Em um artigo intitulado *Trying to do feminist intellectual work*, em que refletem acerca do trabalho e das disputas dentro do *Women’s Studies Group* do CCCS, o próprio grupo relata parte do processo de trabalho para o artigo de 1974 citado por Brunson sobre imagens das mulheres na mídia e

15 No original: If there was generally an issue of a mandate for many people at Cultural Studies, for feminists there was the particular burden of the aggressive anti-intellectualism of much of the women’s movement. Were language, the academy and the western intellectual tradition male? Was it collusion to even be in the institution? If it was difficult to imagine what a cultural studies bibliography would be, it seemed almost impossible to imagine what a feminist cultural studies bibliography would be. Did it have to include all feminist books of the period –there weren’t very many, and our reading was voraciously crossdisciplinary? To what extent did it have to engage with the CCCS dominant Althusserian, then Gramscian, interpretation of Marxism? Did we have to justify attention to women through a theorization of domestic labour and the reproduction of the social relations of production? At what level of theory could one defend a concept like ‘women’s oppression’? What order of concept was ‘patriarchy’? And did we have to do it all ourselves – a double shift of intellectual work – while the boys carried on with the state, the conscious and the public? Were there going to be two spheres of cultural studies – ‘ordinary’ (as before, uninterrupted) and a feminine/feminist sphere?

16 No original: (...) women interested in research on aspects of conventional feminine culture; people concerned with the theorization of subjectivity, sexuality and gender; people with more activist commitments; people who were perhaps directed to the group because they were women—and those who just found it the most congenial group.”

diz que ele foi “informado de maneira não reconhecida por diferentes posições teóricas. O artigo das ‘Imagens’, embora essencialmente descritivo, dependia implicitamente de uma compreensão teórica da posição das mulheres, embora não estivesse realmente fundamentada em nenhuma análise desse tipo. Então, como agora, havia uma tendência a colapsar diferenças políticas, intelectuais e teóricas em diferenças pessoais emocionalmente carregadas ou não reconhecê-las¹⁷” (WOMEN’S STUDIES GROUP, 2007, p. 651). O relato do grupo dá conta das dificuldades de trabalhar com uma teoria marxista para pensar questões do feminino e argumenta que

este trabalho representou um compromisso educativo com as difíceis categorias econômicas do marxismo. Também marcou o início da tentativa do nosso grupo de desenvolver uma análise marxista-feminista da subordinação das mulheres. No entanto, a análise do trabalho das mulheres em casa parecia incompleta. Queríamos entender como a construção ideológica da feminilidade se articulava com a análise do trabalho das mulheres no lar. (...) Assim, nosso problema contínuo era como tentar articular sexo / gênero com classe e a relevância disso para a luta política. Nosso trabalho em textos particulares da teoria feminista havia observado como a separação existente entre sexualidade e classe era reproduzida. Por exemplo, a análise do trabalho doméstico foi, até certo ponto, incorporada nas teorias existentes do marxismo “ortodoxo”, com a contínua exclusão das especificidades de sexo e gênero. Foi precisamente por causa dessa separação na teoria que, em seguida, tentamos entender as contradições da feminilidade como “vivas” (ao mesmo tempo mantendo a especificidade de classe) através de um estudo da conjuntura histórica particular que viu o surgimento do Movimento de Libertação das Mulheres. (WOMEN’S STUDIES GROUP, 2007, p. 651)

Naquele momento dos anos 70, as questões de subjetividade se concentravam em torno do lugar do feminino e isso diz tanto de um modo pelo qual as questões do feminino são conformadas de modo apartado das esferas públicas de decisão e poder quanto do fato de que a própria subjetividade era entendida enquanto algo que não se relacionava com as grandes questões de política e economia do marxismo, mas se constituía enquanto um campo de problemas à parte. Assim, havia um campo de temas relacionados que emergia com os estudos feministas, como relata o grupo: “a criação do Fórum das Mulheres neste ano (1976-7) significou que o WSG deixou de ser o ‘grupo das mulheres’. A crescente atenção geralmente – sob pressão feminista – para áreas onde as mulheres são centrais, por exemplo, a

17 No original: Our work in this project was informed in an unrecognized way by different theoretical positions. The ‘Images’ paper, whilst essentially descriptive, relied implicitly on a theoretical understanding of women’s position while not actually being grounded in any such analysis. Then, as now, there was a tendency to either collapse political, intellectual and theoretical differences into emotionally loaded personal differences or to not acknowledge them.

família e o estado de bem-estar social levaram a um grande grupo misto em 1976-7. Isso causou um retorno superficial à ‘neutralidade’ dos grupos intelectuais em que ocorre a discussão imparcial do objeto de estudo¹⁸” (WOMEN’S STUDIES GROUP, 2007, p. 652).

Nos parece que a própria constituição do grupo, com as controvérsias sendo indicadas em termos de diferenças pessoais, diz de como os estudos feministas no marco do CCCS são marcados pela questão do pessoal como político, das subjetividades constituidoras de um ser político e econômico. Como indica Ana Carolina Escosteguy (1998), o trabalho do grupo de mulheres fez com que os estudos culturais buscassem outros métodos, outros modos de acessar relações entre sujeito e poder e desafiou a centralidade da categoria classe social na interpretação dos processos de dominação, inserindo tanto a questão do gênero como objetos de análise que valorizavam algo para além do político e do público como telenovelas e outros materiais considerados femininos. Nesse sentido, relata Escosteguy, “a família foi identificada como um importante espaço de apropriação de produtos culturais, abrindo caminho para investigações inovadoras sobre as conexões entre vida privada e pública” (ESCOSTEGUY, 1998, p. 7). A própria discordância no interior do grupo acerca da necessidade de se endereçarem prioritariamente a homens ou mulheres, ou sobre a possibilidade de se endereçarem aos dois ao mesmo tempo, indica um entendimento da conformação de diferentes modos de expressão da subjetividade a partir de uma relação com gênero. É também a partir do trabalho do grupo de mulheres que a noção de um corpo político emerge nos estudos culturais: no artigo de 1974, *Images of women in the media*, as autoras argumentam que

Em outras palavras, apesar da discussão das mulheres sobre seu próprio prazer sexual, a apresentação do corpo da mulher como esse prazer mantém a mulher como objeto-mercadoria e como um sinal negativo em uma cultura dominada por homens. O fato de que não é mais uma simples exploração em que agora a mulher está desfrutando de seu corpo é potencialmente o compromisso final para o capitalismo (isto é, reconhecer-se e encontrar prazer nos modos de subjetividade disponíveis na ideologia capitalista). Mas esse prazer é potencialmente disruptivo e um exame das imagens contemporâneas na mídia nos mostra a luta para conter a contradição e impor uma linguagem hegemônica¹⁹. (BUTCHER et al., 2007, p. 463)

18 No original: the setting up of the Women’s Forum in this year (1976–7) meant that the WSG was no longer ‘the women’s group’. The increasing attention generally – under feminist pressure – to areas where women are central, e.g. the family and the welfare state, led to a large mixed group in 1976–7. This caused a superficial return to the ‘neutrality’ of intellectual groups in which detached discussion of the object of study takes place.

19 In other words, despite women’s discussion of their own sexual pleasure, the presentation of the woman’s body as this pleasure, maintains woman as commodity-object and as a negative sign in a male-dominated culture. The fact that it is no longer simple exploitation in that now woman is enjoying her body, is potentially the final compromise to capitalism (that is recognizing herself and finding pleasure in the modes of subjectivity

A noção de que o próprio corpo feminino representa um elemento de disputa é configurada como um argumento importante dos tensionamentos daquele momento e volta a ser pensada nas teorias de performatividade de gênero de Judith Butler, para quem “as associações culturais da mente com a masculinidade e corpo com feminilidade estão bem documentadas no campo da filosofia e feminismo. Como resultado, qualquer reprodução não crítica da distinção mente/corpo deve ser repensado para a hierarquia de gênero implícita que a distinção tem convencionalmente produzido, mantido e racionalizado²⁰” (BUTLER, 1993a, p.350). A ideia de performatividade de Butler é pensada a partir da noção foucaultiana de discurso e argumenta que as identidades de gênero são construídas a partir da constante reiteração do discurso de gênero e sexualidade. Assim, o que tomamos como homens ou mulheres seria o efeito do disciplinamento de uma multiplicidade de corpos em uma divisão binária baseada em estilos performativos (LONGHURST et al. 222-223). Voltaremos mais à frente a Butler a partir da sua discussão sobre a relação com o outro implicada na constituição do sujeito em um campo partilhado de significação. Por hora, nos interessa discutir como a ideia de um poder que disputa o corpo do sujeito é reelaborada nos estudos culturais a partir da apropriação do trabalho de Michel Foucault.

As relações de poder passam para o interior dos corpos

A preocupação com as identidades, como indica Ana Carolina Escosteguy, é o que leva Stuart Hall a tratar da questão dos sujeitos. Em *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, o objetivo do autor é o de entender como a representação conecta sentidos e linguagens com a cultura (HALL, 1997, p.15). Em sua argumentação sobre os estudos culturais estarem ligados às teorias construtivistas, afirma que a grande contribuição do estruturalismo para o construtivismo e, portanto, para os estudos culturais, foi oferecer um

available in capitalist ideology). But this pleasure is potentially disruptive and an examination of the contemporary images in the media show us the struggle to contain contradiction and impose a hegemonic language.

20 No original: The cultural associations of mind with masculinity and body with femininity are well documented within the field of philosophy and feminism. As a result, any uncritical reproduction of the mind/body distinction ought to be rethought for the implicit gender hierarchy that the distinction has conventionally produced, maintained, and rationalized.

método de análise de como as representações convencionam sentidos. Assim, o autor argumenta que a semiótica, e Hall se refere especialmente a Saussure, parece confinar o processo de representação na linguagem, em um sistema. Hall relata que desenvolvimentos posteriores ao trabalho de Saussure – Hall cita sobretudo o trabalho de Barthes sobre a construção do mito – abrem caminhos para que se pense um sistema mais aberto, conectado com as práticas sociais e questões de poder e afirma que “significado e a representação parecem pertencer irrevogavelmente ao lado interpretativo das ciências humanas e culturais, cujo tema – sociedade, cultura, o sujeito humano – não é passível de uma abordagem positivista (ou seja, que procure descobrir leis científicas sobre a sociedade)²¹” (HALL, 1997, p.42). Assim,

Ainda que a linguagem, em certo sentido, “nos falasse” (como Saussure tendia a argumentar), também era importante que em certos momentos históricos algumas pessoas tiveram mais poder de falar sobre alguns assuntos do que outros (médicos do sexo masculino no final do século XIX, por exemplo, para tomar um dos principais exemplos desenvolvidos no trabalho de Michel Foucault). Modelos de representação, argumentaram esses críticos, deveriam se concentrar nessas questões mais amplas de conhecimento e poder²². (HALL, 1997, p. 42)

Hall salienta que Foucault usa o termo representação em um sentido mais estrito que o dele, mas considera que ele contribuiu para uma nova e significativa maneira de se aproximar da questão através da sua teoria do discurso. Assim, se a língua é constituída e constituinte, eu preciso inseri-la num processo que é histórico e cultural, mas que diz também das relações de poder e nesses termos a teoria do discurso para Foucault não é uma teoria da linguagem, mas do poder, de quem tem poder de constituir discurso. Se há uma importância, em Foucault, em entender a linguagem, ela está em entender as relações de poder, como salienta Hall: “ele [Foucault] se afastou de uma abordagem como a de Saussure e Barthes, baseada no ‘domínio da estrutura significante’, em direção a uma abordagem baseada na análise do que ele chamou

21 No original: Meaning and representation seem to belong irrevocably to the interpretative side of the human and cultural sciences, whose subject matter – society, culture, the human subject – is not amenable to a positivistic approach (i.e. one which seeks to discover scientific laws about society).

22 No original: Even if language, in some sense, ‘spoke us’ (as Saussure tended to argue), it was also important that in certain historical moments, some people had more power to speak about some subjects than others (male doctors about mad female patients in the late nineteenth century, for example, to take one of the key examples developed in the work of Michel Foucault). Models of representation, these critics argued, ought to focus on these broader issues of knowledge and power.

de ‘relações de força, desenvolvimentos estratégicos e táticas’²³ (HALL, 1997, p. 43).

Ao destacar que Foucault se afasta tanto de um modelo dialético do marxismo quanto de um modelo estrutural da semiótica por acreditar que nenhum deles dá conta da inteligibilidade intrínseca dos conflitos fugindo de sua realidade sempre aberta e perigosa e evitando o seu caráter sangrento, violento e letal, Hall passa a uma argumentação que evidencia a associação entre linguagem e prática na teoria do discurso de Foucault:

É importante notar que o conceito de discurso neste uso não é puramente um conceito ‘linguístico’. É sobre linguagem e prática. Ele tenta superar a distinção tradicional entre o que se diz (linguagem) e o que se faz (prática). O discurso, argumenta Foucault, constrói o tópico. Define e produz os objetos do nosso conhecimento. Ele governa a maneira pela qual um tópico pode ser significativamente discutido e fundamentado. Também influencia como as ideias são postas em prática e usadas para regular a conduta de outras pessoas. Assim como um discurso “rege” certas formas de falar sobre um tópico, definindo uma maneira aceitável e inteligível de falar, escrever ou conduzir a si mesmo, também, por definição, ‘descarta’, limita e restringe outras formas de fala, de nos conduzir em relação ao tema ou construir conhecimento sobre ele. O discurso, argumentou Foucault, nunca consiste em uma declaração, um texto, uma ação ou uma fonte. O mesmo discurso, característico do modo de pensar ou do estado do conhecimento em qualquer época (o que Foucault chamou de episteme), aparecerá em uma série de textos, e como formas de conduta, em vários locais institucionais diferentes dentro da sociedade. (...) O significado e a prática significativa são, portanto, construídos no discurso. Como os semioticistas, Foucault era um ‘construcionista’. No entanto, ao contrário deles, ele estava preocupado com a produção de conhecimento e significado, não através da linguagem, mas através do discurso. Havia, portanto, semelhanças, mas também diferenças substantivas entre essas duas versões²⁴. (HALL, 1997, p.44)

Hall argumenta que em sua obra mais tardia, Foucault se tornou mais preocupado com a relação entre conhecimento e controle, com “o modo como o conhecimento era colocado em

23 No original: He moved away from an approach like that of Saussure and Barthes, based on ‘the domain of signifying structure’, towards one based on analyzing what he called ‘relations of force, strategic developments and tactics’.

24 No original: It is important to note that the concept of discourse in this usage is not purely a ‘linguistic’ concept. It is about language and practice. It attempts to overcome the traditional distinction between what one says (language) and what one does (practice). Discourse, Foucault argues, constructs the topic. It defines and produces the objects of our knowledge. It governs the way that a topic can be meaningfully talked about and reasoned about. It also influences how ideas are put into practice and used to regulate the conduct of others. Just as a discourse ‘rules in’ certain ways of talking about a topic, defining an acceptable and intelligible way to talk, write, or conduct oneself, so also, by definition, it ‘rules out’, limits and restricts other ways of talking, of conducting ourselves in relation to the topic or constructing knowledge about it. Discourse, Foucault argued, never consists of one statement, one text, one action or one source. The same discourse, characteristic of the way of thinking or the state of knowledge at any one time (what Foucault called the episteme), will appear across a range of texts, and as forms of conduct, at a number of different institutional sites within society. (...) Meaning and meaningful practice is therefore constructed within discourse. Like the semioticists, Foucault was a ‘constructionist’. However, unlike them, he was concerned with the production of knowledge and meaning, not through language but through discourse. There were therefore similarities, but also substantive differences between these two versions.

prática através de práticas discursivas em contextos institucionais específicos para regular a conduta de outros²⁵” (HALL, 1997, p. 47). De fato, a noção do poder vai se consolidando na obra de Foucault até que ele pense uma teoria do poder que chega nos corpos, uma espécie de “somato-poder”. Se em *A Ordem do discurso*, a concepção de poder que opera, originada em sua pesquisa sobre a loucura, é uma concepção negativa de poder, do poder como um mecanismo essencialmente jurídico que funciona como exclusão e interdição, o autor argumenta que isso deve ao fato de que a loucura é um caso privilegiado – durante o período clássico, o poder se exerceu sobre a loucura justamente como exclusão. Essa exclusão funcionava um modo de afastar uma parte indesejada da população, mas também como um movimento criador de sujeitos não reconhecidos como iguais:

Os leprosos não foram caçados a fim de impedir o contágio; por volta de 1657 a centésima parte da população de Paris não foi internada a fim de que a cidade se livrasse dos ‘a-sociais’. Esse gesto tinha, sem dúvida, outro alcance: ele não isolava estranhos desconhecidos, durante muito tempo evitados por hábito; criava-os, alterando rostos familiares na paisagem social a fim de fazer deles figuras bizarras que ninguém reconhecia mais. Suscitava o Estrangeiro ali mesmo onde ninguém o pressentira. Rompia a trama, desfazia familiaridades; através dele, algo no homem foi posto fora do horizonte de seu alcance, e indefinidamente recuado em nosso horizonte. Resumindo, pode-se dizer que esse gesto foi criador de alienação. (FOUCAULT, 1978, p.92)

Com o desaparecimento da lepra, é da loucura que a medicina se apropriará como um mecanismo social de exclusão e a loucura passa a ser “percebida no horizonte social da pobreza, da incapacidade para o trabalho, da impossibilidade de integrar-se no grupo; o momento em que começa a inserir-se no texto dos problemas da cidade. As novas significações atribuídas à pobreza, a importância dada à obrigação do trabalho e todos os valores éticos a ele ligados determinam a experiência que se faz da loucura e lhe modificam o sentido.” (FOUCAULT, 1978, p.89) Foucault relata que “Pobres, vagabundos, presidiários e ‘cabeças alienadas’ assumirão o papel abandonado pelo lazarento, e veremos que salvação se espera dessa exclusão, para eles e para aqueles que os excluem” (FOUCAULT, 1978, p.10).

Em uma entrevista publicada na coletânea *Ditos e Escritos* e intitulada *As Relações de Poder Passam para o Interior dos Corpos*, Foucault relata que essa noção de poder como mecanismo jurídico de exclusão começa a ser insuficiente a partir do curso que fez sobre prisões. Segundo o autor, o caso das penalidades lhe convenceu que não é somente em termos

25 No original: “(...) how knowledge was put to work through discursive practices in specific institutional settings to regulate the conduct of others.”

de direito, mas em termos de tecnologia e estratégia, que o poder funciona. Assim, ele relata que na pesquisa sobre a história da sexualidade – que começou a ser publicada quinze anos depois da publicação de *História da Loucura* –, abandonou tudo o que em *A ordem do discurso* apresentava relação do poder com discurso como mecanismo negativo de rarefação: “O que eu procuro é tentar mostrar como as relações de poder podem passar materialmente através da própria espessura dos corpos sem ter que ser retransmitida pela representação dos sujeitos. Se o poder atingir o corpo, não é porque foi internalizado pela primeira vez na consciência das pessoas. Existe uma rede de bio-poder, somato-poder que é em si uma rede a partir da qual a sexualidade nasce como um fenômeno histórico e cultural dentro do qual nós nos reconhecemos e nos perdemos²⁶.” (FOUCAULT, 1979a, p. 231)

Assim, Foucault descreve e toma como pressuposto, um sujeito atravessado por um poder difuso que se encarna materialmente em um corpo constituído historicamente na relação com forças que lhe atribuem especificidades patológicas, por exemplo. Assim, o modo como os sujeitos se relacionam com o poder a partir de seus corpos não é necessariamente consciente, mas atravessado por uma rede que o conforma historicamente e culturalmente. Nesse sentido, Foucault indica que “o poder não é construído a partir de vontades (individuais ou coletivas), nem derivam de interesses. O poder é construído e funciona a partir de poderes, multiplicidade de perguntas e efeitos de poder²⁷” (FOUCAULT, 1979a, p. 232). Essa rede de poder não se articula a partir de macroestruturas, mas age de modo capilar, o poder é algo que circula. Assim,

Entre cada ponto de um corpo social, entre um homem e uma mulher, em uma família, entre um mestre e seu aluno, entre quem conhece e aquele que não conhece, passam relações de poder que não são a projeção pura e simples do grande poder soberano sobre os indivíduos; Em vez disso, eles são o terreno móvel e concreto em que está ancorado, as condições de possibilidade para ele funcionar. A família, até o presente, não é o mero reflexo, a extensão do poder estatal: não é o representante do Estado com filhos, assim como o homem não é o representante do Estado para a mulher. Para que o estado funcione como funciona, deve haver do homem para a mulher ou do adulto para a criança relações específicas de dominação, que

26 No original: Ce que je cherche, c'est à essayer de montrer comment les rapports de pouvoir peuvent passer matériellement dans l'épaisseur même des corps sans avoir à être relayés par la représentation des sujets. Si le pouvoir atteint le corps, ce n'est pas parce qu'il a d'abord été intériorisé dans la conscience des gens. Il y a un réseau de bio-pouvoir, de somato-pouvoir qui est lui-même un réseau à partir duquel naît la sexualité comme phénomène historique et culturel à l'intérieur duquel à la fois nous nous reconnaissons et nous nous perdons.

27 No original : que le pouvoir ne se construit pas à partir de volontés (individuelles ou collectives), non plus qu'il ne dérive d'intérêts. Le pouvoir se construit et fonctionne à partir de pouvoirs, de multitudes de questions et d'effets de pouvoir.

têm sua própria configuração e sua autonomia relativa.²⁸ (FOUCAULT, 1979a, p. 232)

Pensar um poder que circula e que habita as relações cotidianas e pessoais, os corpos dos sujeitos, é o que permite aos estudos culturais avançar na consideração de disputas que não se inserem exclusivamente em estruturas econômicas e de governo – que materializariam um poder centralizado. Assim, a partir da consideração da noção de poder em Foucault, podemos, portanto, pensar em um poder que circula na relação com meios de comunicação, das mulheres com uma sociedade patriarcal, de questões de gênero, raça e identidade. Se é Gramsci quem permite aos estudos culturais considerar uma totalidade complexa do mundo da vida vivida, as ambiguidades do popular e das relações que o constituem, Foucault nos permite ir além justamente porque considera que se o poder circula, ele pode ser disputado e disputar poder implica disputar discurso. O poder não está na mensagem, é o modo como eu escolho interpretar as mensagens que constrói para mim uma posição de sujeito. Me colocar nessa posição implica reconhecer as outras, ou seja, a disputa. Embora seu conceito de poder seja muito próximo do conceito de ideologia em Gramsci – para quem ideologia é “uma concepção de mundo que se manifesta implicitamente na arte, no direito, nas atividades econômicas e em todas as manifestações da vida intelectual e coletiva” (GRAMSCI, 1978, p. 16) – é Foucault quem nos permite ir além da noção de classe, nos permite pensar o poder inscrito numa multiplicidade de relações de força. Ele rejeita o conceito marxista de ideologia justamente porque, para ele, é um conceito que tende a reduzir todas as relações entre conhecimento e ideologia a uma questão de interesse de classes. Foucault não rejeita, não nega a existência de classes, mas se opõe ao poder do elemento econômico de classe na teoria marxista²⁹. Assim, no primeiro volume de *A História da Sexualidade*, ele argumenta:

28 No original: Entre chaque point d'un corps social, entre un homme et une femme, dans une famille, entre un maître et son élève, entre celui qui sait et celui qui ne sait pas, passent des relations de pouvoir qui ne sont pas la projection pure et simple du grand pouvoir souverain sur les individus ; elles sont plutôt le sol mobile et concret sur lequel il vient s'ancrer, les conditions de possibilité pour qu'il puisse fonctionner. La famille, même encore jusqu'à nos jours, n'est pas le simple reflet, le prolongement du pouvoir d'État : elle n'est pas le représentant de l'État auprès des enfants, tout comme le mâle n'est pas le représentant de l'État auprès de la femme. Pour que l'État fonctionne comme il fonctionne, il faut qu'il y ait de l'homme à la femme ou de l'adulte à l'enfant des rapports de domination bien spécifiques, qui ont leur configuration propre et leur relative autonomie.

29 Em um texto intitulado *Post-marxism: Between/beyond critical postmodernism and cultural studies*, Kuan-Hsing Chen, indica uma questão importante na apropriação feita por Hall da noção de poder de Foucault. Respondendo à crítica de Hall sobre o que ele considera a ênfase excessiva de Foucault no discursivo, o abandono do ideológico e sua noção de poder, Chen argumenta: “No entanto, é altamente problemático para Hall (1986: 49) dizer que, ao abandonar o termo ‘ideologia’, Foucault salva para si ‘o político’ com sua insistência no poder, mas ele mesmo nega a política porque ele não faz ideia das ‘relações de força’. Primeiro, Hall talvez

Dizendo poder, não quero significar “o poder”, como conjunto de instituições e aparelhos garantidores da sujeição do cidadão em um Estado determinado. Também não entendo poder como modo de sujeição que, por oposição à violência, tenha a forma de regra. Enfim, não o entendo como um sistema geral de dominação exercida por um elemento ou grupo sobre outro e cujos efeitos, por derivações sucessivas, atravessem o corpo social inteiro. (...) Parece-me que se deve compreender o poder, primeiro, como a multiplicidade de correlações de força imanentes ao domínio onde se exercem e constitutivas de sua organização; o jogo que, através de lutas e afrontamentos incessantes as transforma, reforça, inverte; os apoios que tais correlações de força encontram umas nas outras, formando cadeias ou sistemas ou ao contrário, as defasagens e contradições que as isolam entre si, enfim, as estratégias em que se originam e cujo esboço geral ou cristalização institucional toma corpo nos aparelhos estatais, na formulação de leis, nas hegemonias sociais. (FOUCAULT, 2010a, p. 102-103)

O poder, para Foucault, não é exterior a qualquer relação, mas imanente a processos econômicos, relações de conhecimento, relações sexuais. Ele não está no lugar de estrutura, mas é produtor delas. Para Hall, Foucault avança com relação ao marxismo em pelo menos dois pontos radicalmente novos. O primeiro deles diz respeito à ligação entre conhecimento e poder

Até agora, tendemos a pensar que o poder opera de maneira direta e brutalmente repressiva, dispensando coisas educadas como cultura e conhecimento, embora Gramsci certamente tenha quebrado esse modelo de poder. Foucault argumentou que não apenas o conhecimento é sempre uma forma de poder, mas o poder está implicado nas questões de se e em que circunstâncias o conhecimento deve ser aplicado ou não. Essa questão da aplicação da *eficácia* do poder / conhecimento era mais importante, ele pensou, do que a questão de sua “verdade”³⁰. (HALL, 1997, p. 48-49)

esteja certo em afirmar que Foucault não tem uma política, mas tem muitas: as lutas locais foucaultianas visam todos os cantos do campo social. Segundo, de acordo com a minha leitura, se existe uma definição de poder em Foucault, não é senão ‘as relações de força’. (...) Assim, a política de Foucault é precisamente analisar a constelação das relações de forças. (...) De fato, este ataque revela mais do conceito problemático de poder de Hall, baseado nas categorias tradicionais de poder marxista. Para Foucault define poder como a relação de forças (confrontacionais), sempre múltiplas e multidirecionais. Mais importante, a resistência constitui apenas formas parciais de relações de poder. (CHEN, 1996, p.310-311) [tradução nossa]. No original: “Let me first respond to Hall’s critique of what he sees as Foucault’s overemphasis on the discursive, the latter’s abandonment of the ideological and his notion of power. (...) Yet, it is highly problematic for Hall (1986:49) to say that, by abandoning the term ‘ideology’, Foucault ‘saves for himself “the political” with his insistence on power, but denies himself a politics because he has no idea of the “relations of force”’. First, Hall is perhaps right in claiming that Foucault does not have a politics, but he has many: the Foucaultian local struggles are aimed at every corner of the social field. Second, according to my reading, if there is a definition of power in Foucault, it is nothing if not ‘the relations of force’. (...) Thus, Foucault’s politics is precisely to analyze the constellation of the relations of forces. (...) In fact, this attack reveals more of Hall’s own problematical concept of power grounded as it is in traditional marxist categories of power. For Foucault defines power as the relation of (confrontational) forces, always multiple and multidirectional. More importantly, resistance constitutes only partial forms of power relations. (CHEN, 1996, 310-311)

³⁰ Hitherto, we have tended to think that power operates in a direct and brutally repressive fashion, dispensing with polite things like culture and knowledge, though Gramsci certainly broke with that model of power.

O segundo ponto refere-se a esse novo modo de pensar poder que muda nossa atenção das grandes estratégias para os mecanismos, táticas e circuitos de circulação de poder e indica que o poder permeia todos os níveis da existência social “tanto nas esferas privadas da família e da sexualidade quanto nas esferas públicas da política, da economia e da lei.” (HALL, 1997, p. 50) Para Hall, importa destacar também que nessa nova concepção, o poder não é apenas negativo, não funciona unicamente como repressão do que procura controlar, mas é produtivo, como indica o próprio Foucault, em *A Microfísica do Poder*:

Pois se o poder só tivesse a função de reprimir, se agisse apenas por meio da censura, da exclusão, do impedimento, do recalçamento, à maneira de um grande superego, se apenas se exercesse de um modo negativo, ele seria muito frágil. Se ele é forte, é porque produz efeitos positivos a nível do desejo – como se começa a conhecer – e também a nível do saber. O poder, longe de impedir o saber, o produz. (FOUCAULT, 1979b, p.148)

Hall vai mostrar que a noção convencional de sujeito nos coloca numa posição privilegiada, o sujeito como independente, autônomo, como origem do sentido. Para Foucault, não é o sujeito que produz conhecimento, é o discurso. Os sujeitos produzem textos particulares, mas se inserem nos limites dos discursos, da formação discursiva, do regime de verdade. O sujeito é produzido com o discurso, que é produtivo, mas o discurso também produz um lugar para os sujeitos. Nesse sentido, não é que não haja realidade fora do discurso, mas ela só faz sentido na formação discursiva, como argumenta Foucault, ainda no primeiro volume da História da Sexualidade, “o discurso veicula e produz poder, reforça-o, mas também o mina, expõe, debilita e permite barrá-lo. Da mesma forma, o silêncio e o segredo dão guarida ao poder, fixam suas interdições, mas também afrouxam seus laços e dão margem a tolerâncias mais ou menos obscuras.” (FOUCAULT, 2010a, p. 112). Em *A Verdade e As Formas Jurídicas*, Foucault indica ainda que “O próprio sujeito de conhecimento tem uma história, a relação do sujeito com o objeto, ou, mais claramente, a própria verdade tem uma história. Assim, gostaria particularmente de mostrar como se pôde formar, no século XIX, um certo saber do homem, da individualidade, do indivíduo normal ou anormal, dentro ou fora da regra, saber este que, na verdade, nasceu das práticas sociais, das práticas sociais do controle e da vigilância” (FOUCAULT, 2005, p.8).

Foucault argued that not only is knowledge always a form of power, but power is implicated in the questions of whether and in what circumstances knowledge is to be applied or not. This question of the application and *effectiveness* of **power/knowledge** was more important, he thought, than the question of its ‘truth’.

Entendendo o discurso como algo que se pode disputar, Foucault implica uma relação entre poder e resistência. Assim, introduz uma série de proposições sobre as correlações de força desequilibradas, heterogêneas, instáveis, tensas que compõem o poder. Assim, argumenta que:

(...) que lá onde há poder há resistência e, no entanto (ou melhor, por isso mesmo) esta nunca se encontra em posição de exterioridade em relação ao poder. (...) Esses pontos de resistência estão presentes em toda a rede de poder. Portanto, não existe, com respeito ao poder, *um* lugar da grande Recusa (...). As resistências não se reduzem a uns poucos princípios heterogêneos; mas não é por isso que sejam ilusão, ou promessa necessariamente desrespeitada. Elas são o outro termo nas relações de poder; inscrevem-se nestas relações como o interlocutor irreduzível. (...) Da mesma forma que a rede das relações de poder acaba formando um tecido espesso que atravessa os aparelhos e as instituições, sem se localizar exatamente neles, também a pulverização dos pontos de resistência atravessa as estratificações sociais e as unidades individuais. E é certamente a codificação estratégica desses pontos de resistência que torna possível uma revolução, um pouco à maneira do Estado que repousa sobre a integração institucional das relações de poder. É nesse campo das correlações de força que se deve tentar analisar os mecanismos de poder. (FOUCAULT, 2010a, p. 105-107)

Ao configurar o binômio poder e resistência a partir de inúmeros pontos e em meio a relações desiguais e móveis, e numa relação não de exterioridade de um em relação ao outro, mas de co-presença, imanência, Foucault faz, justamente, uma escolha por não privilegiar os aparelhos de Estado como alvo da luta, como lugar de disputa pela transformação: “Eu não estou querendo dizer que o aparelho de Estado não seja importante, mas me parece que, entre todas as condições que se deve reunir para não recomeçar a experiência soviética, para que o processo revolucionário não seja interrompido, uma das primeiras coisas a compreender é que o poder não está localizado no aparelho de Estado e que nada mudará na sociedade se os mecanismos de poder que funcionam fora, abaixo, ao lado dos aparelhos de Estado a um nível muito mais elementar, cotidiano, não forem modificados” (FOUCAULT, 1979b, 149). Ao dirigir o seu olhar para esses outros lugares de constituição do poder, Foucault observa no corpo – seja um corpo vigiado pelos sistemas de controle do que ele identifica como sociedade punitiva, seja o corpo em que se materializam desejos e modos de viver da expressão de sexualidade – um lugar de materialidade das disputas pelo poder. Em *Vigiar e Punir*, em que ele discorre a respeito dessa materialidade:

(...) o corpo também está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o

marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais. Este investimento político do corpo está ligado, segundo relações complexas e recíprocas, à sua utilização econômica; é, numa boa proporção, como força de produção que o corpo é investido por relações de poder e de dominação; mas em compensação sua constituição como força de trabalho só é possível se ele está preso num sistema de sujeição (onde a necessidade é também um instrumento político cuidadosamente organizado, calculado e utilizado); o corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso. Essa sujeição não é obtida só pelos instrumentos da violência ou da ideologia; pode muito bem ser direta, física, usar a força contra a força, agir sobre elementos materiais sem, no entanto, ser violenta; pode ser calculada, organizada, tecnicamente pensada, pode ser sutil, não fazer uso de armas nem do terror, e, no entanto, continuar a ser de ordem física. Quer dizer que pode haver um “saber” do corpo que não é exatamente a ciência de seu funcionamento, e um controle de suas forças que é mais que a capacidade de vencê-las: esse saber e esse controle constituem o que se poderia chamar a tecnologia política do corpo. Essa tecnologia é difusa, claro, raramente formulada em discursos contínuos e sistemáticos; compõe-se muitas vezes de peças ou de pedaços; utiliza um material e processos sem relação entre si. O mais das vezes, apesar da coerência de seus resultados, ela não passa de uma instrumentação multiforme. Além disso seria impossível localizá-la, quer num tipo definido de instituição, quer num aparelho do Estado. Estes recorrem a ela; utilizam-na, valorizam-na ou impõem algumas de suas maneiras de agir. Mas ela mesma, em seus mecanismos e efeitos, se situa num nível completamente diferente. Trata-se de alguma maneira de uma microfísica do poder posta em jogo pelos aparelhos e instituições, mas cujo campo de validade se coloca de algum modo entre esses grandes funcionamentos e os próprios corpos com sua materialidade e suas forças. (FOUCAULT, 2009, p.28-29)

Foucault argumenta que o poder não é um privilégio da classe dominante, “mas o efeito de conjunto de suas posições estratégicas – efeito manifestado e às vezes reconduzido pela posição dos que são dominados” (FOUCAULT, 2009, 29-30). Essa relação entre corpo, poder e saber atravessa, por exemplo, o corpo proletário conformado a partir do que Foucault entende enquanto um dispositivo de sexualidade dominado pela burguesia que através desse mesmo dispositivo garantia para si a força, a perenidade e a proliferação secular desse corpo em um processo que estava ligado ao movimento pelo qual essa classe afirmava a sua diferença e a sua hegemonia: “É, sem dúvida, preciso admitir que uma das formas primordiais da consciência de classe, é a afirmação do corpo; pelo menos, foi esse o caso da burguesia no decorrer do século XVIII; ela converteu o sangue azul dos nobres em um organismo são e uma sexualidade sadia; compreende-se por que levou tanto tempo e opôs tantas reticências a reconhecer um corpo e um sexo nas outras classes — precisamente naquelas que explorava” (FOUCAULT, 2010a, p. 138). O surgimento de um corpo e de uma sexualidade proletários, relata Foucault, se dá apenas quando surgem conflitos, sobretudo, relativos ao espaço urbano

como epidemias ou prostituição, coabitação, etc ou urgências de natureza econômica como a necessidade de controle demográfico. O autor argumenta, então, que

foi necessária, enfim, a instauração de toda uma tecnologia de controle que permitia manter sob vigilância esse corpo e essa sexualidade que finalmente se reconhecia neles (a escola, a política habitacional, a higiene pública, as instituições de assistência e previdência, a medicalização geral das populações, em suma, todo um aparelho administrativo e técnico permitiu, sem perigo, importar o dispositivo de sexualidade para a classe explorada; ele já não corria o risco de desempenhar um papel de afirmação de classe em face da burguesia; continuava instrumento de sua hegemonia). Daí, sem dúvida, as reticências do proletariado diante da aceitação desse dispositivo; daí sua tendência a dizer que toda essa sexualidade é coisa da burguesia e não lhe concerne. Alguns acreditam poder denunciar duas hipocrisias simétricas: a dominante, da burguesia, que supostamente nega sua própria sexualidade, e a do proletariado, induzida, que rejeita a sua por aceitação da ideologia oposta. Isso equivalia compreender mal o processo pelo qual a burguesia se dotou, ao contrário, numa afirmação política arrogante, de uma sexualidade loquaz, que o proletariado, por muito tempo, recusou-se a aceitar, já que ela lhe foi imposta, mais tarde, com fins de sujeição. (FOUCAULT, 2010a, p. 138)

Nesse sentido, não é a classe, como categoria única, que conforma um lugar de subordinação e exercício do poder, mas a relação entre poder, saber e corpo que se constrói a partir de um aparelho administrativo e técnico através do qual o poder se espalha e se articula em rede e mantém a hegemonia de uma classe dominante. Esse poder, como um poder que constitui relações e que através delas se aprofunda dentro da sociedade, não se localiza “nas relações do Estado com os cidadãos ou na fronteira das classes” e não se contenta “em reproduzir ao nível dos indivíduos, dos corpos, dos gestos e dos comportamentos, a forma geral da lei ou do governo” (FOUCAULT, 2009, 30). Nesse sentido, Foucault defende que existe uma relação intrínseca entre poder e saber e que é preciso rejeitar a ideia de que se deve renunciar ao poder para tornar-se sábio. Para Foucault, não é o agir do sujeito de conhecimento que produz o saber, mas a relação entre poder e saber que determina as formas possíveis de conhecimento. É essa relação, portanto, que produz também o conhecimento ao qual os sujeitos têm acesso. Nesse sentido, Foucault reivindica, então, a necessidade de renunciarmos ao que ele chama de um primado do sujeito para analisarmos o investimento político do corpo e a microfísica do poder e pensemos em uma espécie de “anatomia” política:

Dando à palavra um sentido diferente do que lhe era dado no século XVII por Petty e seus contemporâneos, poder-se-ia sonhar com uma ‘anatomia’ política. Não seria o estudo de um Estado tomado como um ‘corpo’ (com seus elementos, seus recursos e suas forças) mas não seria tampouco o

estudo do corpo e do que lhe está conexo tomados como um pequeno Estado. Trataríamos aí do ‘corpo político’ como conjunto dos elementos materiais e das técnicas que servem de armas, de reforço, de vias de comunicação e de pontos de apoio para as relações de poder e de saber que investem os corpos humanos e os submetem fazendo deles objetos de saber. (FOUCAULT, 2009)

Assim, o poder não é entendido como propriedade, mas como estratégia e seus efeitos de dominação funcionam não como uma apropriação, mas a partir de disposições; antes de algo que se possa deter, o poder é uma rede de relações sempre tensas, sempre em atividade. Assim, essa anatomia política a partir da qual Foucault toma o corpo diz de um corpo que se inscreve politicamente nas disputas por poder e saber e é atravessado e conformado também por suas estratégias, manobras e táticas. Este corpo do qual nos fala Foucault, como salienta Hall, é um corpo produzido pelo discurso, radicalmente historicizado, “uma espécie de superfície na qual diferentes regimes de poder/saber escrevem suas mensagens e efeitos” (HALL, 1997, p. 51).

Também no afeto é preciso ser inteligente

A ênfase do espraiamento do poder por dimensões materiais e cotidianas da vida popular leva os estudos culturais a observar a necessidade de articulação entre o que Lawrence Grossberg observa como uma conexão entre efeitos ideológico e outros tipos de efeitos como, por exemplo, uma dimensão afetiva da vida cotidiana. Em *We Gotta Get Out of This Place*, livro publicado originalmente em 1992 sobre as relações entre conservadorismo popular e cultura pós-moderna, ele propõe uma separação entre dois lugares de construção de hegemonia: a articulação do senso comum e a reconstrução de um ‘nacional-popular’. Citando Gramsci, Grossberg argumenta que se o nacional-popular é uma condição primária a partir da qual o poder hegemônico é construído, ele está diretamente articulado às lutas sobre a forma e a implantação de aparatos culturais. Nesse sentido, a sua observação do que chama de uma nova aliança conservadora nos Estados Unidos ligada a Ronald Reagan o leva a afirmar que essa aliança se articulou, justamente, em termos afetivos e não econômicos ou ideológicos:

A crise é o produto da falta de paixão, do fato de que as pessoas não se importam o suficiente com os valores que possuem para fazer ‘o que é necessário’. É uma crise de niilismo que, apesar de não restabelecer crenças ideológicas, minou a capacidade de organizar uma ação efetiva. Os

americanos não estão trabalhando duro em seus trabalhos, em suas famílias, por sua nação ou a serviço de seus valores. As lutas para colocar um novo conservadorismo no lugar, na medida em que representam um momento hegemônico parcialmente bem-sucedido, não começam pela reestruturação de pressupostos de senso comum sobre o mundo. Eles são em grande parte construídos sobre uma desconfiança generalizada do senso comum; eles usam diferenças ideológicas para redistribuir as paixões do compromisso popular³¹ (GROSSBERG, 1992, 256).

Para Grossberg, a luta por uma hegemonia conservadora nos Estados Unidos naquele momento não disputava a mente da nação, mas seu coração e corpo e assim, ele trabalha em sua análise “(...) nas intersecções da política, do cotidiano e da cultura popular. A questão é como o afeto das pessoas – sua atenção, volição, humor, paixão – é organizado, disciplinado, mobilizado e, finalmente, colocado a serviço de agendas políticas específicas. Aqui, a luta pela hegemonia cria a cultura e as linguagens populares; tenta transformar os mapas de importância popular e a natureza e os locais de autoridade da vida contemporânea³²” (GROSSBERG, 1992, p. 255).

Grossberg descreve o seu caminho até a questão do afeto via estudos culturais a partir da sua própria relação com o CCCS. Em uma entrevista que faz parte do *Affect Reader*, o autor argumenta que foi através de Williams e Hoggart que a questão do afeto lhe apareceu pela primeira vez através do conceito de estrutura de sentimento de Williams e do que Hoggart tentava entender enquanto define a questão dos estudos culturais como algo como “como é sentir estar vivo³³”. Ele argumenta que essas noções iam além das noções de ideologia e experiência althusserianas que ele considerava “acima de racionalista, excessivamente representacional e ligado a uma noção estreita do que poderíamos chamar de ‘regimes de significação’³⁴” (GROSSBERG, 2010b, p.311). Foi a partir da obra de Gramsci e de suas releituras em Birmingham que Grossberg diz ter se reconectado aos estudos culturais.

31 No original: The crisis is the product of a lack of passion, of the fact that people do not care enough about the values they hold to do "what is necessary." It is a crisis of nihilism which, while not restructuring ideological beliefs, has undermined the ability to organize effective action. Americans are not working hard enough at their jobs, in their families, for their nation, or in the service of their values. The struggles to put a new conservatism into place, insofar as they represent a partially successful hegemonic moment, do not begin by restructuring commonsense assumptions about the world. They are largely built on a generally shared mistrust of common sense; they use ideological differences to redistribute the passions of popular commitment.

32 No original: “(...) the intersections of politics, everyday life and popular culture. The question is how people's affect-their attention, volition, mood, passion-is organized, disciplined, mobilized and ultimately put into the service of specific political agendas. Here the struggle for hegemony foregrounds popular culture and languages; it attempts to transform popular mattering maps and the nature and sites of authority contemporary life.”

33 “what it feels to be alive”.

34 over rationalist, overly representational, and bound to a narrow notion of what we might call "regimes of signification.”

Era Gramsci quem lhe permitia voltar para as questões que lhe interessavam: “(...) meu caminho provavelmente foi predeterminado pelo fato de eu ter entrado no trabalho acadêmico com a música como meu objeto. Porque eu estava convencido de que as teorias da representação, do significado, da ideologia tinham pouco a oferecer para tentar entender a música. E em alguns dos meus primeiros escritos, comecei a falar sobre afeto³⁵” (GROSSBERG, 2010b, p.310-311).

Assim, análise que Grossberg faz do *rock and roll* é enquadrada “na problemática do poder como a organização do desejo³⁶” e entende seus parâmetros de efeitos fortalecedores em termos da produção de alianças afetivas (GROSSBERG, 1997, p.31). Assim, os afetos em torno do rock se organizam a partir de aspectos da vida material cotidiana de seus públicos e os inscreve em um limite dentro da realidade social “marcada apenas por sua alteridade, sua existência fora das possibilidades afetivas da cultura dominante³⁷” (GROSSBERG, 1997, p.31). É nesse sentido que o *rock and roll*, organiza afetos em torno de potencialidades políticas. Como indica Chen (1996), a grande potência da consideração dos afetos na análise de poder reside justamente nesse entendimento: “O poder como relações de forças, as lógicas imanentes da produção de desejo e os efeitos da sedução e do fascínio simbólicos podem precisamente articular e historicizar tais mecanismos internos da economia afetiva e des-racionalizar a ‘razão’, bem como des-irracionalizar a ‘emoção’. Com Foucault (1980), é preciso perceber que, assim como a dominação está sempre presente, a resistência é sempre possível³⁸” (CHEN, 1996, p. 311). Assim, Grossberg define a dimensão do afeto como uma dimensão socialmente construída de efeitos culturais que opera a partir de mapas que organizam o nosso investimento no mundo,

A vida cotidiana não é feita simplesmente de relações materiais; é uma estrutura de sentimento, e é aí que eu quero localizar o afeto (...) Ele diz respeito a como nós podemos transitar por essas relações, onde nós podemos e não podemos investir, onde nós podemos parar/descansar e onde nós podemos prosseguir e fazer novas conexões, o que importa e de que modo (GROSSBERG, 2010b, p. 313).

35 No original: “(...) So, my path was probably predetermined by the fact that I went into academic work with music as my object. Because I was convinced that theories of representation, of meaning, of ideology had little to offer any attempt to understand music. And in some of my earliest writings I started to talk about affect.”

36 No original: “framed within the problematic of power as the organisation of desire”

37 No original: “marked only by its otherness, its existence outside of the affective possibilities of the ruling culture”

38 No original: “Power as relations of forces, the immanent logics of desiring production and the effects of symbolic seduction and fascination may precisely articulate and historicize such inner mechanisms of the affective economy, and de-rationalize ‘reason’ as well as de-irracionalize ‘emotion’. With Foucault (1980), one has to realize that just as domination is always present, resistance is always possible.”

Para Grossberg, o afeto pode ser definido como algo próximo do que significa ‘o sentimento de vida’, entendendo que sentimento aqui não significa uma função ou uma experiência subjetiva, mas um domínio socialmente construído de efeito cultural, é o que dá cor, tom e textura às nossas experiências. Grossberg argumenta que embora muitos autores considerem o afeto como algo instintivo e não mediado, é crucial reconhecer que ele não é: se uma mulher grávida cai pode parecer instintivo que sejamos tomados por um impulso de ajudá-la a se levantar. Mas se consideramos homens religiosamente instruídos a não tocar em mulheres, nossa percepção desse instinto muda. Assim, argumenta que essas formações afetivas definem para nós um senso de significância mais que de significado e os aparatos afetivos constroem sentimentos de existência, constituem o registro a partir do qual valoramos, construímos individualidade, nos ligamos ao real, nos ancoramos a nossas vidas, pertencemos a certos lugares e trajetórias: “Funciona através de múltiplos regimes e formações, incluindo, por exemplo, emoção, humor, desejo, pertencimento, estruturas de sentimento, mapas de importância, mapas de significado (significação) e sistemas de representação (ou ideologia, como o investimento afetivo em significações particulares que lhes concede a reivindicação de representar o mundo)³⁹” (GROSSBERG, 2010a, p. 194-195).

Essa dimensão afetiva é responsável também por organizar a nossa relação com o outro e os aparatos culturais produzem mapas também através da noção de alteridade que toma, segundo Grossberg, duas formas diferentes: a produção de diferença ou distância, limites. Enquanto a primeira está ligada a investimentos afetivos de relações entre identidade e diferença, a segunda produz distâncias, distinguindo entre aqui e ali, dentro ou fora, nós e eles (GROSSBERG, 2010a). Para Grossberg, aí está a diferença entre o que ele chama de teorias da diferença e teorias da alteridade:

As primeiras são certamente dominantes nas teorias contemporâneas e são construídas sobre uma noção muito forte de diferença, derivada em grande parte da teoria estruturalista e pós-estruturalista: que a identidade ou significado de um termo depende inteiramente (exceto talvez por um excesso necessário, mas indeterminado) sua relação com sua diferença de outros termos. De fato, as teorias da diferença tomam a diferença como dada, como a economia a partir da qual as identidades são produzidas. As teorias da alteridade, por outro lado, assumem que a diferença é, em si mesma, uma

39 It operates through multiple regimes and formations, including, for example, emotion, mood, desire, belonging, structures of feeling, mattering maps, maps of meaning (signification), and systems of representation (or ideology, as the affective investment in particular significations that grants them the claim to represent the world).

economia produzida historicamente, imposta nas estruturas modernas de poder, no real.⁴⁰ (GROSSBERG, 1996b, p.93)

Definir o outro pela sua negatividade, segundo o autor, é um caminho para a uma política de ressentimento e reivindica a necessidade de pensarmos uma teoria da alteridade que não seja essencialista, uma teoria da positividade baseada em noções de efetividade, pertencimento e reconhecer que essa divisão é efeito de poder. Esse modo de abordar a diferença numa relação com o pertencimento é explorado também pelos autores dos estudos culturais que trabalham com questões de identidade, como Edward Said e Néstor Garcia Canclíni. Nascido em Jerusalém, de família cristã, Said foi educado na língua inglesa em Jerusalém e no Cairo e fez seus estudos de graduação em literatura nos Estados Unidos. A questão da identidade foi, então, sempre central não apenas na sua abordagem da literatura, mas também de sua vida pessoal. Em *Cultura e Imperialismo*, a entrada de Said na análise de um modelo mais geral de relações entre o Oriente metropolitano moderno e seus territórios ultramarinos pela literatura, se dá através de uma opção que considera o prazer dos leitores com as obras como algo importante, mas que deve estar submetido à história e ele argumenta: “não creio que os escritores sejam mecanicamente determinados pela ideologia, pela classe ou pela história econômica, mas acho que estão profundamente ligados à história de suas sociedades, moldando e moldados por essa história e suas experiências sociais em diferentes graus. A cultura e suas formas estéticas derivam da experiência histórica, o que é, de fato, um dos temas principais desse livro” (SAID, 2011, p.24). Para Said, há uma preocupação importante com a questão das identidades nacionais para que não levem a fundamentalismos. Assim, a cultura pensada como o melhor que se produz na nação, um reservatório do que há de melhor em cada sociedade, é “uma fonte de identidade, e aliás bastante combativa, como vemos em recentes retornos à cultura e à tradição. Esses retornos acompanham códigos rigorosos de conduta intelectual e moral, que se opõe à permissividade associada a filosofias relativamente liberais como o multiculturalismo e o hibridismo.” (SAID, 2011, p. 13). O grande problema das narrativas nacionalistas é que ela faz não só com que a pessoa venere a sua cultura, mas que a veja fora do cotidiano, pois transcendente. Pensar uma cultura

40 The former are certainly dominant in contemporary theories and are built upon a very strong notion of difference, derived largely from structuralist and post-structuralist theory: that the identity or meaning of a term depends entirely (except perhaps for a necessary but indeterminate excess) on its relation to, its difference from, other terms. In fact, theories of difference take difference itself as given, as the economy out of which identities are produced. Theories of otherness, on the other hand, assume that difference is itself an historically produced economy, imposed in modern structures of power, on the real.

transcendente, pura, elevada, que não tem problemas, me faz julgar a cultura do outro sempre como inferior. Nesse sentido, ele argumenta em razão da necessidade de pensar a nossa relação com o outro e a constituição de subjetividades como uma experiência relacional, historicamente conformada:

Vamos começar admitindo que mesma que exista um núcleo subjetivo irreduzível na experiência humana, essa experiência é também histórica e secular, acessível à análise e à interpretação, e – o que é de importância fundamental – não se esgota em teorias totalizantes, não é marcada nem limitada por linhas doutrinárias ou nacionais, não cabe inteiramente em construções analíticas. Se concordamos com Gramsci que uma vocação intelectual é socialmente possível e desejável, então há uma contradição inaceitável em construir ao mesmo tempo análises da experiência histórica a partir de exclusões, as quais estipulam, por exemplo, que apenas as mulheres são capazes de entender a experiência feminina, apenas os judeus podem entender o sofrimento dos judeus, apenas ex-súditos coloniais podem entender a experiência colonial. Não estou afirmando o que querem afirmar as pessoas quando dizem, na linguagem corrente, que toda questão tem dois lados. O problema com as teorias essencialistas e exclusivistas, ou com as barreiras e os lados, é que elas dão origem a polarizações que mais absolvem e perdoam a ignorância e demagogia do que facilitam o conhecimento. (SAID, 2011, p.74)

A reivindicação de Said é de que estamos colocando como essência uma coisa que é ao mesmo tempo historicamente criada e resultante de uma interpretação. Assim, ainda que seja necessário preservar o que há de único e específico em cada uma dessas experiências históricas, ainda que cada pessoa se relacione com elas a partir de um ponto de vista singular, o autor reivindica que é preciso também, preservar um sentido de comunidade humana e entender as disputas efetivas que contribuem para a sua formação. Said diz que é muito importante para ele reconhecer que as histórias estão no centro daquilo que dizem os exploradores e romancistas acerca das regiões estranhas do mundo, reconhecer que as próprias nações são narrativas, e pensa o conceito de narrativa de muito próximo ao conceito de discurso de Foucault: “o poder de narrar, ou de impedir que se formem ou surjam outras narrativas, é muito importante para a cultura e o imperialismo, e constitui uma das principais conexões entre ambos” (SAID, 2011, p. 13). O colonizador tem o poder de narrar porque tem o domínio da hegemonia, tem o poder, e mantém o poder porque narra, porque conta as histórias que fazem com que se reconheça uma nação. Nesse sentido, a análise de Said articula duas dimensões distintas a partir das quais o poder se consolida, uma mais centralizada no lugar do dominador e uma mais espalhada, na vida material das pessoas que constituem uma nação dominada e chama atenção para o fato de que o imperialismo não se

deu apenas do ponto de vista da força, mas da construção de uma hegemonia – foi preciso criar um consenso, que não significa, contudo passividade.

Néstor Garcia Canclíni, de modo muito próximo a Said, argumenta que as narrativas são a principal arma de construção de uma identidade, mas a sua questão já não é a de entender como a identidade nacional se constrói pela dominação, mas em que termos já não pode ser definida pela associação exclusiva a uma comunidade nacional. A identidade passa a ser tema quando se torna um problema e para pensar identidades em um cenário de transnacionalização é preciso ter sempre em conta uma relação com a diferença, com a alteridade, o reconhecimento do outro, eu reconheço a diferença a partir da minha própria construção identitária. A consideração desse outro, contudo, precisa de uma espécie de orientação ética: “na noção de identidade há apenas a ideia do mesmo, enquanto reconhecimento é um conceito que integra diretamente a alteridade, que permite uma dialética do mesmo e do outro. A reivindicação da identidade tem sempre algo de violento a respeito do outro. Ao contrário, a busca por reconhecimento implica a reciprocidade”. (CANCLÍNI, 2008, p.24)

Assim, o processo de consolidação do imperialismo articula também sentidos afetivos na constituição de identidades nacionais e a relação que construímos com o outro é também transpassada por isso. Nas análises de Said e Canclíni a dimensão da nação enquanto um espaço que organiza os afetos é fundamental e se relaciona diretamente com uma concepção de Estado que não é tomado necessariamente como uma entidade central, mas a nação é narração, é aquilo que se organiza em torno do reconhecimento do que significa pertencer àquela comunidade. Nesse sentido, a articulação entre identidade e afeto é organizadora desse conceito e as práticas políticas são percebidas na relação com a materialidade desse reconhecimento. O rock, ainda que não seja político em termos lineares, como argumenta Grossberg, é também articulador de afetos que podem ser mobilizados politicamente: “O rock, no fundo, criava as condições de possibilidade para que as pessoas se envolvessem em atividades políticas, precisamente porque organizava as suas paixões e permitia relacioná-las com determinados valores e determinadas práticas” (GROSSBERG, 2008, p.207).

Não obstante, o reconhecimento de um plano articulado de afeto aponta para a existência de outra política, uma política do sentimento ... (boa, má ou indiferente), uma política que Benjamin havia reconhecido. Novamente, isso não é negar que tal política afetiva está sendo constantemente articulada à política ideológica, econômica e estatal, mas isso não significa que ela possa

ser explicada somente dentro dos termos de tais lugares políticos tradicionais. As lutas afetivas não podem ser conceituadas dentro dos termos das teorias da resistência, pois sua qualidade de oposição é constituída não em uma dialética negativa, mas por um projeto de ou luta pelo empoderamento, um empoderamento que energiza e conecta momentos sociais específicos, práticas e posições de sujeito⁴¹. (GROSSBERG, 1996a, p.168)

Em *Cultural Studies in the Future Tense*, Grossberg nos chama atenção, contudo, para o fato de que muitas vezes a identificação direta entre afeto e corpo “como se o pensamento fosse de algum modo não corporificado” deixa inexploradas suas relações com o Estado e outras agências de poder. Citando Nigel Thrift⁴², salienta que a noção de afeto aponta para uma micro-biopolítica que nos envolve em uma espécie de pensamento corpóreo. Assim, o afeto não é apenas uma relação material entre corpos, mas algo a partir do que esses corpos são também transpassados por questões de poder. Nesse sentido, o afeto não é um aparato singular ou um único tipo de efeito como emoção, desejo ou atenção, mas um complexo conjunto de mediações/efeitos que opera em múltiplos planos, através de múltiplos aparatos, com variados efeitos. Assim, um primeiro sentido de afeto descreve uma pura capacidade ou potencialidade para afetar e ser afetado como uma espécie de ontologia da virtualidade; um segundo sentido diz de corpos em movimentos, de formas de efeitos discursivos, da relação entre corpos e um terceiro sentido destaca certas modalidades de efeitos incorpóreos, especialmente a multiplicidade de mediações expressivas – discursivas, culturais. (GROSSBERG, 2010a, p. 193-194): “se as duas primeiras dimensões descrevem o estrato virtual e expressivo, respectivamente, a terceira dimensão de afeto se refere à multiplicidade de regimes, lógicas, ou organizações de intensidades de paixões (*affectus*) que definem as tonalidades afetivas e modalidades de existência, comportamento, experiência⁴³.” (GROSSBERG, 2010a, p. 194) Mais do que organizar significado, o afeto para Grossberg

41 Nevertheless, the recognition of an articulated plane of affect points to the existence of another politics, a politics of feeling...(good, bad or indifferent), a politics that Benjamin had acknowledged. Again this is not to deny that such an affective politics is constantly being articulated to ideological, economic and state politics, but it does not follow that it can be explained solely within the terms of such traditional political sites. Affective struggles cannot be conceptualized within the terms of theories of resistance for their oppositional quality is constituted, not in a negative dialectics, but by a project of or struggle over empowerment, an empowerment which energizes and connects specific social moments, practices and subject-positions.

42 Grossberg cita THRIFT, Nigel. Intensities of feeling: towards a spatial politics of affect. **Geografiska Annaler: Series B, Human Geography**, v. 86, n. 1, p. 57-78, 2004.

43 If the first two dimensions describes the virtual and the expressive strata, respectively, the third dimension of affect refers to a multiplicity of regimes, logics, or organizations of intensities or passions (*affectus*) wich define the affective tonalities and modalities of existence, behavior, and experience.

organiza significância, é o registro a partir do qual valoramos e nos ancoramos na vida cotidiana.

Para Grossberg, a maneira pela qual vivemos nossas vidas são construídas também pelas possibilidades de afeto e suas articulações a conjunturas e ontologias históricas articuladas a partir de diversos aparatos afetivos. Para Judith Butler, os afetos são também lugar a partir do qual nos inscrevemos em lugares de regulação e normatização construídos para nós, ou seja, uma forma de nos articularmos ao poder, ainda que não nos reconheçamos em seu discurso.

Discutindo questões de identidade de gênero a partir dos estudos feministas, Judith Butler argumenta que o ser mulher é uma noção construída por atos performativos discursivamente compelidos, ou seja, a autora entende que os corpos se relacionam com noções de gênero e sexo a partir de uma construção cultural e jurídica através da qual eles nem sempre se reconhecem, mas na qual sentem-se obrigados a se encaixar. A proposta de Butler para pensar gênero, então, não é aquela de buscar as origens do ser feminino, a verdade íntima de seu desejo que a repressão nos impediria de ver, mas, a partir do que Foucault chama de genealogia, a de fazer uma investigação das apostas políticas “designando como origem e causa categorias de identidade que, na verdade, são efeitos de instituições, práticas e discursos cujos pontos de origem são múltiplos e difusos” (BUTLER, 2003, p.9). Nesse sentido, a heterossexualidade é entendida enquanto algo que se apresenta de modo compulsório, como um regime de poder/discurso e as noções de feminino e mulher se tornam problema enquanto termos relacionais. O que interessa a Butler, portanto, não é buscar a definição de uma identidade feminina, mas entendendo-a como problema, como rasura, perguntar “que possibilidades políticas são consequência de uma crítica radical das categorias de identidade?” (BUTLER, 2003, p.9)

É nesse sentido que Butler entende que as estruturas binárias a partir das quais definimos corpo, sexo, gênero e sexualidade não dão conta de abarcar a pluralidade de performances de gênero possíveis – assim, ela entende que o trabalho de Foucault com a História da Sexualidade revelou que as estruturas proibitivas ou jurídicas tanto instalam “a heterossexualidade compulsória no interior de uma economia sexual masculina como possibilita o questionamento dessa economia” (BUTLER, 2003, p.11). Para Butler, a superfície dos corpos é politicamente construída e a ação performativa de alguns atos de gênero rompem com as expectativas binárias e ressignificam as categorias de corpo, sexo e

gênero para além dessa estrutura. Assim, o sujeito feminino é compreendido não mais em termos estáveis ou permanentes, mas como um sujeito discursivamente construído – “e pelo próprio sistema político que supostamente deveria facilitar sua emancipação, o que se tornaria politicamente problemático, se fosse possível demonstrar que esse sistema produza sujeitos com traços de gênero determinados em conformidade com um eixo diferencial de dominação, ou os produza presumivelmente masculinos” (BUTLER, 2003, p.19).

Para Butler, a grande importância política em pensar o sujeito é a de que as práticas jurídicas que o excluem não aparecem quando a estrutura jurídica da política está estabelecida. Pensando em termos de corpos subversivos, a autora argumenta, a partir de Monique Wittig⁴⁴, que a percepção direta do sexo, tomado como dado objetivo da experiência é “o efeito de realidade de um processo violento, dissimulado por esse mesmo efeito. Tudo que vem à tona é o ‘sexo’, e assim ele é percebido como a totalidade do que existe, como não causado, mas somente porque a causa não pode ser vista em parte alguma” (BUTLER, 2003, p. 166). Assim, o que é percebido como dado revela, na verdade, um regime historicamente contingente, “uma linguagem que forma a percepção, modelando à força as inter-relações pelas quais os corpos físicos são percebidos” (BUTLER, 2003, p. 166). Butler discorda de Wittig em vários pontos, mas chama atenção para a operação da norma da heterossexualidade como violência, ainda que esta não seja a sua única maneira de operar e argumenta que “poderemos entender as relações de poder, como penso que devem ser entendidas, como relações restritivas e constituintes das próprias possibilidades de volição” (BUTLER, 2003, p.179). Mas a disputa entre Butler e Wittig indica justamente que o que Butler busca entender é a maneira como sujeitos lidam com as normas não apenas aderindo a elas, mas também as subvertendo e produzindo novas formas em espaços de singularidade.

Tendo como marca de seu trabalho uma busca por responder à questão hegeliana da relação entre desejo e reconhecimento, Butler argumenta que a constituição de um sujeito implica uma relação com o outro, um campo partilhado de significação. Assim, a conformação de sujeitos em tipos fixos de comportamentos é operada também a partir de uma relação com os afetos implicados nessa rede de partilhas. Como indica Vladimir Safatle, para Butler: “uma teoria da sujeição será necessariamente uma teoria dos afetos sociais. Que tipo de afeto tem a capacidade de paralisar a variabilidade estrutural dos jogos de força próprios ao poder, transformando-nos em sujeitos por sujeição?” (SAFATLE, 2015, p. 190). Construindo

44 Butler refere-se aqui, especificamente, ao texto *The Mark of Gender*, publicado no *Feminist Issues*, Vol. 5, nu 2, outono de 1985.

uma crítica às concepções de Nietzsche – para quem o poder age por uma interpelação de culpa e sua resposta é motivada pelo medo de punição – e se aproximando da noção foucaultiana de um poder que produz, que age de modo produtivo e consciente da existência de motivações relacionadas ao desejo, Butler argumenta que, nesse sentido, o poder consegue se impor sob a forma de sujeição por se apropriar de um princípio de abertura que constitui todo e qualquer sujeito e o melancoliza, o faz aceitar ser habitado por um discurso que não é seu mas o constitui. A verdadeira violência desse sistema seria justamente a violência de uma regulação social que internaliza uma clivagem e constitui identidades através de um vínculo melancólico que simboliza uma perda. Assim, a constituição do sujeito se realiza atrelada a um conjunto de normas, às condições sociais de seu surgimento e

Como resultado, o “eu” que sou se encontra de uma só vez constituído por normas e dependente delas, mas também se esforça para viver de maneiras que mantenham uma relação crítica e transformadora com elas. Isso não é fácil, porque o “eu” torna-se, até certo ponto, incognoscível, ameaçado de inviabilidade, tornando-se completamente desfeito, quando não mais incorpora a norma de tal maneira que torna esse “eu” totalmente reconhecível. Há um certo afastamento do humano que ocorre para iniciar o processo de refazer o humano. Eu posso sentir que sem algum reconhecimento eu não posso viver⁴⁵. (BUTLER, 2004, p. 3-4)

Se a nossa relação com o outro e a própria condição de que o outro nos reconheça enquanto um sujeito é mediada pela linguagem, pelas convenções, pela sedimentação das normas, a representação visual do humano é também condicionada por nossos quadros de referência. Assim, a reivindicação de ontologia dos corpos, de possibilidade de existência, é uma reivindicação também transpassada por questões de poder que conformam o que Butler chama de corpos abjetos, como assinala em *Bodies that Matter*:

Essa matriz excludente, pela qual os sujeitos são formados, requer a produção simultânea de um domínio de seres abjetos, aqueles que ainda não são “sujeito”, mas que formam o constitutivo externo ao domínio do sujeito. O abjeto designa precisamente aquelas “invivíveis” e “inabitáveis” zonas da vida social que são, no entanto, densamente povoadas por aqueles que não gozam do status de sujeito, mas cujo viver sob o signo do “inabitável” é necessário para circunscrever o domínio do sujeito. A inevitabilidade constituirá o limite definidor do domínio do sujeito; vai constituir o local de

45 No original: “As a result, the “I” that I am finds itself at once constituted by norms and dependent on them but also endeavors to live in ways that maintain a critical and transformative relation to them. This is not easy, because the “I” becomes, to a certain extent unknowable, threatened with unviability, with becoming undone altogether, when it no longer incorporates the norm in such a way that makes this “I” fully recognizable. There is a certain departure from the human that takes place in order to start the process of remaking the human. I may feel that without some recognizability I cannot live.”

temida identificação contra a qual – e em virtude da qual – o domínio do sujeito circunscreverá sua própria reivindicação à autonomia e à vida. Nesse sentido, então, o sujeito é constituído pela força da exclusão e da abjeção, que produz um constitutivo exterior ao sujeito, um abjeto externo, que, afinal, está “dentro” do sujeito como seu próprio repúdio fundador⁴⁶. (BUTLER, 1993b, p.3)

Partindo de Foucault e Adorno, Butler sugere então, que é preciso deixar de entender o sujeito como fundamento para a ética e entendê-lo enquanto problema implicando aí uma questão de responsabilidade que se orienta pelo modo como somos constituídos enquanto sujeitos relacionais, orientados para o outro e implicados na vida do outro. Ainda que afirme que o acesso do sujeito a si mesmo é opaco porque começa em uma temporalidade anterior a si e responde à sedimentação de normas e convenções muito mais amplas que ele mesmo, o que impossibilitaria uma narrativa plena sobre o ‘eu’, é o modo como somos desde o início interrompidos pela alteridade, pela diferença do outro, que pode nos tornar capazes de oferecer um fechamento narrativo para a nossa própria vida – a nossa constituição na relacionalidade faz de nós sujeitos “implicados, obrigados, derivados, sustentados por um mundo social além de nós e anterior a nós”. (BUTLER, 2015, p. 87) Assim,

Talvez seja ainda mais importante reconhecer que a ética requer que nos arrisquemos precisamente nos momentos de desconhecimento, quando aquilo que nos forma diverge do que está diante de nós, quando nossa disposição para nos desfazer em relação aos outros constitui a nossa chance de nos tornarmos humanos. Sermos desfeitos pelos outros é uma necessidade primária, uma angústia, sem dúvida, mas também uma oportunidade de sermos interpelados, reivindicados, vinculados ao que não somos, mas também de sermos movidos, impelidos a agir, interpelarmos a nós mesmos em outro lugar e, assim, abandonarmos o ‘eu’ autossuficiente como um tipo de posse. Se falamos e tentamos fazer um relato de nós mesmos a partir desse lugar, não seremos irresponsáveis, se o formos, certamente seremos perdoados. (BUTLER, 2015, p.171)

Como indica Safatle (2015), se a ideia de um sujeito possuidor de si mesmo está ligada à sua capacidade de se autolegislar submetendo o seu desejo à vontade racional, o

46 No original: This exclusionary matrix by which subjects are formed thus requires the simultaneous production of a domain of abject beings, those who are not yet “subjects” but who form the constitutive outside to the domain of the subject. The abject designates here precisely those “unlivable” and “uninhabitable” zones of social life which are nevertheless densely populated by those who do not enjoy the status of the subject, but whose living under the sign of the “unlivable” is required to circumscribe the domain of the subject. This zone of uninhabitability will constitute the defining limit of the subject's domain; it will constitute that site of dreaded identification against which — and by virtue of which — the domain of the subject will circumscribe its own claim to autonomy and to life. In this sense, then, the subject is constituted through the force of exclusion and abjection, one which produces a constitutive outside to the subject, an abjected outside, which is, after all, “inside” the subject as its own founding repudiation.

sujeito moral de Butler aparece justamente como aquele que pode transformar a consciência da vulnerabilidade e da dor em elemento fundamental para a ação política. É a compreensão disso que leva a autora a desenvolver uma sensibilidade em relação às questões entre poder e visibilidade “à maneira como o poder se impõe, criando múltiplas formas de zonas de invisibilidade nas quais os nomes que aí circulam são as formas de exclusão e, principalmente, formas de desafecção, nomes que procuram impedir qualquer tipo de vínculo de identificação afetiva. Isso permite a Butler operar como quem diz: dos travestis e queers aos palestinos apátridas e aos prisioneiros de Guantánamo – um só problema” (SAFATLE, 2015, p. 196).

Argumentamos aqui que tanto a partir da construção de uma convenção sobre o corpo do repórter quanto a partir dos modos como dá visibilidade os corpos dos sujeitos a respeito dos quais faz seu relato, o jornalismo funciona como mais um elemento de regulação e normatização de corpos possíveis construindo também um sentido de exclusão que contribui para o modo pelo qual se produz abjeção, pelo qual se classificam corpos que não importam. É a partir da trajetória de tratamento das questões de sujeito, corpo, afeto e poder tal como apresentamos que propomos para este trabalho o entendimento da noção de sujeito construído nas suas relações, nem sempre racionais e objetivas, mas também sociais e sensíveis, construídas na história, na cultura, nas relações familiares e comunitárias, nos hábitos de consumo, na partilha de sentidos sociais, ideológicos e afetivos, que também conformam e atribuem reconhecimento às suas instituições sociais. Argumentamos que os programas contemporâneos que compõem parte da análise desenvolvida nesta tese, ao propor a exibição da vivência que seus repórteres têm de sua atividade de apuração e reportagem como principal modo de se endereçar à sua audiência convocam uma partilha de sentidos que se constrói também por sentidos subjetivos, pela convocação da experiência enquanto partilha do pessoal confesso no relato jornalístico do repórter e do seu fazer, mas também pela convocação de sentidos de reconhecimento do jornalismo enquanto uma instituição social. Considerando que é a partir da atividade e da vivência do repórter – considerando aqui também o repórter cinegrafista que se deixa ver pelas performances de câmeras – que se constroem e se justificam os discursos desses programas, assumimos, para esta tese, que este é o lugar de mediador que nos interessa observar. É no corpo do repórter que se inscrevem marcas de recorrência das convenções de performance contida que caracterizam o telejornalismo convencional, como definido por Gutmann (2014), mas é também nesse corpo – no modo

como gesticula, se porta, se adereça, projeta sua voz e inscreve um ponto de vista narrativo – que se deixam ver as marcas de novas possibilidades de inscrição do sujeito/jornalista. A nossa argumentação, então, reivindica um olhar para a constituição de sujeitos ativos na cultura, conscientes de suas formas materiais de existência, mas enredados em uma trama cultural formada por uma cotidianidade espessa, histórica, carregada de matrizes que dizem tanto da constituição de formas e linguagens através das quais se expressam os meios, mas também de sensibilidades subjetivas, de modos de sentir ou expressar-se. Nesse sentido, os programas para os quais se voltam o nosso olhar analítico, dizem da ruptura de um modo hegemônico de representação do corpo do repórter, forjado em uma tradição jornalística ligada a um discurso de racionalidade. Assim, embora nos lugares de maior codificação do jornalismo televisivo brasileiro – como os telejornais de rede, especialmente aqueles da faixa do horário nobre –, essa convenção hegemônica persista, é possível identificar, ao longo da nossa história televisiva, momentos em que outras conformações para o corpo do repórter se apresentam como alternativas.

O nosso olhar para o jornalismo vai se guiar pelo conceito de estrutura de sentimento em Williams e pelo conceito de experiência em Thompson, articulados, para entender de que modo as transformações no jornalismo e as disputas de poder implicadas nesse processo configuram um modo específico de relação com a subjetividade no jornalismo televisivo brasileiro. Consideraremos que a subjetividade foi sempre um traço presente no modo como o jornalismo se desenvolveu no país, numa relação estreita com a literatura e a política, por exemplo, ainda que o discurso hegemônico sobre a prática desvalorize a sua presença em razão de uma concepção de notícia objetiva. Consideramos ainda que na passagem para a televisão, o jornalismo brasileiro teve que dialogar não só com a constituição de uma linguagem própria para a tevê – e com as disputas implicadas no modo como o meio era visto como próprio para o entretenimento –, mas também com um momento específico de profissionalização do jornalismo no país que tinha na objetividade o seu conceito modernizador. Acreditamos que este contexto específico de formação da convenção do corpo do repórter é bastante elucidador a respeito do modo como a ideia de subjetividade é silenciada nos manuais de jornalismo e na performance contida dos repórteres atuantes nos lugares de consagração do telejornalismo nacional. Nos últimos anos, contudo, a performance contida, consagrada hegemonicamente, vem dando espaço a outros modos de atuação do

repórter na relação com a exibição da notícia. É para esse lugar de mudança que o nosso olhar se dirige.

Argumentamos ainda que é preciso considerar a premissa de que tornar-se sujeito implica sempre uma relação com o outro que me reconhece enquanto tal a partir de um amplo conjunto de normas e regulações. Essas regulações constituem modos de expressão de afetos, sentidos e também de um corpo possível. Nesse sentido, entendemos que a construção de uma convenção normativa sobre a performance do repórter pode regular, inclusive de modo violento, a constituição de modos de expressão dos sujeitos. A noção de objetividade jornalística, diferente de ser um par oposto à noção de subjetividade, aparece como modo de regulação da subjetividade a partir de uma articulação de sentido entre corpos convencionados como sóbrios, discretos, elegantes e os valores de credibilidade e autoridade a eles confiados. Um olhar para essa articulação implica, contudo, a consideração de que pensar o jornalismo a partir da subjetividade entendida por si mesma implica pensar a construção de articulações históricas que vinculam o lugar da subjetividade às esferas domésticas, femininas, relacionadas a um campo de problemas à parte que não se relacionam com as grandes questões de política e economia. Partir dos estudos culturais e dessa trajetória de articulação entre questões que envolvem a noção de sujeito, poder e cultura implica ainda tomar como pressuposto fundamental a noção de que é através da cultura que construímos nossa relação com o jornalismo e seus valores e com a televisão e sua linguagem, uma relação construída no compartilhamento de valores e na descoberta de significados e direções comuns e continuamente transpassada por relações de poder, tensões e disputas. É a partir dessa abordagem que se constrói o nosso olhar para a comunicação e para o jornalismo.

1.1.1 Mediações Comunicativas na Cultura

Pode-se continuar falando “das mediações dos meios”, mas “mediação” para mim sempre foi outra coisa que tem muito mais relação com as dimensões simbólicas da construção do coletivo. Preferi falar então de “mediações comunicativas da cultura”, e quando digo da cultura não falo somente de seus produtos, mas digo da sociedade, da política.

Martín-Barbero, 2009b, 153

Para os estudos culturais, os meios de comunicação aparecem como um lugar importante de investigação na medida em que estabelecem vinculação com questões de poder, sociedade e cultura. Nesse sentido, a nossa compreensão de que o jornalismo, seja em sua forma impressa, online ou televisiva, é uma instância importante na articulação entre sujeitos e experiência social precisa ser permeada por disputas próprias à sua consolidação enquanto instituição social. Assim, acompanhando Itania Gomes, destacamos que dizer que o jornalismo é uma instituição social, significa que “é da ordem da cultura e não da natureza do jornalismo ter se desenvolvido deste modo em sociedades específicas” (GOMES, 2007, p.4).

Entendemos, portanto, que o jornalismo se organiza de modos diferentes a partir da sua história das suas relações com as indústrias de notícias, sua institucionalização e a cultura. Do mesmo modo, entendemos que a televisão é tanto tecnologia quanto forma cultural – ou seja, sua linguagem é algo que não é determinado simplesmente pelas possibilidades inscritas nos chamados usos próprios da tecnologia, mas também a partir das apropriações que fazemos a partir da nossa história de uso de outras tecnologias, dos nossos modos de narrar em outros meios etc. Isso implica na compreensão de que no encontro do jornalismo com a televisão se desenvolve uma linguagem própria, permeada por disputas que se referem tanto à história do modo como o jornalismo se desenvolveu enquanto instituição quanto às apropriações e desenvolvimentos da linguagem televisiva em dada sociedade e cultura. Nesse sentido, pensar os meios de comunicação a partir dos estudos culturais significa, como sugere Escosteguy,

que a investigação da cultura mediática, incluindo tanto os meios, os produtos e as práticas culturais – ou seja, refere-se tanto à natureza e à forma dos produtos simbólicos quanto ao circuito de produção, distribuição e consumo – está inserida numa concepção mais abrangente de sociedade vista como o terreno contraditório de dominação e resistência onde a cultura tanto se engaja na reprodução das relações sociais quanto na abertura de possíveis espaços para a mudança. (ESCOSTEGUY, 2010, p. 23)

É justamente um olhar para os possíveis espaços para as mudanças, para as brechas, que guia o trabalho de Jesús Martín-Barbero. Em uma entrevista concedida à Revista da Fapesb, em 2009, o autor argumenta que é preciso pesquisar “não só o que permite denunciar, mas o que permite transformar, mesmo que seja numa medida muito pequena” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p.15). Nesse sentido, a sua análise de televisão está muito atenta ao que chama de “cumplicidade da televisão com as manipulações do poder e os mais sórdidos interesses mercantis” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p.27) mas está também, e sobretudo, atenta ao “lugar estratégico que a televisão ocupa nas dinâmicas da cultura cotidiana das

maiorias, na transformação das sensibilidades, nos modos de construir imaginários e identidades” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p.27). Em *Dos Meios às mediações*, Martín-Barbero coloca como sua questão fundamental um entendimento da comunicação não como questão de meios, mas de mediações e alerta para a necessidade de “continuar o esforço por desentranhar a cada dia mais complexa trama de mediações que a relação comunicação/cultura/política articula” (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 12). Assim, a análise histórica que faz dos modos como as formas do popular massivo “traem de dentro o povo” (MARTÍN-BARBERO, 2008, p.28), diz de um movimento em que as formas e linguagens da comunicação massiva são construídas em uma relação com cultura e política, mas também com as lógicas industriais e a força do mercado, as matrizes históricas que forjam determinada cultura e os modos de recepção dos públicos:

assim, já não resulta tão desconcertante descobrir que a constituição histórica do massivo, mais que a degradação da cultura pelos meios, acha-se ligada ao longo e lento processo de gestação do mercado, do Estado e das culturas nacionais, e aos dispositivos que nesse processo fizeram a memória popular tornar-se cúmplice com o imaginário de massa. (MARTÍN-BARBERO, 2008, p.132)

O esforço de Martín-Barbero – compreendido dentro de um quadro mais amplo do trabalho feito pelos estudos culturais para compreender o que chamam de “culturas vivas”, as práticas e instituições culturais e suas relações com a sociedade e as transformações sociais – partilha da perspectiva presente em Williams e Thompson que enfatiza a atividade humana na produção ativa da cultura. Nesse sentido, a abordagem da comunicação feita por Martín-Barbero não parte da perspectiva da psicologia social americana – que imagina a relação entre meios e receptores como questão de produção de efeitos ou usos – ou da semiótica francesa – mais preocupada com a linguagem em si que com as relações que esta estabelece com o mundo que lhe cerca – referências fundamentais para o campo na América Latina no momento em que o autor começa a desenvolver o seu trabalho, mas, como assinala ele próprio, “da cultura, das culturas, da nossa própria vida social e cultural” (MARTÍN-BARBERO, 2009b, p.144).

A mudança foi esta: reconhecer que a comunicação estava mediando todos os lados e as formas da vida cultural e social dos povos. Portanto, o olhar não se invertia no sentido de ir das mediações aos meios, senão da cultura à comunicação. Foi aí que comecei a repensar a noção de comunicação. Então, a noção de comunicação sai do paradigma da engenharia e se liga com as “interfaces”, com os “nós” das interações, com a comunicação-interação,

com a comunicação intermediada. A linguagem é cada vez mais intermedial e, por isso, o estudo tem que ser claramente interdisciplinar. (MARTÍN-BARBERO, 2009b, p.153)

E é a partir desta preocupação a respeito das vinculações que os meios constroem com a cotidianidade – e com o fato de que é justo aí que está a força da interpelação que propõem, na maneira como esses meios inscrevem a cotidianidade do seu público em suas próprias formas – que Martín-Barbero vai argumentar que vivemos, contemporaneamente, no que ele considera ser um entorno tecnocomunicativo.

O filósofo basco Javier Echeverría, em *El tercer entorno*, um de seus livros mais importantes, afirma que o ser humano habitou durante milhares de séculos um entorno natural. A partir desse entorno natural foi conseguindo sobreviver e passar de nômade a sedentário, semear etc. Depois de centenas ou milhares de séculos, criou a cidade. E a cidade, desde suas formas mais primitivas, é o lugar das instituições políticas e culturais. Esse é o segundo entorno, o entorno urbano ligado às instituições da família, do trabalho, das religiões, da política. Todas as instituições estão nesse entorno tão importante quanto o entorno natural. Hoje estamos assistindo à formação, à emergência, de um novo entorno que se chama tecnocomunicativo. Já não se trata de mais um aparelho ou mais um meio. (MARTÍN-BARBERO, 2009, p.15)

O movimento de pensar esse entorno do qual nos fala Martín-Barbero, está diretamente ligado à percepção epistemológica do autor de que é preciso localizar a comunicação em relação a um conjunto de saberes não disciplinar. Assim, defende que é preciso superar uma visão instrumental que costuma ver a comunicação como questão de meios e compará-la “com esta outra visão, todavia ainda minoritária, que insere a comunicação nas práticas, nas transformações que afetam todas as dimensões da vida” (MARTÍN-BARBERO, 2009b, p.159).

Sair da visão instrumentalista significa, portanto, assumir não a prioridade dos meios, mas que “o comunicativo está se transformando em protagonista de uma maneira muito mais forte”. (MARTÍN-BARBERO, 2009b, p.152).

Hoje mesmo, quando falamos de tecnologia estamos nomeando uma mediação simbólica, cada vez mais estamos falando de um “ecossistema” comunicativo, falamos do conceito de “entorno”. (...) Agora vivemos também em um entorno “comunicativo”, esse entorno técnicocomunicativo com suas linguagens, escrituras e gramáticas novas. E assim a concepção de comunicação vai se tornando muito mais capaz, «epistemologicamente», de dar conta do que ocorre na vida social, com as tecnologias de comunicação transformando-se de instrumento pontual em ecossistema cultural. (MARTÍN-BARBERO, 2009b, p.159).

É esse novo entorno, na argumentação de Martín-Barbero, que nos permite olhar para um cenário de grandes transformações recentes nas questões ligadas à comunicação. Para o autor, os processos e práticas da comunicação põem em jogo profundas transformações na cultura cotidiana das majorias que trazem à tona estratos da memória coletiva, mobilizam imaginários fragmentados e desistoricizados da experiência e desconcertantes hibridações nas identidades (1993, p.59). Para Martín-Barbero, “pensar a comunicação desde a cultura é fazer frente ao pensamento instrumental que tem dominado o campo da comunicação desde o seu nascimento e que hoje se autolegitima apoiado no otimismo tecnológico” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 212). Ao reivindicar um novo olhar para a comunicação, ao autor argumenta ainda que é preciso romper primeiro com o que chama de comunicacionismo “que é a tendência ainda bem forte de ontologizar a comunicação como o lugar onde a humanidade revelaria a sua mais secreta essência” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 222) e que interpreta a comunicação a partir de uma centralidade social legitimada teoricamente na noção de “sociedade da informação”; depois, com o midiacentrismo, “que resulta na identificação de comunicação com as mídias” (2009, p. 222) e que desde McLuhan ou Althusser colocariam no funcionamento das tecnologias ou aparelhos a explicação da comunicação “pois eles fazem a comunicação, a determinam e lhe dão sua forma” (2009, p. 222).

Mais recentemente, a discussão de Martín-Barbero acerca da comunicação como campo acadêmico e projeto intelectual tem enfatizado a relação entre sujeitos e meios a partir do surgimento de novas sensibilidades que se constituem na própria trama comunicativa e social. Assim, ele argumenta que, tomando como perspectiva a multiplicidade dos processos comunicativos, a desterritorialização e hibridização que a modernidade latino-americana produz, “indústria cultural e comunicações maciças⁴⁷ são o nome dos novos processos de produção e circulação da cultura, que correspondem não só a inovações tecnológicas mas a novas formas de sensibilidade.” (MARTÍN-BARBERO, 2009, 219-220). Para o autor, as mediações de identidade e tecnicidades seriam, então, fundamentais no nosso tempo. Se “a questão da identidade cultural hoje está sofrendo, na base da identidade subjetiva, uma transformação gigantesca” (p.14), esta transformação diz também dos fluxos comunicacionais e do modo como nos apropriamos deles para construção de nós mesmos.

47 A tradução brasileira de *Oficio de Cartógrafo* (MARTÍN-BARBERO, 2009) adota a palavra maciça para tradução da expressão em espanhol *comunicación masiva*, comumente traduzida para a expressão brasileira de uso mais corrente “comunicação massiva”.

Reconhecemos, junto com Barbero, que as transformações nesse cenário de relação entre sujeitos e meios de comunicação tem tornado mais pronunciada uma certa relação de proximidade entre nós e os meios que consumimos – seja pela presença mais constante de dispositivos midiáticos em nossas vidas, como os *smartphones* que podem ser carregados nos bolsos e agregam funções como televisão, troca de mensagens, acesso à internet e redes sociais; seja pela proeminência de formas comunicacionais que atribuem lugares centrais aos indivíduos como seus produtores como blogs jornalísticos ou não, canais de *Youtube*, redes sociais baseadas em perfis individuais. Ressaltamos, contudo, que embora aponte para uma mudança, essa proximidade não se constrói como ruptura, e que ao olhar para o modo como ela vem sendo constituída podemos observar disputas mais amplas acerca das dimensões de público e privado, por exemplo, ou ainda acerca de falsas dicotomias que hegemonicamente constituem o espaço social como aquelas entre razão e emoção ou informação e entretenimento. Assim, o nosso olhar para o jornalismo busca uma discussão que em vez de se localizar a partir de um discurso hegemonicamente constituído e dos valores e premissas implicados em sua relação com uma esfera pública racional, entenda-o como ordinário nos termos em que Williams afirma que a própria cultura é ordinária. Nesse sentido, assumimos que o nosso olhar para o jornalismo o considera enquanto uma prática cotidiana que participa da constituição de nossas subjetividades, de nosso reconhecimento de nós mesmos e dos outros e que mais do que algo que se relaciona com as dicotomias citadas, entre entretenimento e informação ou razão e emoção, por exemplo, constitui-se para nós – jornalistas e receptores – também enquanto afeto, enquanto algo que indica a nossa disposição para o outro e a nossa própria disposição pra o mundo. Ou seja, argumentamos aqui que se essas dicotomias dizem, mais do que da construção de separações, da existência de disputas em relação ao que o jornalismo tornou valor, não faz sentido observá-lo a partir de uma discussão que considere se ele é ou não é, contem ou não contém, entretenimento. Assim, a discussão que se segue sobre o jornalismo busca rastrear argumentos de definição em que essas disputas localizam sua relação com subjetividade.

1.1.2 Sobre jornalismo e subjetividade

Em um ensaio de 1926 publicado no *International Journal of Ethics*, George Mead discute a natureza da experiência estética e argumenta, entre suas conclusões, que a imprensa diária é um dos mecanismos que permite a aproximação entre os homens e, conseqüentemente, a partilha de sentidos e experiências. Embora reconheça que o jornal tem

outras funções, entre as quais a principal é a de publicização da notícia e que sua valoração financeira está diretamente ligada a isso, Mead acredita que o valor informativo das notícias é acionado apenas em situações específicas, afirmando que maioria delas tem um valor de diversão ou um valor consumatório, ou seja, são histórias e não necessariamente fatos.

O repórter geralmente é enviado para fora para procurar uma história, não os fatos. Além disso, jornais são órgãos de certos grupos bastante definidos. Eles exigem que a notícia deve tomar formas que estejam o máximo possível em conformidade com o resultado esperado por eles. É este reino da fantasia de imaginado agradável resultados que dita a política da imprensa diária. (MEAD, 1926, p.390)

Mas embora a imprensa diária tenha se firmado e se legitimado como indústria a partir da oferta diversificada de cobertura de eventos cotidianos para além das informações objetivas e factuais, o que se institucionalizou como discurso hegemônico sobre o jornalismo a partir dos anos 20 do século XX se sustenta, sobretudo, a partir do discurso da objetividade como matriz fundadora do jornalismo moderno e referência maior para afirmação de sua credibilidade. Nesse sentido, observando a trajetória do conceito na imprensa estadunidense, Michael Schudson localiza em Walter Lippmann o maior porta-voz da noção, para quem a ciência poderia ter a saída para o jornalismo através de seu método, da disciplina que levaria o jornalismo a coibir documentação falsa, a identificar as fontes, a criar institutos de pesquisa independentes dos poderes políticos (p. 179). Schudson analisa, contudo, que as proposições de Lippmann levaram o jornalismo de volta a um empirismo ingênuo. Para o autor,

A crença na objetividade é menos central para o jornalismo americano do que a base em que se enraizou. Essa base, na qual tanto opositores quanto defensores da “objetividade” no jornalismo se erguem, é o relativismo, uma crença na arbitrariedade dos valores, a sensação do “profundo silêncio” da modernidade para qual o ideal da objetividade foi a única resposta (SHUDSON, 2010, p. 186).

Para Schudson, a crença na objetividade apela à ideia de que se pode e se deve separar fatos e valores “e os valores, nessa perspectiva, são as predisposições conscientes ou inconscientes de um indivíduo sobre o conceito de mundo; em última análise eles são vistos como subjetivos e, portanto, sem sustentação legítima sobre as outras pessoas. A crença na objetividade é uma confiança nos ‘fatos’ e uma desconfiança nos ‘valores’, e um compromisso com a segregação de ambos” (SCHUDSON, 2010, p.16). Argumentando que a filosofia, a história da ciência, a psicanálise e as ciências sociais têm feito muitos esforços no

sentido de demonstrar que somos sujeitos culturais que acessam o mundo através de filtros socialmente construídos, Schudson localiza o momento em que essa percepção surge, nos anos vinte do século XX, justamente como aquele em que jornalistas começam a pensar sobre o que ele chama de subjetividade da percepção, momento em que começam também a ter motivos para duvidar do que o autor caracteriza como a firmeza da realidade. Se até ali a democracia era um valor inquestionável em política e a livre empresa tinha um lugar central na vida econômica, após a I Guerra muitos jornalistas começaram a observar que os fatos não falavam por si só “ou o que eles tomavam como fatos”, poderiam não ser de confiança (SCHUDSON, 2010, p.17). A experiência com a propaganda, que colocava em cheque as “verdades tidas como certas numa sociedade democrática de mercado” (SCHUDSON, 2010, p.17), lhes exibiu de modo muito claro como certos interesses políticos podiam construir um mundo para que a imprensa o relatasse, manipular os fatos a partir de seus próprios interesses. Nesse sentido, a objetividade surge como uma espécie de lealdade a normas e procedimentos conformados em um momento em que os próprios fatos estavam em questão, em que até deles se desconfiava e “(...) as afirmações de uma pessoa sobre o mundo podem ser confiáveis se forem submetidas a regras estabelecidas consideradas legítimas pela comunidade de profissionais. Fatos, aqui, não são aspectos do mundo, mas afirmações validadas consensualmente sobre ele” (SCHUDSON, 2010, p.17).

Schudson argumenta que o que se considera naquele momento como um empirismo ingênuo não desapareceu no jornalismo ou em nós mesmos, mas esteve, desde a I Guerra, “subordinado ao mais sofisticado ideal da ‘objetividade’” (SCHUDSON, 2010, p.18). Assim, Schudson destaca que, ao longo do tempo, o jornalismo atribuiu espaços específicos para se resguardar do que é construído discursivamente como não objetivo, como o que se costuma classificar como opinião e ideologia – as colunas, os editoriais, a crítica cultural. Esse argumento, contudo, deixa claro que do modo como a objetividade é construída no jornalismo, a subjetividade não funciona como o seu par oposto, ainda que institucionalmente, eles seja tratado dessa forma. Segundo Schudson,

Nem todos os jornalistas poderiam ser colunistas, tampouco todos eram livres para escrever interpretativamente. Os repórteres diários ainda precisavam acreditar no valor de seu melhor trabalho na busca e apresentação dos fatos. Eles necessitavam de uma estrutura dentro da qual poderiam levar o seu trabalho a sério e convencer seus leitores e críticos a levá-los a sério também. Isso era o que a noção de “objetividade”, como fora elaborada nas décadas de 1920 e 1930, tentava oferecer. (SCHUDSON, 2010, p.178)

Na argumentação conduzida por Shudson em *Descobrendo a Notícia* indica que em um momento anterior, a força do mercado tirava qualquer significado transcendente dos sentidos de comunidade ou de público e colocava a confiança das pessoas nas instituições, como a publicidade, a escola formais, os hospitais e mesmo o jornalismo, a profissionalização da atividade deveria ser a resposta a esse momento em que os fatos deixam de ter valor absoluto, e é, como já citamos, defendida a partir do ideal de objetividade. Entendendo o lugar da regulação e do reconhecimento da atividade como fundamentais para a profissionalização do jornalismo, Stephen Ward (2009), argumenta que

Do início dos anos 1900 a meados do vigésimo século, a objetividade foi um ideal ético dominante para o jornalismo *mainstream* nos Estados Unidos, Canadá e além, ainda que fosse menos popular na Europa. Pelos anos 1920, as principais associações de jornalismo nos Estados Unidos tinham adotado códigos formais que clamavam pela objetividade na reportagem, independência do governo e da influência dos negócios, e uma distinção estrita entre jornalismo e opinião. O resultado foi um elaborado conjunto de regras de redação para assegurar que o jornalismo reportaria “apenas os fatos”⁴⁸ (Stephen Ward, 2009, p.298).

Ward salienta que por volta dos anos 1960, a crítica à objetividade teria chegado às escolas de jornalismo e tanto jornalistas quanto especialistas em mídia clamavam que a objetividade era impossível já que os repórteres eram atores políticos, não apenas observadores. Essas críticas, segundo o autor, contribuiriam para que a objetividade passasse a ser vista como um problema. Isso, contudo, não resolveria qualquer problema ético da atividade, apenas lhe criava um vácuo. Assim, Ward (2009) pondera então que qualquer reelaboração de um conceito de objetividade deve levar em conta justamente a necessidade de critérios adequados que resguardem a sua conduta ética. Assim, a objetividade é concebida enquanto um valor de regulação do jornalismo, sobretudo, na relação com uma noção de democracia e esfera pública política que não se constituem, necessariamente, entendendo a relação dos cidadãos com o jornalismo a partir de suas vidas materiais, mas a partir dos lugares centralizados de poder e governo. A objetividade surge como uma prática que separa o jornalismo do governo e da influência dos negócios, mas, ainda assim, consolida a sua função atrelada a essas instituições. Mesmo que a objetividade seja o valor pelo qual o jornalismo reclama sua

48 No original: From the early 1900s to the middle of the twentieth-century, objectivity was a dominant ethical ideal for mainstream newspapers in the United States, Canada and beyond, although it was less popular in Europe. By the 1920s, major journalism associations in the United States had adopted formal codes that called for objectivity in reporting, independence from government and business influence, and a strict distinction between news and opinion. The result was an elaborate set of newsroom rules to ensure that journalists reported “just the facts”.

independência e sua posição de vigia dos poderes e homens públicos, é esse também o valor que vincula a função social da instituição às instituições democráticas, que observa o jornalismo como uma espécie de algo entre governos e suas instituições de um lado, e o povo do outro.

Essa matriz americana de um jornalismo objetivo, com procedimentos e valores conformados numa relação com sistemas políticos é a matriz que adotamos também no Brasil a partir dos anos 1950, como relata Ana Paula Goulart (2002). No caso brasileiro, essa matriz substitui um modelo de jornalismo altamente impregnado de relações com a política e a literatura a partir de uma mudança que é, sobretudo, apoiada em padrões técnicos:

Influenciada pelo modelo norte-americano, a imprensa começou a estabelecer novos padrões de produção discursiva, se autonomizando em relação às esferas literárias e políticas, que até então a dominaram. No cerne desse processo, estava a incorporação do ideal da objetividade, que se formalizou numa série de procedimentos técnicos de redação (lead, pirâmide invertida, *copydesk*, *style book* etc.). As novas regras se impuseram aos chamados gêneros informativos (notas, notícias e reportagens) e passaram a marcá-los pela impessoalidade, pelo distanciamento enunciativo em relação ao universo de referência. (GOULART, 2002, p.1-2)

Entender a objetividade como um valor que se constrói em uma relação muito próxima com o que se entende como a função social do jornalismo a partir da segunda metade do século XX ligada a uma esfera pública racional nos permite observar de modo mais atento como as convenções hegemônicas do jornalismo moderno ocidental produzem também regulações acerca as subjetividades. Entendemos que os rituais de construção do texto objetivo convencionado pelo padrão dominante de jornalismo, são tomados como uma estratégia para respaldar o jornalista na relação com a atividade e a cultura profissional. Schudson salienta, contudo, que a objetividade passou se tornar um valor para o jornalismo “precisamente quando a impossibilidade de superar a subjetividade na apresentação da notícia passou a ser amplamente aceita” (SCHUDSON, 2012, p.185). Assim, a objetividade tornou-se uma crença e uma defesa e tem sido usada como um modo de camuflagem para o poder. Na perspectiva de Schudson (2003), ao informar sobre política uma história noticiosa o faz de modo específico, com instruções sobre o que observar e como observar, oferecendo um enquadramento. Nós o seguimos e consideramos que as notícias tomam forma a partir de convenções que as tornam mensagens legíveis para culturas específicas: “a função dessas convenções é, sobretudo, dar forma e limitar que tipos de verdades podem ser ditas” (SCHUDSON, 2003, p.55). Mais do que isso, essas convenções regulam também modos de

ser e possibilidades de reconhecimento, nos termos que em argumenta Judith Butler.

Rosalind Coward, em *Speaking Personally* (2013), destaca a reportagem como mais um dos lugares em que o jornalismo se permite não ser necessariamente objetivo e argumenta que “as convenções profissionais do jornalismo podem ter sido calcificadas em um estilo impessoal para os relatos de notícias, mas a reportagem com forte presença autoral sempre floresceu.” (COWARD, 2013, p. 21) Nesse sentido, a autora destaca que o sentido de testemunho e presença sempre foi forte para manter a confiabilidade dos jornalistas – eles podiam relatar a verdade porque viram, estiveram lá. Assim, embora pareça paradoxal com as convenções da atividade, técnicas como imersão, entrevistas e diálogo, são clássicas de reportagem (p.22).

Seguindo as pistas dadas por Schudson (2010) e Coward (2013), argumentamos aqui que o aparente paradoxo das relações entre objetividade e subjetividade no jornalismo nos dizem, para além das disputas de legitimação da atividade, de filiações maiores, ideológicas sobre o papel social do jornalismo. Localizamos, por exemplo, no debate entre Walter Lippman e John Dewey – pragmatista como Mead – em seus *The Public Opinion* e *The Phantom Public*, e *The Public and its Problems*, um diálogo que para além de constituir as disputas discursivas de legitimação da atividade, diz de modos distintos de conceber as relações entre jornalismo, cultura, sociedade e política e ainda de modos distintos de entendimento de cada umas dessas palavras. Interessado na transformação da Grande Sociedade em uma Grande Comunidade e respondendo à argumentação de Lippman sobre a legitimação da democracia por especialistas e sobre a existência do que considera o homem incompetente, Dewey enfatiza o caráter cultural da formação de conhecimento, hábitos e emoções e defende que o que constitui a ideia de democracia é a consciência clara de uma vida comunitária com todas as suas implicações. Para Dewey “apenas quando começamos pela comunidade como fato, compreendendo o fato no intuito de clarificar e melhorar os seus elementos constitutivos, nós podemos alcançar uma ideia de democracia não utópica” (Dewey, 1998, p. 295).

A ideia de uma democracia ligada a uma esfera pública racional que sustenta o jornalismo enquanto instituição tanto se relaciona com a ideia de um governo centralmente instituído a respeito do qual cidadãos instruídos discutem, quanto à capacidade racional dos homens de discutirem e chegarem a um consenso acerca dos fatos relacionados às tomadas de decisões públicas. Barbie Zelizer, por exemplo, argumentando que a democracia tem ocupado

um papel mais central do que merece em relação ao jornalismo, especialmente nos estudos ocidentais, salienta que

A ligação entre jornalismo e democracia não é uma suposição nova, na qual os filósofos políticos ocidentais argumentaram desde o Iluminismo. O nexo jornalismo/democracia que eles apoiavam estava em consonância com uma certa versão da modernidade à qual a maioria dos pensadores ocidentais subscreveu. Prevalendo a partir do final do século XIX, sua versão da modernidade assentava em uma associação com racionalidade, certeza, consentimento, pensamento racional, ordem, objetividade, progresso e valores universais, que se esperava que o jornalismo promovesse para criar as condições necessárias para uma ótima vida pública⁴⁹ (...). (ZELIZER, 2013, p. 463)

Zelizer destaca que embora Lippman e Dewey discordem a respeito dos papéis da imprensa, os dois concordam a respeito da centralidade da conexão entre jornalismo e democracia, destacando que sobretudo a partir da década de 1920, o jornalismo tornou-se parte das conversas sobre as circunstâncias necessárias para estabelecer e manter a democracia. Após as duas guerras, a autora salienta que essa relação atingiu níveis febris, “o que intensificou as expectativas do papel que a democracia poderia desempenhar na facilitação da estabilidade mundial” (ZELIZER, 2013, p. 464). Durante a Guerra fria, os investimentos dos Estados Unidos no projeto de construção da democracia também se apoiavam na imprensa como garantia de possibilidade e “(...) o jornalismo tornou-se amplamente considerado como a alma da teoria democrática além do Ocidente. Parte disso estava ligada ao desenvolvimento de disciplinas acadêmicas que viam a democracia como o melhor resultado possível para a política mundial” (ZELIZER, 2013, p. 464). Para a autora, contudo, embora possamos argumentar que o jornalismo é necessário para a democracia, o contrário não é apoiado pelas práticas materiais e ela defende que a manutenção disso que ela chama de nexo democracia/jornalismo, está apoiado também, no fato de que esta é uma relação canônica difícil de desafiar, sobretudo do ponto de vista da produção de pesquisas sobre jornalismo. Se um novo conhecimento se baseia sempre em algo que já foi aprovado, “as ideias podem ser divulgadas com facilidade e sucesso quando passam discretamente pelo limiar familiar e

49 No original: “The link between journalism and democracy is not a new supposition, in that western political philosophers have argued for it since the Enlightenment. The journalism/democracy nexus they supported was consonant with a certain version of modernity to which most western thinkers subscribed. Prevalent from the late 19th century onward, their version of modernity rested on an association with rationality, certainty, consent, reasoned thought, order, objectivity, progress and universal values, all of which journalism was expected to promote in order to create the conditions needed for an optimum public life (...)”.

esperado, em vez de questionar, minimizar ou tornar irrelevantes as partes de longa data do cânone” (ZELIZER, 2013, p. 468). Assim,

Os efeitos de um prisma intelectual estreito já são evidentes, pois ao manter a centralidade da democracia no pensamento sobre jornalismo, as razões para a existência do jornalismo se alinham mais com o mundo político além das notícias do que refletiram o funcionamento do próprio jornalismo. A retórica para legitimar o jornalismo promove uma visão menor do que o mundo que o jornalismo habita, em grande parte porque suas condições presumidas de operação residem além do jornalismo. Em vez disso, seu nexa com o ambiente político colocou em primeiro plano um conjunto de aspirações subjuntivas impostas externamente que fazem a chamada sobre os parâmetros de estudo do jornalismo. Significativamente, esse mesmo conjunto de aspirações permanece alheio ao bem-estar do jornalismo⁵⁰. (ZELIZER, 2013p. 469)

O que Zelizer destaca nesse texto, é sobretudo o fato de que o jornalismo enquanto prática costuma referir-se a um conjunto de sistemas, questões e valores que não aparecem nos estudos conduzidos a seu respeito enquanto centrais, lugar geralmente reservado às relações canonizadas, naturalizadas, como aquela entre jornalismo e democracia, fomentada desde os primórdios da república americana como uma relação capaz de sustentar um modelo político. Nesse sentido, ela salienta que “não é de admirar, portanto, que a erudição ocidental sobre o jornalismo, em grande parte impulsionada por pensadores americanos, tenha tendido a adotar o nexa jornalismo/democracia como parte naturalizada da compreensão do que é o jornalismo” (ZELIZER, 2013, p. 465). Thomas Hanitzsch e Tim Vos observam que é uma classificação de papéis mais inclusiva a respeito da relevância do jornalismo para os domínios da vida política e cotidiana, especialmente para além da consideração de sistemas democráticos. Para os autores, a noção de uma esfera pública ideal onde a deliberação política e a formação da opinião pública ocorrem em uma arena aberta para a deliberação pública, enfatiza valores ligados a liberdades individuais e ao próprio valor de liberdade, enquanto outras sociedades podem priorizar necessidades coletivas e harmonia social (HANITZSCH, VOS, 2017).

50 No original: “The effects of a narrowed intellectual prism are already evident, for in retaining the centrality of democracy in thinking about journalism, the reasons for journalism’s existence have become aligned more with the political world beyond the news than with reflecting the workings of journalism itself. The rhetoric for legitimating journalism promotes a vision smaller than the world that journalism inhabits, largely because its presumed conditions of operation reside beyond journalism. Instead, its nexus with the political environment has foregrounded a set of externally imposed subjunctive aspirations which make the call about journalism’s parameters of study. Significantly, that same set of aspirations remains oblivious to journalism’s own welfare.”

Também para Peter Dahlgren, os pesquisadores de jornalismo têm feito sua parte em manter do consenso e o controle discursivo a respeito do jornalismo. E entende que é justamente a partir de um lugar de disputa com os cânones que os estudos culturais precisam olhar para o jornalismo. Entender o jornalismo como uma instituição social a partir do marco dos estudos culturais significa partir de uma percepção de que na vida cotidiana e nos lugares de recepção dos meios de comunicação, as linhas divisórias entre pessoal e político, público e privado não são rígidas e o psicológico, o político e o cultural se interpenetram (DAHLGREN, 1992, p.17). Assim, a rigidez com a qual o jornalismo marca uma postura defensiva na relação com os valores e conceitos que historicamente foram lhe sendo definidos como antagônicos, como a dicotomia entre razão e emoção ou entre objetividade e subjetividade, constitui um problema no modo como ele se apresenta oficialmente. Essa apresentação oficial pretensamente uniforme de um “jornalismo auto evidente”, seria sustentada também pelos pesquisadores em jornalismo que costumam reproduzir os cânones e expressar compatibilidade com o modo como o jornalismo entende a si mesmo. O desafio dos estudos culturais é justamente o de questionar os vários dos pilares que sustentam o edifício discursivo do jornalismo, mapear as disputas que exibem suas fragilidades e instabilidades. A necessidade de pensar o jornalismo de outros modos se torna mais clara por conta de um esforço por examinar a sua história, as demarcações que constrói entre si mesmo e outras formas comunicativas.

Dahlgren destaca que embora o jornalismo se apresente como uma instituição pretensamente uniforme, isso não significa a inexistência de disputas e controvérsias internas em torno dos seus valores de legitimação e de sua própria definição enquanto instituição. Ele destaca, por exemplo, que na história do jornalismo conceitos centrais como objetividade e imparcialidade entraram nos textos canônicos em parte como resposta à necessidade comercial de um produto padronizado, ainda que as práticas efetivas da atividade não estejam sempre de acordo com o discurso hegemônico e deixem ver que, ainda que para legitimar-se socialmente o jornalismo enquanto instituição apele a um discurso mais ou menos unificado sobre si mesmo, a naturalização desse discurso é disputada cotidianamente no modo como ele é efetivamente praticado. Assim, argumenta o autor, é preciso reconhecer que a distinção entre jornalismo e jornalismo popular, por exemplo, existe justamente porque há disputa e que, mais do que pensar o jornalismo como algo dissociado, é preciso pensar o seu pertencimento à cultura popular. Nesse sentido, pensar o jornalismo em termos de cultura

popular destacaria tensões tanto profissionais quanto acadêmicas. Disputar essa tendência à uniformização agitando as percepções e práticas tradicionais do jornalismo colocaria em jogo a própria definição e o controle ideológico acerca do que o jornalismo é ou pode ser (DAHLGREN, 1992, p.4).

Para nós, afirmar o jornalismo como parte da cultura, afirmá-lo como algo ordinário nos termos em que Raymond Williams define a cultura, significa localizá-lo junto ao popular em uma rede de disputas, tensões e produção de sentidos que é o tempo todo articulada a partir de contradições, de uma relação com uma luta política consciente com um sistema de debate racional mas também transpassado por matrizes culturais que remetem a afetos, a valores morais e éticos, à disputas que transcendem o lugar de racionalidade no qual ele se ancora e nos vinculam a um campo mais amplo de referências. Como argumenta Itania Gomes, entender o lugar do jornalismo a partir da cultura popular, a partir da redefinição de noções feita pelos estudos culturais, significa entender que

O popular não assume, em qualquer dos investigadores dos estudos culturais, a perspectiva de uma cultura ou uma experiência social autêntica, genuína, tradicional. Do mesmo modo que povo é compreendido como um conceito que inclui uma variedade de grupos sociais que estão constantemente mudando sua relação com o sistema dominante e que deve ser visto como uma aliança de formações que estão permanentemente em deslocamento e que são relativamente transitórias, a cultura popular é também efêmera, multifacetada, de modo a corresponder à fluidez ou flexibilidade das próprias formações sociais populares. (GOMES, 2008)

Mais do que orientar o cidadão para o voto, a função do jornalismo seria ajudar os cidadãos a identificar tensões, mudanças e largos movimentos ou, ao menos, não privilegiar uma concepção estreita de política. Para o autor, qualquer movimento nesse sentido, contudo, implica uma consideração do político nos domínios do pessoal e do cultural. Assim, se o jornalismo tem a tendência de pensar seus receptores como audiências, ou seja, um agregado estatístico de indivíduos, os estudos culturais têm então enfatizado a necessidade de pensarmos a constituição dos cidadãos – sujeitos implicados diretamente na concepção política que concebe o jornalismo a partir da teoria do conhecimento – enquanto públicos e

(...) mais do que consumidores midiáticos anônimos, isolados em suas casas, eles exigirão quadros de experiência partilhados e materiais simbólicos em estado natural para moldar as suas identidades coletivas, mesmo se impermanentes. Em outras palavras, um pré-requisito para o funcionamento

dos públicos é algum sentido subjetivo de comunidade⁵¹ (DAHLGREN, 1992, p.17).

Fernanda Mauricio destaca que essa consideração da audiência a partir de seus sentimentos “envolve menos uma abordagem jornalística direcionada a uma temática voltada para o emocional, do que às formas narrativas que valorizam os aspectos vividos como forma de legitimar a informação” (MAURICIO, 2010, p.258). Nesse sentido, Dahlgren observa que a narrativa, é um elo fundamental entre o jornalismo e a cultura popular e também uma forma de conhecer o mundo. Ao aproximar os modos de construção do texto narrativo e jornalístico pela reiteração do argumento de que não há linguagem puramente instrumental como reivindicam alguns autores das teorias do jornalismo e de que as narrativas podem também transmitir informações explícitas, Dahlgren abre uma perspectiva de contestação contra “as reivindicações do jornalismo para ancorar em si, plenamente, o domínio racional e ser algo completamente distinto do, digamos, ‘entretenimento’” (DAHLGREN, 1992, p.16). Nesse sentido, o conceito de esfera pública como classicamente definido enquanto uma instância de discussão pública dos privados que produziriam uma opinião legitimada pelo consenso e, portanto, uma decisão política legítima, se considerado a partir da cultura popular só poderia ser entendida como um declínio da racionalidade e seus produtos nos ofereceriam apenas uma cultura de consumo para satisfazer desejos falsos e comodistas. Pensar as relações entre comunicação, sociedade, cultura e política a partir dos estudos culturais nos impõe, então, a tarefa de revisão da noção de esfera pública. Para Peter Dalhgren,

os estudos culturais sublinham que, nos lugares da recepção midiática e, de maneira mais geral, no contexto plural da vida cotidiana, as linhas divisórias entre o pessoal e o político, ou o privado e o público, não seguem quaisquer padrões estritos. O psicológico, o cultural e o político se interpenetram. Questões de geopolítica global, o Estado, o setor das corporações, região, bairro, família, identidade, gênero, relações íntimas, raça, classe, o inconsciente, a linguagem e assim por diante ativam uns aos outros e

51 No original: (...) more than anomic media consumers, isolated in their homes, they require shared experiential frameworks and symbolic raw materials to shape their collective identities even if impermanent. In other words, a prerequisite to the functioning of publics is some subjective sense of community.

tornam-se atualizados em várias constelações entre as percepções populares⁵² (DALHGREN, 2000, p 17).

Embora argumente em termos de um jornalismo ligado a um sentido subjetivo de comunidade e que leve em conta uma noção de pessoal como político e pressuponha um espraiamento dos lugares de poder nas relações cotidianas, Dalhgren sustenta que a relação entre jornalismo popular e esfera pública pode ser preservada. A grande questão colocada por essa relação, contudo, é que, como salienta Itania Gomes, as análises sobre o popular, em geral, costumam tomar “a personalização da política, a cobertura da vida privada, a ênfase nas celebridades e na transformação do homem comum em celebridade” como “características do jornalismo popular que, numa perspectiva, dificultariam o bom funcionamento da esfera pública, noutra exibiriam o potencial crítico do jornalismo popular” (GOMES, 2008)”. Nesses termos, o que nos interessa argumentar é que mesmo quando observam o potencial crítico de uma perspectiva popular do jornalismo, essas análises a consideram de modo semelhante ao que os estudos de recepção fazem com os sujeitos, considerando-os sujeitos racionais, absolutamente conscientes das decisões que tomam enquanto espectadores. A segunda questão é que elas continuam a tomar o jornalismo popular como um tipo específico de jornalismo, que se relaciona com uma espécie de esfera pública alternativa, o que configuraria uma divisão que não parece fazer sentido quando pensamos cultura como um processo de disputa por hegemonia a partir dos estudos culturais.

Nesse sentido, reconhecer que a distinção jornalismo/jornalismo popular se dá a partir de disputas de legitimação, como propõe Dalhgren em seu esforço inicial no texto, implica admitir, como Itania Gomes, que “à luz da concepção de popular dos estudos culturais, deveríamos avaliar se a distinção jornalismo / jornalismo popular não se justifica apenas como um processo simbólico no qual o jornalismo naturaliza sua vinculação histórica com um projeto moderno, burguês, de sociedade” (GOMES, 2008).

Entender as relações entre jornalismo e subjetividade a partir dos estudos culturais e para nós, portanto, significa, então, entender as relações entre os sujeitos e sua atuação social e política e pensar, como sugere Dalhgren, na muitas vezes em que o jornalismo “(...)

52 No original: Cultural studies' bit underscores that at the sites of media reception and more generally in the pluralistic contexts of everyday life, the dividing lines between the personal and the political, or the private and the public, do not follow any tidy patterns. The psychological, the culture and the political interpenetrate. Issues of global geopolitics, the state, the corporate sector, region, neighborhood, family, identity, gender, intimate relations, race, class, the unconscious, language and so on activate each other and become actualized in various constellations within people's perceptions.

incentiva estas sensações de pertencimento coletivo – baseado em classe, gênero, preferência sexual, estilo de vida subcultural ou quaisquer que sejam (...)” (DAHLGREN, 1992, p.17). Significa entender, também, que os lugares a partir dos quais nós nos reconhecemos enquanto indivíduos são construídos para nós por uma ampla rede de relações de poder, de tradições culturais, de representações de identidades.

Pensar o jornalismo a partir da cultura implica, portanto, considerar a dimensão do ordinário, do cotidiano, da experiência comum e material dos sujeitos enquanto produtores e receptores de notícias. É preciso considerar também que essas notícias se originam e se conformam a partir de valores e normas partilhados socialmente e que é justamente nesta partilha que se define o que interessa, o que é mais caro – para fazer referência aos termos utilizados por Thompson. Nesses termos, parece-nos oportuno reafirmar que, sendo os sujeitos definidos numa trama ampla de relações sociais, culturais e históricas, o jornalismo é, ao mesmo tempo, constituído por subjetividades partilhadas e constituidor delas. O nosso olhar para a atuação do repórter de televisão brasileiro se configura, então, a partir dessa perspectiva, considerando que nos últimos anos, os meios de comunicação tem ocupado lugares cada vez mais centrais nas nossas vidas cotidianas. Temos observado também uma mudança significativa no modo como sujeitos jornalistas articulam seus relatos noticiosos a relatos de si mesmos, o que, na nossa perspectiva, não significa que esses modos de construção sejam mais subjetivos que outros, mas nos instiga a observar de que modo essas construções participam da disputa sobre noções de subjetividade no jornalismo.

Sobre o jornalismo de si

Na bibliografia recuperada a partir do Portal de Periódicos da Capes em pesquisas com os termos “*journalism + subjectivity*”; “*journalism + experience*”; “*journalism + witness*”; “*autobiographical + journalism*”; e “*first person + journalism*” novos termos como jornalismo imersivo (DE LA PEÑA et al., 2010; VAN DE HAAK et al., 2012; SHIN, BIOCCA, 2017), ou jornalismo de ponto de vista (MERTES, 2001; VAN DE HAAK et al., 2012) e mesmo uma argumentação pelo ressurgimento do jornalismo literário a partir de mídias diversas (JACOBSON et al., 2015) aparecem para dar conta de uma série de relações entre o produto jornalístico e seus consumidores a partir de perspectivas que ora propõem uma experiência de imersão na notícia através de uso de ambientes virtuais (DE LA PEÑA et

al., 2010; VAN DE HAAK et al., 2012; BLAAGAARD, 2013), ora acentuam o caráter individual da presença do repórter na feitura do produto noticioso fazendo vir à tona questões de subjetividade (MERTES, 2001; VAN DE HAAK et al., 2012).

Observando esse contexto da pesquisa sobre as relações entre jornalismo e tecnologia, concordamos com Marcel Broersma e Chris Peters (2012), quando analisam que as discussões sobre as transformações no jornalismo tem se concentrado no que definem como os sintomas da crise que a instituição enfrenta em termos de confiança e estrutura empresarial e focam em geral no que consideram um deficit de democracia que leva as infraestruturas jornalísticas ao colapso, ou em como o jornalismo tem se adaptado às mudanças tecnológicas, mas perdem de vista o modo como os próprios profissionais entendem a atividade. Nesse sentido, o discurso sobre o que o jornalismo é ou não é tende a se afastar das práticas materiais desenvolvidas no cotidiano da atividade. Em boa parte dos artigos recuperados a partir dessas palavras-chave, a relação com tecnologia é destacada na possibilidade de oferta de novas conexões entre o produto jornalístico e seu público como o uso de mapas em 360 graus para exploração de territórios atingidos por terremotos, ou o de um olho biônico com câmera para gravação de documentários a partir de uma perspectiva audiovisual em primeira pessoa que ultrapassa o que se conhece como câmera subjetiva na televisão e no cinema e se aproxima das possibilidades de imersão dos avatares de jogos digitais. Ainda nessa perspectiva, o desenvolvimento de tecnologias de gravação audiovisual cada vez menores e para usos que vão desde a produção de vídeos de família caseiros ou com funções de vigilância a *drones* com possibilidade de serem acoplados a câmeras profissionais de cinema para realização de imagens aéreas ou *selfie drones* que seguem seus donos via conexão *wifi* para gravação de imagens, também tem mudado o cenário da produção de jornalismo audiovisual.

Com um argumento próximo àquele de Barbero sobre a configuração contemporânea de um entorno tecnocomunicativo, Mark Deuze afirma que a grande mudança na nossa relação com os meios está no fato de que contemporaneamente já não vivemos com eles, mas neles. Nesse sentido, ele destaca que ainda que tenhamos tido sempre a mídia em nossas vidas, a proximidade que temos hodiernamente com alguns aparelhos que agora “foram incorporados por esses novos dispositivos que são portáteis, em rede, interativos e que também nos dão uma voz” (DEUZE, 2016, p.204) representa uma grande mudança. Viver na mídia significa, para Deuze, que é também a partir dela que nós nos reconhecemos, significa “um desafio ontológico, um desafio que contribui mais para repensar a epistemologia do que a

metodologia nos estudos de comunicação e de jornalismo” (DEUZE, 2016, p.203). Essa proximidade com o que chama de dispositivos de mídia implica para Deuze no fato de que nossas relações com os meios são também, cada vez mais, emocionais:

Nossa mídia tornou-se fisicamente e emocionalmente muito próxima, muito íntima. Essa é uma tendência de longo prazo e esse aumento da intimidade não acontece sem problemas e sem frustrações. Há tentativas de nos controlar ainda mais e com sucesso por meio das emoções. Ao mesmo tempo, essas dinâmicas demandam nossa atividade, e, muitas vezes não ocorrem sem nossa participação e diversão também. Assim, é esse novo processo do qual somos parte que eu procuro reconhecer no meu trabalho (DEUZE, 2016, p.205).

Nesse sentido, Mark Deuze e Charlie Beckett argumentam que com o fato de que os meios de comunicação serem cada vez mais móveis e personalizados nós nos tornamos mais ligados aos nossos dispositivos. Assim, o jornalismo, que como profissão e indústria de notícias foi sempre parte integrante da mudança tecnológica, faria agora parte da vida das pessoas também enquanto componente principal nas conexões interpessoais: “o jornalismo profissional, neste contexto em rede, nos endereça simultaneamente com base nas preferências pessoais e configurações algorítmicas governadas por nossa sombra digital, pois nos lembra como pertencemos e nos ajustamos ao mundo mais amplo ao nosso redor⁵³” (BECKETT, DEUZE, 2016, p.2) Assim, para os autores, é necessário que o jornalismo se reinvente e leve em consideração uma aspiração a um melhor sentido de objetividade, que leve em conta uma vinculação entre notícia e emoção, que deve “conectar-se com as comunidades, criar um jornalismo construtivo que implemente a psicologia positiva e vincule-se à cultura de compartilhamento nas redes sociais. Deve abandonar a falsa dicotomia entre jornalismo de ‘qualidade’ e ‘popular’, em termos de gênero e problemática, em favor da integração das emoções e da vida cotidiana com as notícias que usam noções de qualidade pública⁵⁴” (...) (BECKETT, DEUZE, 2016, p.4). A principal reivindicação dos autores nesse artigo é a de que a emoção tem se tornado mais importante na dinâmica a partir da qual as notícias são produzidas à medida que as notícias se tornam mais personalizadas e que um

53 No original: “Professional journalism, in this networked context, simultaneously addresses us individually based on the personal preferences and algorithmic settings governed by our digital shadow, as it reminds us of how we belong and fit to the wider world around us.”

54 No original: “(...) connecting with communities, creating constructive journalism that deploys positive psychology, and linking up with the culture of sharing on social networks. It must abandon the problematic and gendered false dichotomy between “quality” and “popular” journalism in favor of integrating emotions and everyday life with the news using notions of public quality”.

desafio importante para o jornalismo é, “encontrar maneiras melhores de contextualizar e promover a compreensão, para que possamos prestar atenção e nos envolver com as notícias”, ainda que ele não deixe de dizer às pessoas o que elas precisam ouvir.

Nesse sentido, a emoção seria uma ferramenta importante na promoção de uma conexão entre os produtos jornalísticos e sua recepção e os autores argumentam que é difícil imaginar um evento atual sendo coberto sem o uso de dispositivos móveis, o que traria um alívio para os valores notícia tradicionais e para a ideia de *hard news* que “choca, assusta, perturba e alarma, pode deixar o público se sentindo alienado, desempoderada, desamparado e, pior de tudo, apático, insensível e até hostil⁵⁵” (BECKETT, DEUZE, 2016, p.2). Os autores localizam, então, o uso da emoção em uma relação que toma como lugar oposto à notícia dura, que diz o que deve ser dito, e argumentam que as razões para a indústria de notícias se apropriar da emoção como uma espécie de valor para a construção da notícia é primeiro econômico, por conta da competição cada vez maior no mercado, depois tecnológico, já que dizem haver evidências claras de seu uso ajuda a atrair a atenção dos consumidores e a prolongar o envolvimento deles e por fim, uma resposta à ideia de que as pessoas reagem mais à emoção que aos fatos. Essa última noção, contudo, imporia, segundo argumentam os autores, uma responsabilidade dos jornalistas no uso de construções emocionais para que não sejam acusados de simples subjetividade e enviesamento:

Uma maneira de colocar a emoção na frente e no centro do jornalismo em rede de hoje, de maneira profissional e baseada em princípios, é através da transparência. A transparência é a moeda de troca e de validação de um ecossistema de notícias afetivo, e argumentamos que tem o potencial de impedir que a armadilha de um jornalismo de emoção seja acusada de simples subjetividade e enviesamento. (...) Com a transparência como a primeira e mais importante referência a um marco ético distinto para fazer novos trabalhos, tanto para organizações de notícias estabelecidas quanto jornalistas individuais empreendedores, os profissionais de notícias têm a chance de recuperar a posição privilegiada de confiança que costumavam ter na sociedade⁵⁶. (BECKETT, DEUZE, 2016, p.4-5).

Ao argumentar que não há nada exatamente novo sobre a ideia de haver emoção nas notícias, os autores argumentam que “fazer um drama de uma crise sempre fez parte da mídia de

55 No original: “(...) shocks, frightens, disturbs, and alarms can leave the audience feeling alienated, disempowered, helpless and, worst of all, apathetic, insensitive, and even hostile to learning about our world.”

56 No original: “A way to put emotion front and center in today’s networked journalism in a principled and professional manner is through transparency. Transparency is the trading and validating currency for an affective news ecosystem, and we argue it has the potential to prevent the pitfall of a journalism of emotion to be accused of simple subjectivity and bias. (...) With transparency as the first and foremost reference to a distinct ethical framework for doing newswork, both for established news organizations and enterprising individual journalists, news professionals have a chance to reclaim the privileged position of trust they used to have in society.”

massa” ou ainda que “o teatro de notícias é um cenário tão antigo quanto qualquer forma de jornalismo. As notícias como um espetáculo sempre foram uma de suas formas dramáticas” (BECKETT, DEUZE, 2016, p.4). Para eles, a grande questão contemporânea é que quanto mais íntimos ficamos dos dispositivos através dos quais lemos notícias, quanto mais rápido temos acesso a elas, mais seremos tocados, justamente, pelas notícias que nos emocionam. Outro fator importante, destacam eles, é que a precarização do trabalho de jornalista faz com que a maioria desses profissionais tenha que ir além do cumprimento do dever que acarretaria um envolvimento pessoal, frequentemente apaixonado e sempre afetivo, desses profissionais com seu trabalho para além do que qualquer outra profissão poderia pedir. Embora enquadrem esse contexto a partir de um cenário de proteções institucionais e de privilégios da profissão limitados, o que poderia sugerir uma discussão sobre responsabilidades jurídicas em relação ao material produzido, os autores qualificam esse envolvimento pessoal justamente como afetivo e emocional.

A argumentação dos autores, embora parta de uma discussão interessante sobre o modo como os sujeitos receptores se envolvem com as notícias a partir de um quadro de referência que toma afeto e emoção como um lugar de negociação fundamental, ao argumentar que é preciso tomar cuidado para que emoção não seja confundida com simples subjetividade parece embutir um juízo de valor negativo para o segundo termo. Assim, a noção de subjetividade aparece aqui como algo idiossincrático, muito particular de cada pessoa. A emoção seria, então, uma dimensão conciliadora, mas desde que usada do jeito certo e não como espetáculo ou forma dramática. Tradicionalmente, a discussão sobre emoção e jornalismo tem sido tomada de um ponto de vista de valoração negativa, seja porque a sua exibição exploraria justamente essas características particulares dos sujeitos, o que nos leva a argumentar que a emoção raramente é vista como algo socialmente construído; seja porque parte-se da noção de que sentimentos pessoais são algo particular, privado, que não diz respeito aos outros e que não carrega consigo um sentido de partilha que traga benefícios comuns. Nesse sentido, ainda que partam de um ponto de vista diferente, de uma argumentação que reivindica valor para as construções emocionais no jornalismo e que reconheçam que o envolvimento pessoal de jornalistas pode representar um fator humano que lhe traria autenticidade, Deuze e Beckett parecem operar ainda a partir de um certo sentido de separação entre o que consideram um modo ruim como o jornalismo tradicional faz uso da

emoção, e novos modos inventivos de uso do envolvimento pessoal e afetivo de jornalistas em suas narrativas.

Do nosso ponto de vista, a relação entre jornalismo e subjetividade vai além de uma relação com emoção. Embora consideremos que expressões emocionais são parte importante da constituição de sujeitos, a posição construída aqui a partir dos estudos culturais nos motiva a considerar que as expressões subjetivas não são simples reações emocionais, definidas predominantemente em uma relação de oposição entre razão e emoção. Nesse sentido, se a emoção é tradicionalmente percebida como uma resposta física pessoal a um estímulo, os conceitos de afeto e sensibilidade parecem nos permitir ir além de uma noção que a associa a idiosincrasias e reivindica uma dimensão social e cultural da construção de disposições estéticas, éticas e morais, da consideração de valores a partir de uma perspectiva não simplesmente racional, mas, como argumenta Thompson, de uma consciência afetiva e moral aprendida na vida material e sujeitos a suas determinações.

Contudo, é também a partir da consideração de uma relação com a emoção que os estudos sobre jornalismo tem aberto uma janela para a consideração da subjetividade e essa relação tem sido um lugar-comum na argumentação sobre a subjetividade no jornalismo em pesquisas recentes (PANTTI, 2010; BECKETT, DEUZE, 2016; CHONG, 2017; HANITZSCH, VOS, 2018). Apesar de alguns estudos parecerem associá-las quase como sinônimos, algumas disputas entre eles indicam que as percepções sobre as relações entre jornalismo e subjetividade tem se ampliado para além de um simples questionamento sobre a efetividade da objetividade, o que parece nos indicar que o modo como esse par objetividade/subjetividade é percebido vem se alterando. Em um estudo sobre as notícias televisivas a respeito do Tsunami de dezembro de 2004 na Finlândia, Pantti parte do pressuposto de que a expressão emocional é um valor para as notícias televisivas. Assim, a autora discute o lugar tradicionalmente atribuído à emoção no jornalismo questionando o fato de que “tanto na pesquisa acadêmica quanto no debate público, a emotividade tipicamente representa um declínio nos padrões do jornalismo e um desvio do papel social apropriado do jornalismo; enquanto o jornalismo de ‘qualidade’ informa e educa os cidadãos apelando para a razão, outros tipos de jornalismo concentram-se em agradar seu público

apelando para as emoções⁵⁷. Assim, ela destaca que no relato dos jornalistas que trabalharam na cobertura do Tsunami,

a emotividade, em primeiro lugar, refere-se aos estados emocionais das fontes, o que corresponde à sua visão sobre as causas da emotividade das notícias. Os participantes sugeriram que no passado (15 a 20 anos atrás) eles eram mais cautelosos em mostrar expressões emocionais, particularmente as da elite. A “emoção noticiosa” era tipicamente associada à forte expressão emocional, como o choro, e as pessoas comuns expressavam seu pesar e empatia após eventos trágicos, através de exibições emocionais e performances rituais, como montagem de velas, flores e ursinhos de pelúcia⁵⁸.

Pantti argumenta que os jornalistas rejeitam a ideia de seu próprio envolvimento emocional assim como qualquer tentativa ativa de evocar ou influenciar as emoções do público o que, para a autora, ecoaria a afirmação de que o jornalismo é “apenas o mensageiro da realidade”. O relato a respeito de um enquadramento de classe de reações emocionais exibidas pelo jornalismo., contudo, parece exibir justamente o contrário – a emoção é parte das questões envolvidas nos eventos noticiosos, mas o trabalho jornalístico envolve uma orientação para tratá-la como algo que não está ali, que não é bem-vindo porque não configura a notícia enquanto notícia, a não ser que os corpos envolvidos no fato sejam corpos populares, tradicionalmente observados como corpos emocionais, menos racionais, aos quais se precisa controlar. Nesse sentido, a construção do corpo popular é uma construção específica, que se espraia também pela distinção que se faz entre jornalismo e jornalismo popular. Esse modo de enquadrar as emoções populares constitui problema no nosso modo de abordar o jornalismo justamente porque parte de uma noção de separação e não de disputa que o configura como problema para notícia isenta, sensata e razoável. Ao associar o popular ao emocional, o que essa perspectiva faz é explorar as emoções populares não por reconhecimento, com responsabilidade por um lugar do outro, mas como diferença, como algo menor.

57 Both in academic research and public debate, emotionality typically represents a decline in the standards of journalism and a deviance from journalism’s proper social role; while ‘quality’ journalism informs and educates citizens by appealing to reason, other kinds of journalisms focus on pleasing their audiences by appealing to the emotions.

58 No original: “(...) emotionality, first of all, referred to the emotional states of sources, which corresponds to their view on the causes of the emotionalizing of news. The participants suggested that in the past (15–20 years ago) they were more wary of showing emotional expressions, particularly those of the elite. The ‘news emotion’ was typically associated with strong emotional expression such as crying and ordinary people expressing their grief and empathy after tragic events through emotional displays and ritual performances, such as assembling candles, flowers and teddy bears”

Em uma perspectiva que não pretende fazer distinções entre como jornalistas tradicionais e de novas mídias consideram a objetividade, Phillipa Chong argumenta que a subjetividade é uma parte de como conhecemos o mundo e se propõe a analisar maneiras pelas quais ela se manifesta no que chama de reportagens tradicionais e de novas mídias. Partindo dessa perspectiva, Chong considera que o cenário atual da mídia, com novas estruturas tecnológicas e organizacionais que inclui blogs e outras formas de reportagem online “está facilitando formas de jornalismo mais personalizadas e participativas, que parecem em desacordo com o tradicional ‘paradigma da objetividade⁵⁹’” (CHONG, 2017, p.2). Assim, por exemplo,

(...) embora a subjetividade – incluindo a emocionalidade – possa ser uma parte cada vez mais reconhecida e aceita da prática jornalística, a subjetividade do jornalista como parte do processo jornalístico de escrita ainda é percebida como estando em desacordo com a “reportagem de qualidade”. Eu argumento, no entanto, que podemos nos beneficiar do estudo não apenas de regras para manejar a subjetividade como uma ferramenta retórica para a construção de notícias atraentes, mas como uma parte intrínseca da produção de notícias como uma prática epistêmica⁶⁰.

A partir de uma revisão de bibliografia sobre o conceito de objetividade jornalística, Chong considera que há, pelo menos, três perspectivas a partir das quais é relevante avaliar a subjetividade: enviesamento, emoção e interesse próprio. Para a autora, essas formas de aparição da subjetividade no jornalismo se dão ao lado de formas objetivas, ou seja, não se trata de um modelo de jornalismo subjetivo que toma o lugar de um jornalismo tradicionalmente objetivo, mas essas são formas que coexistem e que, inclusive, poderiam ser tomadas de modo complementar. Assim, Chong chama atenção para o fato de que os modos de relação entre jornalismo e subjetividade vão além de uma simples relação com a emoção, ainda que os próprios jornalistas entrevistados, em seus relatos, a descrevam e percebem em desacordo com o que consideram uma reportagem de qualidade. Assim, ela salienta que embora a questão da objetividade venha sendo contestada pelos estudiosos do jornalismo, seu estudo leva a conversa adiante, “articulando diferenças e semelhanças no modo como a

59 No original: is facilitating more personalized, participatory forms of journalism, which seem at odds with the traditional ‘paradigm of objectivity’.

60 No original: (...) while subjectivity – including emotionality – may be an increasingly recognized and accepted part of journalistic practice, the subjectivity of the journalist as part of the journalistic process of writing is still perceived as being at odds with ‘quality reporting’. I argue, however, that we can benefit from studying not just rules for wielding subjectivity as a rhetorical tool for building compelling news stories but as an intrinsic part of news-making as an epistemic practice.

subjetividade é percebida e empregada pelos revisores que escrevem para veículos tradicionais e de novas mídias⁶¹. (CHONG, 2017, p. 12)

Para dar conta de uma transformação que vai além da simples incorporação de tecnologias recentes aos modos de produção jornalística, é o termo jornalismo confessional, de Rosalind Coward (2013), que nos chama atenção por parecer se afinar com a nossa proposta de observar como contexto de emergência dos produtos que tomamos como ponto de partida para a composição do corpus de análise desta tese, mas chegaremos a ele mais à frente. Argumentamos aqui, que o contexto que faz surgir esse jornalismo centrado no falar de si, de um eu subjetivo, é o mesmo contexto da cultura contemporânea em que o borramento cada vez maior entre as esferas do público e do privado faz surgir os *reality-shows*, as narrativas imersivas apoiadas em métodos de gravação que assumem a posição do sujeito que narra, que dá o tom dos relatos pessoais nas redes sociais online. Nesse sentido, destacamos que argumentar a partir de Martín-Barbero a respeito da existência de um entorno que adensa a trama entre sujeitos e meios de comunicação pela presença cada vez mais constante desses em nossas vidas, não significa entender que a relação entre meios, sujeitos e tecnologias seja emoldurado por qualquer conceito de efeito que, como argumenta o próprio autor, “permite, ao mesmo tempo, fragmentar o social em parcelas isoláveis de sentido e depois recompor tudo, metafisicamente, sem brechas nem conflitos” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p.178), mas busca, justamente, uma atenção para relação entre inovações tecnológicas e novas formas de sensibilidade, reconhecendo que “é a partir de novas maneiras de juntar-se e excluir-se, de desconhecer-se e se reconhecer que adquire consistência social e relevância cognitiva aquilo que passa em e pelas mídias e pelas tecnologias de comunicação” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p.220). Esse contexto sugere que vivemos um momento em que já não apenas os meios de comunicação são constituídos pela cultura, mas, cada vez mais, a cultura é traspassada por subjetividades construídas a partir das nossas apropriações dos meios. Dominique Mehl (2007), por exemplo, ao falar do que chama de televisão de intimidade, destaca que os limites entre público e privado foram sempre mutantes e o debate público codificado por cada sociedade de acordo com seu tempo. Nesse sentido, os *talk-shows*, *reality-shows* e os programas da chamada tele realidade dizem de um momento em que as pessoas comuns são recrutadas para falar de sua vida e suas experiências cotidianas revelando segredos que até

61 No original: “(...) articulating differences and similarities in how subjectivity is cognized and employed by reviewers writing for traditional and new media review outlets.”

então apenas se revelava em forma de murmúrios confessionais, agora expostos à observação e escuta de todos.

Acreditamos que o que se configura como forma de expressão de um jornalismo subjetivo nos programas que propomos observar a partir da análise de seus modos de endereçamento nesta tese não sugere novidade simplesmente por se construir a partir de uma performance que deixa ver marcas subjetivas do repórter, mas por dizer, para além das convenções de performance jornalística televisiva, de um jornalismo inscrito nesse contexto delineado acima. Se por um lado, argumentamos em razão de um contexto de desenvolvimento do telejornalismo no Brasil, que conforma uma certa convenção de atuação no repórter na cena jornalística televisiva que hegemonicamente controla as marcas de subjetividade, argumentamos aqui em razão de um momento em que a conformação do que Martín-Barbero identifica como este entorno tecnocomunicativo – com mediações que vão desde a cultura na comunicação mas também da comunicação para a cultura – tem sido central para o surgimento de formas comunicativas, também no jornalismo, que, ao atribuir um lugar privilegiado para os discursos de si dos sujeitos contemporâneos, jogam luz sobre os modos como temos abordado a relação entre jornalismo e subjetividade. Como argumentamos, a noção de subjetividade que guia o nosso olhar, então, não aparece nem atrelada a um desenvolvimento tecnológico específico em uma argumentação que considera que a chegada de novas tecnologias torna possível o surgimento de discursos mais pessoais em diversas formas comunicativas, nem com um discurso que atribui a esse contexto o surgimento de uma relação mais forte entre jornalismo e emoção. Do nosso ponto de vista, considerar a relação entre jornalismo e subjetividade significa pensar as estratégias através das quais o jornalismo dialoga com sujeitos formados social, cultural e historicamente.

1.2 Da historicidade dos processos comunicacionais: uma proposta metodológica a partir dos mapas de Martín-Barbero e da noção de modo de endereçamento

*O sol nas bancas de revista
Me enche de alegria e preguiça
Quem lê tanta notícia?*

Caetano Veloso

Atentos à inscrição dessa pesquisa no marco dos estudos culturais e, especificamente à sua proposta de pensar as marcas de subjetividade constituidoras dos programas jornalísticos contemporâneos, a abordagem metodológica que propomos para esta tese pretende colocar em articulação um rastreamento que nos permita identificar o contexto histórico de surgimento da convenção de performance do repórter no telejornalismo brasileiro, uma análise de modo de endereçamento dos programas que nos servem de objeto para a observação da transformação destas marcas convencionais – com sua materialidade, suas marcas expressivas de linguagem – a uma contextualização que, ao tomá-los a partir de uma rede mais ampla de mediações, tal como indica Martín-Barbero, considera tanto a inscrição desses modos de comunicar específicos no que o autor qualifica como um entorno comunicativo, quanto uma trama histórica de consolidação de convenções do telejornalismo que tornam suas formas específicas possíveis. Assim, propomos uma articulação entre a metodologia de análise de modo de endereçamento – pensada a partir do modo como foi desenvolvida pela professora Itania Gomes e pelo Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação (TRACC) – com os mapas das mediações e das mutações culturais de Jesús Martín-Barbero (2008, 2009). Considerando que as abordagens metodológicas propostas têm em comum uma origem no esforço da análise cultural e uma preocupação com o processo ativo de produção de sentido na cultura, acreditamos que devem nos ajudar a ir além de uma análise textual e considerar a totalidade do processo comunicativo.

O nosso esforço analítico, cujo resultado começaremos a apresentar no próximo capítulo, começa pela busca de material de acervo – audiovisual e bibliográfico – que nos ajude na identificação de marcas da convenção de performance do repórter no telejornalismo brasileiro e na articulação analítica dessas marcas com questões de legitimação e autenticação do jornalismo, contextos institucionais e culturais implicados nas disputas pela formação de

linguagem do gênero. A construção desse percurso analítico da historicidade das formas e da linguagem televisiva deve nos ajudar a, a partir da análise de modo de endereçamento de *A Liga*, *Profissão Repórter* e *O Infiltrado* e da identificação de disputas implicadas na trajetória da convenção, compreender os modos de endereçamento específicos desses três programas.

Tomado como conceito metodológico, modo de endereçamento deve nos ajudar a compreender de que modo as performances dos repórteres de *Profissão Repórter*, *A Liga* e *O Infiltrado* deixam ver a representação de subjetividades, convocam uma partilha de experiência com a audiência e configuram relações específicas com o jornalismo e sua história de desenvolvimento na televisão brasileira. Este modo de abordagem dos programas e da construção de seus modos específicos de comunicar implica, necessariamente, um entendimento do processo comunicativo como algo que vai além dos meios de comunicação e de seus textos, que os entende enquanto parte de uma cultura. Assim, nossa proposta dialoga com um modo de pensar os meios de comunicação não como mais um aparelho na estrutura de dominação imposta pelos Estados e pelo capitalismo, mas como algo que, fazendo parte da cultura, é também espaço de disputa por hegemonia. Nesse sentido, a formulação do mapa das mediações de Martín-Barbero, como ressalta Itania Gomes, “consolida um programa de investigação em comunicação e claramente configura uma proposta bem-sucedida de Jesús Martín-Barbero de analisar os processos comunicativos em sua totalidade, ou seja, não só do ponto de vista das determinações e estruturas, mas do ponto de vista das práticas, das apropriações cotidianas (...)” (GOMES, 2011b, p.121). A nossa apropriação do mapa, como argumentaremos a seguir, seguirá as indicações de Gomes (2011b) que o toma como protocolo analítico do conceito de gênero, entendido aqui como categoria cultural e de Goulart, Leal e Gomes (2017) que o entendem enquanto figura de historicidade.

Mais recentemente, a partir da formulação do mapa das mutações culturais, Martín-Barbero propõe que pensemos as transformações no contemporâneo, no tempo e no espaço, a partir de dois grandes eixos: fluxos e migrações (MARTÍN-BARBERO, 2009a). A formulação do novo mapa parece consolidar as indicações do autor sobre a necessidade de pensar aquilo que, já em *Ofício de Cartógrafo* (2004), ele chama de cumplicidade expressiva: “é em seus relatos e imagens, em suas sonoridades, fragmentações e velocidades que eles [os jovens] encontram seu idioma e seu ritmo. Pois diante das culturas letradas, ligadas à língua e ao território, as eletrônicas, audiovisuais, musicais, passam essa adesão, produzindo comunidades hermenêuticas que respondem a novos modos de perceber e narrar a identidade”

(MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 287-288). Para Martín-Barbero, esse novo mapa seria capaz de recompor as duas mediações que considera fundamentais no nosso tempo: identidade e tecnicidade – esta última entendida pelo autor mais como questão de aparatos perceptivos que de ferramentas. Se “a questão da identidade cultural hoje está sofrendo, na base da identidade subjetiva, uma transformação gigantesca” (p.14), esta transformação diz também dos fluxos comunicacionais e do modo como nos apropriamos deles para construção de nós mesmos. Seguindo a pista do autor, acreditamos que a articulação das análises de modo de endereçamento de *Profissão Repórter*, *A Liga* e *O Infiltrado* e sua posterior interpretação à luz desses dois mapas podem nos ajudar a entender as relações entre linguagem televisiva e a instituição do jornalismo em uma perspectiva que chama em causa também as questões do sensível como parte da estratégia dos programas jornalísticos televisivos de se vincularem com a audiência. A opção metodológica que fazemos destaca, sobretudo, a necessidade de um olhar sobre a historicidade do telejornalismo como gênero e sobre a figura do repórter na tentativa de compreensão da trajetória de construção de convenções discursivas materializadas na performance dos repórteres na televisão brasileira e das disputas acerca da legitimidade da instituição implicadas historicamente nas convenções do gênero.

O modo como os pesquisadores do Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação tem aplicado essa metodologia nos permitido observar disputas importantes na configuração de programas telejornalísticos seja a partir de tensionamentos sobre os conceitos de jornalismo e televisão populares (ARAÚJO, 2014; JÚNIOR, 2016); de uma compreensão da relação entre jornalismo e entretenimento a partir de uma perspectiva de articulação entre as duas instâncias sem prejuízo ou deformação de nenhuma delas (MAIA, 2012; GUTMANN, FERREIRA, GOMES, 2008) da consideração da relação construída entre gêneros televisivos e gêneros identitários (MAIA, 2012; CRUZ, 2013), ou ainda da consideração dos modos específicos a partir dos quais as formas da linguagem televisiva expressam valores jornalísticos (GUTMANN, 2014; VILAS BÔAS, 2012; FERREIRA, 2014). Esses estudos parecem sustentar a nossa argumentação pela necessidade de considerar os programas telejornalísticos a partir de múltiplas dimensões da vida e da cultura, em oposição a uma suposta cisão entre racionalidade e emotividade, objetividade e subjetividade. Ao recorrer a ela para articular as questões e propostas analíticas que apresentamos aqui, esperamos também contribuir para um avanço no olhar do analista a respeito da relação entre sujeitos e programas de jornalismo televisivo.

1.2.1 O mapa das mediações e o conceito de gênero como categoria cultural e figura de historicidade

A apropriação que fazemos do mapa das mediações de Martín-Barbero aqui, segue as indicações de Gomes (2011b), e coloca o gênero midiático no centro do mapa, considerando-o uma categoria cultural que articula matrizes culturais, formatos industriais, competências de recepção e lógicas de produção:

Se explorarmos as consequências das proposições de Martín-Barbero sobre o gênero e ampliarmos o olhar para além do texto, veremos que o gênero ocupa lugar no centro do mapa das mediações, naquele ponto de entrecruzamentos onde o autor acredita poder investigar as relações entre comunicação, cultura e política. Argumentamos aqui que, se o gênero é uma estratégia de comunicabilidade que articula lógicas de produção com competências de recepção e matrizes culturais com formatos industriais, ele não pode estar em outro lugar. (GOMES, 2011b, p.124-125)

Assim, entender o telejornalismo como gênero televisivo implica, sobretudo, o entendimento de que o reconhecimento desse gênero é historicamente construído e também produto de disputas e tensões. Pensar gênero televisivo, implica pensar modos partilhados de reconhecimento de tipos determinados de programas e, portanto, uma articulação entre produtos e práticas.

Em uma entrevista concedida à Revista Pesquisa Fapesp em que fala a respeito da sua entrada nos estudos de comunicação e do próprio percurso de consolidação do campo na América Latina, Martín-Barbero salienta que era preciso “introduzir a ideia de que a comunicação de massa era mais ampla que os meios, e que os meios não podiam ser pensados só em sua economia e ideologia, mas tinham que ser relacionados com a cultura cotidiana da maioria das pessoas – portanto, havia grandes mediações que vinham de formatos históricos, de matrizes culturais.” (MARTÍN-BARBERO, 2009a, p.163). Como já argumentamos, observado a partir de uma perspectiva dos estudos culturais, o discurso hegemônico construído para legitimar a função social do jornalismo começa a apresentar fragilidades que evidenciam suas disputas internas e a necessidade de formas alternativas de pensar a instituição. Para nós, considerar o jornalismo na perspectiva dos estudos culturais implica a articulação de suas dimensões técnica, social e cultural além, é claro, de uma concepção de jornalismo como construção e não como algo natural, dotado de uma essência original.

Considerando a televisão ao mesmo tempo como uma forma cultural e uma tecnologia e o jornalismo uma instituição social que se desenvolveu de modos específicos a partir dos contextos dos quais faz parte – como observamos na argumentação de Raymond Williams apresentada acima – assumimos o telejornalismo como uma construção social “no sentido de que se desenvolve numa formação econômica, social, cultural particular e cumpre funções fundamentais nessa formação” (GOMES, 2007, pg.4). Assim, entender o telejornalismo como gênero televisivo implica, sobretudo, o entendimento de que o reconhecimento desse gênero é historicamente construído e também produto de disputas e tensões. Pensar gênero televisivo implica, portanto, pensar modos partilhados de reconhecimento de tipos determinados de programas.

Com o novo mapa das mediações, proposto em seu Prefácio à edição espanhola de *Dos Meios às Mediações* e consolidado posteriormente em *Ofício do Cartógrafo*, Martín-Barbero pretende “desentranhar a cada dia mais complexa trama de mediações que a relação comunicação/cultura/política articula.” (MARTÍN-BARBERO, 2008, p.12) e salienta que, do ponto de vista da comunicação, interessa-lhe entender “[...] a emergência de uma razão comunicacional cujos dispositivos [...] agenciam as mudanças do mercado na sociedade” (p.13) e pensar “[...] o lugar estratégico que passou a ocupar a comunicação nos novos modelos de sociedade[...]”. Para entender essa trama ele argumenta que,

Propomos então um mapa que se movimenta sobre dois eixos: um diacrônico, ou histórico, de larga duração – tensionado entre as Matrizes Culturais (MC) e os Formatos Industriais (FI) –, e outro sincrônico, tensionado pelas Lógicas de Produção (LP) em sua relação com as Competências de Recepção ou Consumo (CR). Por sua vez, as relações entre MC e as LP se acham mediadas por diferentes regimes de Institucionalidade, enquanto as relações entre as MC e as CR estão mediadas por diversas formas de Socialidade. Entre as LP e os FI medeiam as Tecnicidades, e entre os FI e as CR as Ritualidades (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 230).

Seguindo Itania Gomes (2011a), acreditamos que o mapa das mediações se constitui como um programa efetivo para análise dos processos comunicativos em sua totalidade, relacionando estruturas e determinações a apropriações e práticas cotidianas, sem deixar de lado um senso de movimento histórico que permeia o desenvolvimento dos sentidos criados em conjunto entre meios, cultura e política. Tomado como protocolo analítico, ao relacionar diversas instâncias implicadas no processo comunicativo tanto a partir de uma perspectiva sincrônica quanto a partir de uma perspectiva diacrônica, o mapa das mediações permitiria ao analista pensar o gênero televisivo para além das suas conformações textuais, mas sem negá-

las ou recusá-las. Consideramos, seguindo Gomes (2011a), que os gêneros televisivos podem ser pensados enquanto um elemento-chave para a compreensão das relações entre televisão e cultura a partir do centro do mapa. Assim: “compreender o gênero como uma categoria cultural e colocá-lo no centro do mapa das mediações tem a vantagem de permitir compreender os gêneros em sua relação com as transformações culturais, numa perspectiva histórica [...]” (p.127). É o conceito de gênero, pensado a partir desse lugar, que deve nos permitir pensar o telejornalismo não a partir de uma perspectiva televisiva que encontra uma perspectiva jornalística, mas justamente enquanto uma forma material específica a partir da qual a linguagem televisiva expressa valores jornalísticos em cada um dos programas, localizados junto aos formatos industriais, com as outras pontas do mapa.

Aqui, aproveitamos para marcar ênfase no conceito de estrutura de sentimento, de Raymond Williams, tomado por Martín-Barbero como um guia de referência para os modos de interpretar o mapa. Estrutura de sentimento deve chamar a nossa atenção para a transformação cultural, mas também para a relação indissociável entre estruturas e sentimentos, entre modos de organizar e de sentir – essas formas, afirma o autor, se desenvolvem no tempo e dizem de mudanças mais amplas na sociedade e na cultura. É também Gomes, a partir da relação entre o conceito de estrutura de sentimento e das categorias de residual, dominante e emergente, que Williams nos apresenta em seu *Marxismo e Literatura*, quem nos oferece uma operacionalização do conceito para análise. Assim,

o analista precisa considerar as diversas temporalidades sociais em qualquer análise da cultura e estar atento a certo senso de movimento, de processo histórico, de conexões com o futuro e o passado, de articulações complexas entre esses elementos dominantes e os residuais e emergentes. (GOMES, 2012, p.44)

O nosso olhar para o repórter que se apresenta nos programas que se configuram enquanto objeto de análise deste estudo a partir de uma consideração das marcas de gênero deve nos permitir compreender de que forma os valores de legitimação e autenticação do jornalismo se relacionam com formas de linguagem e dizem, ainda, de uma relação histórica entre conformações desses formatos industriais e a novos modos de percepção, linguagem e sensibilidades. Nesse sentido, embora a noção de performance apareça aqui atrelada à análise de um operador específico, o mediador, entendemos que a centralidade da figura do repórter como lugar de configuração da nossa questão de análise atribui a esse conceito um papel de destaque na operação da metodologia. Para Gomes (2011b), e para nós, portanto, pensar os

gêneros como uma categoria cultural implica a tentativa de entender como elementos de distintas temporalidades configuram o processo cultural e analisa-los em sua relação com as transformações culturais na história. Nesse sentido, o conceito de gênero é tomado por nós, ainda, como uma importante figura de historicidade (GOULART, LEAL E GOMES, 2017), como algo que nos diz da história de desenvolvimento dos processos comunicacionais. Ao propor uma articulação entre os gêneros para além de uma relação entre marcas textuais, o conceito de gênero como categoria cultural relaciona essas marcas a contextos culturais, sociais e políticos, e “nesses termos, atua como uma espécie de lugar de articulação entre diversos produtos midiáticos e práticas sociais que ganha centralidade quando se busca interpretar os processos comunicativos” (GOULART; GOMES; LEAL, 2017, p.52). Assim, observar as relações entre os modos como se configuram as performances dos repórteres dos programas analisados tendo em vista uma perspectiva de gênero implica para nós, ao mesmo tempo, a consideração da história do desenvolvimento das convenções de performance do repórter na televisão brasileira e uma observação do modo como, ao se relacionar com valores jornalísticos e formas de linguagem televisiva, estes mediadores dialogam com novos modos de legitimação e autenticação da prática jornalística.

A nossa escolha pelas proposições teórico-metodológicas apoiadas em Martín-Barbero parece-nos oportuna ainda por dois motivos fundamentais. Primeiro porque ao olhar para o processo inteiro da comunicação considerando para além dos textos as lógicas econômicas de mercado, os modos de percepção e recepção das audiências e a história de desenvolvimento das nossas formas e formatos comunicativos, o autor nos leva a perceber justamente as brechas e os lugares de constituição do massivo, as possibilidades de mudança, os lugares onde é possível arquitetar e construir sentidos diversos daqueles dominantes. Assim, recorrendo a Gramsci, o autor sustenta que a hegemonia é um processo vivido “feito não só de força mas também de sentido, de apropriação do sentido pelo poder, de sedução, de cumplicidade” (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 112). Esse olhar para as brechas nos permitiria pensar em que lugares se constituem, no jornalismo de televisão brasileiro, marcas expressivas que divergem, e mesmo constroem-se como opostas, às marcas hegemônicas ligadas à noção de uma objetividade expressa em um corpo imóvel, racional e mostram lugares de operação de disputas desse conceito. Nesse sentido, consideramos, a partir do que viemos argumentando até aqui, que a construção dessa forma expressiva da objetividade,

longe de se configurar como uma expressão não-subjetiva, nos deixa ver modos de regulação e controle a partir dos quais formas de poder difusas constituem subjetividades.

Em segundo lugar, parece-nos fundamental para este trabalho uma consideração das transformações de sensibilidades para as quais, através dos seus mapas, Martín-Barbero nos chama atenção. É na relação com essa mudança de sensibilidade que o jornalismo televisivo se modifica propondo novos modos de conduta e de fazer tanto para os sujeitos jornalistas implicados na produção da notícia quanto para o espectador implicado no programa através do modo como reconhece nele uma posição para si. Nesse sentido, se a noção de tecnicidade ganha centralidade no mapa das mutações isso acontece justamente porque, para o autor, ela é algo que funciona como um modo de definição de identidade em um momento cultural em que, segundo o próprio autor, os meios já não são apenas atravessados pela cultura, formados na cultura de massa e a partir de suas matrizes, mas constituidores dos modos como nós nos reconhecemos enquanto público e enquanto uma comunidade de consumidores dos produtos midiáticos.

1.2.2 Entre estilo e posição de sujeito: o conceito de modo de endereçamento

A abordagem que propomos aqui para o conceito metodológico de modo de endereçamento parte daquela desenvolvida por Itania Gomes (2007) para análise de programas telejornalísticos. Tomado como conceito metodológico, ele deve encontrar produtividade justamente na medida em que se presta à análise de programas televisivos concretos organizando a observação do pesquisador e lhe colocando questões (GOMES, 2007).

Tal como vem sendo apropriado pelo trabalho da professora Itania Gomes e do Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação-TRACC, o conceito de modo de endereçamento nos diz tanto de uma orientação do programa para o receptor, do receptor que ele imagina e posiciona em seu texto, quanto de um modo de dizer específico, um estilo que o identifica. Ao construir um modo de comunicar que o identifica e ao endereçar-se a um receptor imaginado, cada um dos programas que analisamos aqui atualiza instituição social e forma cultural e, portanto, o telejornalismo como gênero.

Surgido na tradição de análise filmica ligada à revista *Screen* e conhecida com *screen theory*, o conceito de modo de endereçamento é apropriada por muitos autores a partir do conceito de interpelação de Louis Althusser e assim, os filmes são vistos enquanto mais um

modo de controle da ideologia dominante, mais um aparelho ideológico. Nesse sentido, pensar o conceito de modo de endereçamento enquanto posição de sujeito implicava uma consequente sujeição do espectador ao texto, à ideologia operante nele. Pensando o modo de endereçamento como uma estruturação entre o filme e seus espectadores, Elizabeth Ellsworth argumenta que o engajamento do espectador no texto audiovisual implica que

sua experiência do filme inclui a experiência consciente e inconsciente de ser endereçado – por meio, por exemplo, do posicionamento da câmera e do espaço social que ela constrói “para” ele – como se ele fosse aquele alguém que o filme quer que ele seja, que o filme pensa que ele é, ou ambas as coisas. (ELLSWORTH, 2001, p.19)

Nesse sentido, Ellsworth argumenta que o conceito de modo de endereçamento surge nos estudos de cinema para dar conta de questões sobre a relação entre o social e o individual, entre o que estaria de fora e o que estaria dentro da psique humana. Modo de endereçamento é entendido, então, em uma perspectiva que argumenta que “Se você compreender qual é a relação entre o texto de um filme e a experiência do espectador, por exemplo, você poderá ser capaz de mudar ou influenciar, até mesmo controlar, a resposta do espectador, produzindo um filme de uma forma particular” (ELLSWORTH, 2001, p.12). Do mesmo modo, espera-se que compreendendo os modos de endereçamento, seja possível ensinar os espectadores a resistir ou subverter quem um filme pensa que eles são ou quem um filme quer que eles sejam. Entendido a partir da noção de posição de sujeito, o endereçamento do filme é pensado como algo que funciona de modo mais eficaz a partir do momento em que consegue se dirigir para posições ocupadas por sujeitos materiais “no interior das relações e dos interesses de poder, no interior das construções de gênero e de raça, no interior do saber, para a qual a história e o prazer visual do filme estão dirigidos” (ELLSWORTH, 2001, p. 15). Assim, para que um espectador se torne “parte da estrutura de relações que compõem o sistema de olhares, de desejos, de expectativas, de tramas narrativas e de gratificações que compõem a experiência de ir ao cinema, eles têm que estar ‘lá’” (ELLSWORTH, 2001, p.15) e assumir as posições oferecidas no filme através de um processo de convocação que pareceria invisível.

O grande problema dessa perspectiva, contudo, parece ser o fato de que ela pensa a relação entre o produto cultural – filme ou programa de tevê nos casos citados por Ellsworth – a partir de perspectiva de alvo: quando mais o espectador imaginado corresponde ao alvo projetado pelo produto, menor a necessidade de negociação de sentido entre um e outro. O grande complicador da questão, para Ellsworth, é o fato de que a necessidade comercial de

atingir grandes públicos impõe que um filme ofereça a seu espectador entradas por posições de sujeito diversas, picotadas em momentos distintos da obra. Nesse sentido, a percepção acerca das relações de poder, ainda que leve em conta questões de raça, gênero e faixa etária, por exemplo, ou ainda que considere que parte do nosso prazer em consumir esses produtos não se explique de modo racional pela adesão a posições ideológicas continua tomando-as localizada em certo ponto, o que sugere, então, que ou o espectador reage de forma ativa ou se torna cúmplice da objetificação de corpos e das vidas das mulheres, da normalidade heterossexista, da exploração econômica e dos estereótipos racistas. Nesse sentido, o prazer de uma mulher feminista que gosta de ver filmes com Schwarznegger, por exemplo, é visto como lapso e o esforço analítico dos estudos de modo de endereçamento buscam justamente “estilizar as leituras pouco críticas dos espectadores (‘estudantes’) para que se transformem em leituras críticas” (ELLSWORTH, 2001, p.37) com a esperança revolucionária de que “diferentes modos de endereçamento nos filmes pudessem mudar os tipos de posições-de-sujeito que estão disponíveis e que são valorizados na sociedade” (ELLSWORTH, 2001, p.28-29).

Na nossa perspectiva, um primeiro problema de pensar a relação entre as mensagens que consumimos através dos produtos culturais e os sujeitos receptores de um ponto de vista que considera a negociação um lapso, uma espécie de leitura ainda não completamente correta, é que essa é uma perspectiva incompatível com a noção de sujeitos contraditórios, perpassados por diferentes identidades e submetidos, muitas vezes, a múltiplos sistemas de opressão e exclusão. Nos anos 1970, a afirmação de Stuart Hall sobre as pessoas decodificarem as mensagens consumidas a partir de uma posição dominante, resistente, ou negociada significou um marco na ruptura com uma perspectiva de estudos em comunicação cujo modelo principal era o de estudos de efeito – com um modelo de comunicação tomado como perfeito, sem ruído, sem distorção. Naquele momento, para Hall, a tomada de posição de Codificação/Decodificação, texto originalmente publicado em 1973, é de dizer que “‘Produzir a mensagem não é algo tão transparente como parece’. A mensagem é uma estrutura complexa de significados que não é tão simples como se pensa. A recepção não é algo aberto e perfeitamente transparente que acontece na outra ponta da cadeia de comunicação. E a cadeia comunicativa não opera de forma unilinear” (HALL, 2009, p. 334).

Os desenvolvimentos posteriores que Hall dá a seu modelo de análise são provocados, em grande parte, pelas pesquisas de recepção desenvolvidas no marco dos estudos culturais

como, por exemplo, o projeto desenvolvido por David Morley e Charlotte Brunsdon a partir da análise de recepção do programa Nationwide, da BBC (MORLEY, BRUNSDON, 1999). Na pesquisa, que é de 1978, os autores se detêm no momento da decodificação e comprovam, empiricamente, a existência de posições distintas diante de uma mesma mensagem, colaborando com a noção de posições de leitura proposta por Hall. Para Hall, apesar da existência de uma leitura preferencial determinada pelo texto, todo signo é ideológico e essa noção de ideologia, inspirada em Althusser, diz da representação da relação imaginária dos indivíduos com suas reais condições de existência, ou seja, o modo como esses indivíduos entendem o seu lugar no mundo, ela diz do modo como eles se relacionam com a materialidade das formas sociais. Assim, ao argumentar que a forma discursiva da mensagem tem uma posição privilegiada na troca comunicativa, Hall lhe atribui um lugar de poder no circuito comunicativo. Nesse sentido, “a questão da estrutura dos discursos em dominância é crucial” porque diz da ordem cultural dominante. Ele afirma que “os domínios dos sentidos preferenciais têm, embutida, toda a ordem social enquanto conjunto de significados, práticas e crenças (HALL, 2003, pg. 374)” e as leituras preferenciais representariam o exercício do poder na tentativa de hegemonizar a leitura da audiência.

Em *Semiotics: the basics*, Daniel Chandler destaca que vem do estruturalismo a noção de que o sujeito humano é construído por estruturas anteriores a ele. Em oposição a ela está a ideia liberal, burguesa, de que os indivíduos livres constituiriam uma sociedade cuja determinação social estaria em sua essência – indivíduos preguiçosos ou talentosos, por exemplo. Itania Gomes, Daniel Chandler (2007) e Stuart Hall (2009) indicam que Althusser o primeiro autor dos estudos de ideologia a dar atenção à noção de sujeito. Assim, Chandler destaca que:

O conceito Althusseriano de interpelação é usado pelos teóricos marxistas da mídia para explicar a função política dos textos de mídia de massa. De acordo com esta visão, o sujeito (visualizador, ouvinte, leitor) é constituído pelo texto, e o poder da mídia de massa reside em sua capacidade de posicionar o assunto de tal forma que suas representações são consideradas reflexões da realidade cotidiana. Tal enquadramento estruturalista do posicionamento refletem uma posição de determinismo textual que foi desafiado por semióticos sociais contemporâneos que tendem a enfatizar a natureza “polissêmica” dos textos (sua pluralidade de significados) juntamente com a diversidade de seu uso e interpretação por diferentes públicos (“multi-centualidade”)⁶². (CHANDLER, 2007, p. 188)

62 No original: The Althusserian concept of interpellation is used by Marxist media theorists to explain the political function of mass media texts. According to this view, the subject (viewer, listener, reader) is constituted by the text, and the power of the mass media resides in their ability to position the subject in such a way that their representations are taken to be reflections of everyday reality. Such structuralist framings of positioning

Embora não faça referência direta nesta passagem, a noção de polissemia de que fala Chandler vem do filósofo Mikhail Bakhtin e é a ele que o autor recorre em *Semiotics for Beginners* (1994), para destacar também o caráter histórico e social dos signos. Chandler salienta que a dicotomia estruturalista entre uso e sistema tem sido criticada por sua rigidez, por separar processo de produto, sujeito de estrutura. Assim, se no caso da semiótica saussuriana, por exemplo, os signos se definem em uma oposição binária em que o significado é resultado da sua diferença para com outros signos, é um problema para os estudos culturais, cujo acento do olhar analítico está na cultura, o fato de que estruturalistas concentrarão sua análise nas relações mútuas internas de determinadas estruturas. Nesse sentido, a abordagem de modo de endereçamento feita por Chandler dialoga com uma noção de código e sentido que são social, cultural e historicamente construídos.

Daniel Chandler (2007) nos chama atenção, a partir de Marshall McLuhan, para a relação entre ponto de vista e senso de indivíduos. Argumentando acerca da noção de perspectiva como um código renascentista que aprendemos a ler sendo suficientemente expostos a ele, Chandler salienta que os modos de ver são historicamente construídos, e que olhar para o mundo a partir de um certo modo de ver, nos confirma em nosso senso de indivíduo com o nosso olhar único do mundo. Esse senso de indivíduo, de si mesmo, é construído, sobretudo, a partir dos processos de subjetivação, que nos tornam, então, sujeitos sociais. Assim, Chandler argumenta que a fotografia e o filme, por exemplo, enquanto aparentemente envolvem um simples processo de gravação da realidade, servem para reforçar ideologia fazendo do sujeito o foco e a origem do sentido ao adicionar uma dimensão narrativa à posição de sujeito e incorporando dispositivos específicos das mídias filmicas. Para além de uma dimensão de significação, Chandler (2007), chama em causa os elementos de composição da linguagem de cada meio, e destaca os estudos sobre a audiência do Nationwide desenvolvidos por Morley e Brunson demonstraram que a familiaridade dos indivíduos com determinados códigos “é relacionada a posição social, em termos de fatores como classe, etnia, nacionalidade, educação, ocupação, filiação política, idade, gênero e sexualidade⁶³”(CHANDLER, 2007, p.194), mas salienta que este argumento não precisa

reflect a stance of textual determinism which has been challenged by contemporary social semioticians who tend to emphasize the ‘polysemic’ nature of texts (their plurality of meanings) together with the diversity of their use and interpretation by different audiences (‘multiaccentuality’).

63 No original: “(...) is related to social position, in terms of such factors as class, ethnicity, nationality, education, occupation, political affiliation, age, gender and sexuality.”

refletir um determinismo social, desde que se possa argumentar que ainda há espaço para “a variedade nas formas em que os indivíduos se envolvem com tais códigos” (CHANDLER, 2007, p.196). Nessa perspectiva, a noção de interpelação como um chamado dos meios para que indivíduos se posicionem de acordo com a ideologia propagada perde força e é preciso pensar em um vínculo construído entre telespectadores e programas a partir de suas vidas materiais, dos lugares cotidianos e também dos códigos através dos quais o texto televisivo e suas audiências se relacionam. Pensando a partir da argumentação de Thompson e Williams, consideramos ainda que esta relação envolve também sentidos construídos não apenas a partir de uma racionalidade dura, mas acreditamos que essa relação se constrói, sobretudo, através do que ele considera um aprendizado que inclui uma consciência afetiva e moral, “e aprendidas, em primeiro lugar, na família, no trabalho e na comunidade imediata” (THOMPSON, 1981, p.194). Esse sujeito cuja racionalidade é atravessada por sentidos sensíveis, afetivos, precisa ser pensada também para além da disputa inicial que Thompson localiza a partir da noção de classe e estender-se para uma perspectiva que considera identidades múltiplas, descentradas e atravessadas por diversos tipos de poder que se localizam em pontos múltiplos.

A partir da perspectiva que adotamos nesta tese, perceber essa relação de prazer como lapso significa desconsiderar que nossas relações com os textos da cultura popular são construídas também no afeto. Assim, argumentamos a partir de Lawrence Grossberg que um texto não carrega seu próprio sentido ou política, e, portanto, não pode garantir o que seu efeito será, já que as pessoas enquanto receptores estão constantemente lutando, não meramente para interpretar o que o texto significa, mas para fazê-lo significar algo que se conecte com suas próprias vidas, necessidades, desejos. Além disso, Grossberg salienta que cada texto vai se localizar em um número de diferentes contextos e em cada um deles vai funcionar de um modo distinto – o *rock and roll*, por exemplo, traz junto textos e práticas musicais, relações raciais e econômicas, relações sociais, convenções estéticas, estilos de linguagem, aparência e dança, práticas midiáticas, etc. Assim, o autor entende que “de fato, tanto audiências quanto textos são continuamente refeitos – sua identidade é efetivamente reconstruída – pela relocação de seu lugar em diferentes contextos” (GROSSBERG, 2010b, p.583). Pensada de modo atrelado a afeto, a sensibilidade se relacionaria, então com determinados contextos culturais e nesse sentido, podemos chamar qualquer particular relação que mantém um contexto em conjunto, que liga audiências e formas culturais, de

sensibilidade. A sensibilidade seria, então, “uma forma particular de engajamento ou modo de operação” (GROSSBERG, 2010b, p.583), ou ainda,

A sensibilidade de um determinado contexto cultural (um “apparatus”) define como textos e práticas específicas podem ser apropriadas e experimentadas, como elas são capazes de criar o lugar do público no mundo e que tipo de textos podem ser incorporados no “apparatus”. Diferentes aparatos produzem e realçam diferentes sensibilidades. Isso leva a entender que a vida humana é multidimensional, e que os textos podem, em contextos diferentes, ter mais poder de se conectar com certas dimensões do que outros (GROSSBERG, 2010b, p 584)

Nesse sentido, Grossberg fala em termos de sensibilidades dominantes da cultura popular contemporânea a partir das quais certas práticas culturais se localizam, por exemplo. Essas sensibilidades operam na produção de estruturas de prazer e também em relação a elas os sujeitos são múltiplos, atravessados por relações a partir de diferentes contextos. Para Grossberg, o nosso engajamento com a cultura popular se dá a partir do prazer e da diversão. Assim, se a importância do afeto deriva não do seu conteúdo, mas do seu poder acima da diferença, do seu poder de investir em diferença, ele tem um papel crucial na organização social da vida. Assim, ele não só possibilita a diferença, mas o modo específico pelo qual elas importam e também o nosso investimento afetivo em relação ao outro, ao modo afetivo pelo qual redefinimos nossa identidade e organizamos nosso investimento no outro.

Hall argumenta – em uma entrevista concedida em 1989, em que reflete sobre o modelo do Codificação/Decodificação – que o sujeito pressuposto por seu modelo não é um sujeito cartesiano, mas um sujeito descentrado cognitivo que ainda que trate com muitos códigos interpretativos não é ainda um sujeito com um inconsciente. Assim, “quando ele se torna um sujeito com um inconsciente no qual a textualidade também envolve a resposta prazerosa do texto” (HALL, 2009, p.361), o nosso entendimento sobre o quanto o sentido é complexo e sobre quantos locais diferentes de determinação estão envolvidos nele sem ampliação. Nesse sentido, já no final dos anos 1990, a partir da consideração do trabalho de Foucault e sua argumentação sobre o poder que circula e constrói posições de poder distintas para um mesmo sujeito, essa perspectiva de posição de leitura que operava no momento de publicação do Codificação/Decodificação é complexificada. Assim, a respeito da análise desenvolvida por Foucault no livro *As Palavras e as Coisas* (FOUCAULT, 2000), sobre *Las Meninas*, o quadro de Velásquez, pintor espanhol, Hall afirma que um dos argumentos mais

poderosos de Foucault é justamente o de que a pintura não tem um significado final e fixado.

Assim, a partir de Foucault, Hall argumenta que

O significado é, portanto, construído no diálogo entre a pintura e o espectador. Velasquez, é claro, não poderia saber quem ocuparia posteriormente a posição do espectador. No entanto, toda a “cena” da pintura tinha que ser projetada em relação àquele ponto ideal em frente à pintura da qual qualquer espectador deve olhar para que a pintura faça sentido. (...) Nesse sentido, o discurso produz uma posição-sujeito para o sujeito-espectador. (...) Para que a pintura funcione, o espectador, quem quer que seja, deve primeiro ‘sujeitar-se’ ao discurso da pintura e, assim, tornar-se o visualizador ideal da pintura, o produtor de seus significados – seu ‘sujeito’. É isso que significa dizer que o discurso constrói o espectador como um sujeito – com o qual queremos dizer que ele constrói um lugar para o sujeito-espectador que está olhando e dando sentido a ele.

Para Itania Gomes (2011c, p.35), a perspectiva adotada por Daniel Chandler para o conceito de modo de endereçamento não recusa a perspectiva da posição de sujeito, mas associa a ela aspectos sociais, ideológicos e textuais propondo uma consideração mais ampla do conceito, relacionado a contextos que incluem constrangimentos tecnológicos, convenções de gênero e também uma orientação para a audiência, por exemplo. Essa orientação para audiência, ou “relação de interdependência entre emissores e receptores na construção do sentido do texto televisivo” (GOMES, 2007, 21), é o que nos permite pensar o conceito de modo de endereçamento também enquanto o tom ou estilo de um telejornal, enquanto seu modo específico de comunicar (HARTLEY, 2001; MORLEY; BRUNSDON, 1999). Aplicado aos estudos de jornalismo, o modo de endereçamento é um conceito que indica que a produção da notícia para televisão deve levar em conta não apenas as convenções do meio ou uma orientação em relação ao acontecimento, mas também uma orientação em relação ao receptor, à audiência para quem aquele programa se endereça. Essa audiência presumida deixa suas marcas no programa através dos elementos que constroem o seu estilo, aquilo que o distingue e o diferencia dos demais programas semelhantes a ele. Essa audiência presumida, igualmente, constrói para a recepção lugares de reconhecimento de si e do outro.

O modo como nos apropriamos do conceito de modo de endereçamento pensando-o na perspectiva de posição de sujeito é marcada, sobretudo, pela crítica feita por Thompson ao conceito de interpelação. Consideramos, a partir da argumentação do historiador inglês, que assim como as relações que estabelecemos com os sistemas de produção que não são mantidas exclusivamente como imposição pelo Estado embora não sejam independentes dela, mas estruturadas a partir da experiência, do lugar que constrói subjetividade, também a nossa

relação com os meios de comunicação e os programas televisivos é estruturada historicamente e atualizada no modo como cada programa televisivo propõe um diálogo com a nossa experiência enquanto sujeitos sociais e culturais. Nesse sentido, entendemos que as relações que estabelecemos com os programas televisivos são afetivamente orientadas, ou seja, se relacionam com o modo como organizamos nossas sensibilidades em relação a sensibilidades dominantes e disputamos afeto como modo de construção de sentido, como componente da disputa por hegemonia cultural e, sobretudo, como modo de nos relacionarmos com o outro oferecendo-lhe, ou não, reconhecimento. Assim, propomos que a nossa análise dos programas considere um âmbito de valores morais, de sentimentos, através dos quais as pessoas experienciam suas vidas cotidianas e que são, também, constituidoras dos limites e pressões que atuam na conformação cultural. O nosso olhar para os programas, a partir dos operadores de análise de modo de endereçamento propostos por Gomes deve, então, considerar de que modo e através de que estratégias o programa implica seu espectador e propõe partilhas de experiências convocadas como modo de posicionar esses sujeitos em relação ao programa, à cultura brasileira contemporânea e à comunidade de sujeitos com as quais se relaciona.

Ao levar em conta o que é específico da linguagem televisiva a partir de um marco metodológico dos estudos culturais, os operadores propostos articulam dimensões propriamente semióticas da linguagem da televisão a elementos discursivos, sociais, ideológicos, culturais e comunicacionais. Os operadores, então, não se constituem em categorias analíticas que devam ser descritas e interpretadas separadamente, mas ferramentas que ajudem o analista a compreender o que é específico do programa e, nesse sentido, sua aplicabilidade é bastante flexível – é a análise do próprio programa que deve mostrar ao analista quais operadores se revelam mais produtivos e que articulações conceituais são necessárias a partir de uma questão de pesquisa concreta.

Mediadores

O modo de endereçamento proposto por um programa é, em boa medida, construído a partir da relação proposta por seus mediadores a audiência. Os vínculos que apresentadores, repórteres, comentaristas, colunistas, editores e produtores estabelecem com o telespectador no interior do programa e da sua trajetória no campo, a familiaridade construída com a continuidade de veiculação do programa e a credibilidade que agrega a ele são fundamentais

para pensar o modo como o programa também faz isso. O nosso problema de pesquisa se constrói a partir do surgimento de mediadores que reivindicam para si o lugar de repórteres legitimado através de performances de vivência das situações relatadas pelas reportagens exibidas nos programas analisados.

Seja colocados no lugar de repórteres visíveis, seja no lugar de repórteres cinegrafistas, as performances desses mediadores colocam em evidência os modos como o diálogo entre jornalismo e televisão foi se transformando ao longo do tempo e, por consequência, transformando as convenções sobre o telejornalismo; passamos de uma fase inicial em que os apresentadores eram qualificados e avaliados por suas vozes e postura no vídeo à valorização do saber e da prática profissional e, atualmente, à valorização da transparência encenada do processo de apuração e à ideia de autenticidade contida no discurso confessional. Nesse sentido, as trajetórias construídas pelos mediadores tanto no campo jornalístico quanto fora dele contribuem para a legitimação dos discursos dos programas e são chamadas em causa para construção de sentidos de experiência como partilha do pessoal. Nesse sentido, a performance de mediadores que atuam no texto televisivo, nos dá a ver um modo específico de convocação do receptor a partir de uma construção de jornalistas que atuam incorporando partilhas que pressupõem com os próprios receptores.

Tal pressuposto me leva a admitir que, nos programas televisivos, performances específicas são corporificadas pelos sujeitos falantes a depender do tipo de interação proposta entre as instâncias de produção e reconhecimento da notícia e que, para haver engajamento dos interlocutores nesse processo, estes devem, também, reconhecer posições e lugares de atuação representados nos textos, mesmo enquanto corpos/performances virtuais. (GUTMANN, 2014, p.75)

O conceito de performance que propomos observar em relação ao mediador, por conta dos objetivos aqui elencados, centra-se, sobretudo, em um interesse pelo corpo enquanto sede de uma interpretação singular que convoca uma dimensão de comportamento restaurado, repetitivo, convencionado. Segundo Schechner, “performances são ‘comportamentos restaurados’, ‘comportamentos duas vezes experienciados’, ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam” (SCHECHNER, 2006, p. 28) e, desse modo, também marcam identidades e contam histórias. Assim, entendemos que a performance executada por repórteres em programas telejornalísticos são resultado de uma série de convenções desenvolvidas ao longo do tempo e implicadas em disputas e tensões relacionadas ao seu campo de atuação, então, “o evento resultante pode parecer ser novo ou original, mas suas

partes constituintes – quando bem separadas e analisadas – revelam-se comportamentos restaurados” (SCHERCHNER, 2006, p. 29). Nesse sentido, é importante destacar que a nossa escolha de voltar o olhar para o corpo do repórter nos programas que analisamos diz de uma convenção específica que pesa sobre ele e que é conformada a partir de um ideal específico de objetividade jornalística. Tomando o gênero telejornal como uma figura de historicidade, como argumentamos acima, um olhar para a história de desenvolvimento do jornalismo de televisão no Brasil nos revela que o momento de consolidação da televisão e de suas formas específicas de linguagem no Brasil coincide tanto com um momento de profissionalização do jornalismo cuja principal estratégia de legitimação era o ideal de objetividade, quanto com um momento de forte regulação dos discursos públicos por parte do Estado que naquele momento se configurava enquanto um governo militar. Ainda como parte desse contexto, é preciso considerar uma discussão sobre a própria televisão enquanto meio e a sua validade para além do entretenimento bem como a forte regulação que se exercia, de modo institucional, sobre seus conteúdos e linguagem. Assim, a percepção de mudança dessa convenção corporal alerta o nosso olhar analítico para um movimento de transformação em um modo de regulação e legitimação do próprio jornalismo.

Em sua análise acerca do modo como os valores discursivos do jornalismo se atualizam em materialidades televisuais no jornalismo televisivo brasileiro, Juliana Gutmann identifica dois modelos contemporâneos de atuação dos repórteres televisivos. No primeiro deles, o modelo de atuação consagrado, o repórter “é caracterizado pela seriedade e sobriedade da sua postura diante da câmera, distanciamento em relação à ação narrada e ao seu interlocutor num esforço de constituir uma espécie de ‘não eu’, figurativização do telejornal que reporta o que viu e ouviu de modo supostamente imparcial” (GUTMANN, 2014, p. 316). O corpo do repórter funciona, então, apenas como indício de sua presença no local do acontecimento e apela a um sentido de legitimidade construído historicamente pela autenticação geográfica, ainda que de modo simbólico. Essa autenticação apaga a representação pessoal do repórter, que se apresenta apenas como sujeito enunciativo dos fatos. Nessa conformação, os fatos em si mesmos ganham destaque seja no texto verbal do programa, seja naquilo que a câmera escolhe mostrar.

Gutmann identifica, contudo, que os repórteres vem assumindo um novo lugar de fala no que ela considera uma inversão poética para um mesmo efeito pretendido, a autenticidade: “No lugar de observador imparcial dos fatos, papel assumido até então como pressuposto de

construção de autoridade e credibilidade, o mediador agora se constrói enquanto ser social que vive os fatos e, por isso, é autorizado a discorrer sobre eles” (GUTMANN, 2014, p. 316). Nesse segundo modelo de atuação, “o corpo do mediador enquanto expediente de performatização da notícia aparece como uma nova forma de certificação dos relatos noticiosos dos telejornais e conseqüente construção de credibilidade, em contraposição à forma, ainda hegemônica, de construção do repórter como uma figura imparcial que se esforça para distanciar-se da ação narrada e de seu interlocutor utilizando seu corpo apenas como indício de presença no local do acontecimento” (GUTMANN, 2014, p. 317). Essa figura, que Gutmann identifica como um mediador *persona*⁶⁴, atua de modo a representar uma situação cotidianamente vivida pelo cidadão comum e assim, o uso da performance não é feito para demarcar a representação do telejornal no lugar do acontecimento a partir de uma suposta figura neutra, “mas, ao contrário, de uma *persona* que vive e interpreta o dito. Neste caso, o sentido de fazer crer não passa mais pela caracterização sóbria do sujeito de fala, mas por um processo de corporificação do enunciado” (GUTMANN, 2014, p. 181-182).

Atrelados a esses modelos de atuação do repórter, a autora argumenta que os papéis assumidos pelo mediador “respondem por tipos distintos de posicionamentos construídos para o telespectador” (GUTMANN, 2014, p. 317), ora posicionados como testemunhas de um discurso neutro e distante, ora como cúmplice de um mediador que se inclui na ação narrada e se representa pessoalmente. Nesse sentido, a diversidade de sujeitos/repórteres que se inscreve nos programas a partir das suas experiências só é possível se admitimos que suas performances marcam, como indica Juliana Gutmann, o lugar de *personas* “jornalistas que interpretam representações do cidadão brasileiro, sujeitos sociais que se implicam nos relatos e fazem do seu corpo lugar de personificação da notícia” (GUTMANN, 2014, p.325). A relação proposta por Gutmann naquele momento ao sustentar-se numa concepção de *persona*, toma o corpo do jornalista explorado como dispositivo expressivo de interpretação do acontecimento. Ou seja, é uma personalização que projeta no discurso um mediador que ainda que se apresente enquanto ‘eu’, sujeito singular, num movimento de proximidade com o público que é convocado enquanto cúmplice, assume uma posição que não necessariamente o projeta subjetivamente na cena, mas enquanto uma figura da representação de uma situação vivida cotidianamente pelo cidadão comum. A nossa observação nas transformações das

64 Gutmann define *persona* a partir de Ivana Fechine: Espécie de personagem calcado na própria personalidade do sujeito de fala, ou seja, um ator da enunciação que se constrói com base na representação de si mesmo (FECHINE, 2008b, p.72).

marcas convencionais de performances dos sujeitos mediadores no telejornalismo brasileiro nos leva a afirmar que essa construção da persona tem cedido lugar à possibilidade de manifestação dos sujeitos jornalistas enquanto eles mesmos seja na bancada dos telejornais e programas jornalísticos, seja em sua atuação enquanto repórteres, com falas que fazem referência a seu próprio cotidiano, suas preferências pessoais, seus gestos idiossincráticos.

Nesse sentido, argumentamos em razão da existência de um terceiro tipo de mediador importante que já não aparece apenas como projeção de um cidadão, mas assumindo um lugar próprio, que remete a si mesmo enquanto personagem com características singulares. Para além de convocarem a figura do espectador cidadão como cúmplice do discurso jornalístico, esses sujeitos articulam, a partir da construção de um lugar específico assumido por eles, uma série de relações entre valores do jornalismo, afeto e reconhecimento em relação à sua audiência. Assim,

gesto, roupa, cenário com a voz se projetam no lugar da performance. Mas os elementos que constituem cada um deles, movimentos corporais, formas, cores, tonalidades, e as palavras da linguagem compõem juntos um código simbólico do espaço (ZUMTHOR, 2011, pg. 231-232).

Gesto, corpo, voz e postura se apresentam para nós como elementos que nos permitem observar de que modo as convenções de performance de repórteres do jornalismo televisivo se deixam ver em como os corpos desses mediadores atuam. Para identificação dessas marcas e, sobretudo, do que a convenção hegemônica inclui ou deixa de incluir na história do jornalismo de televisão brasileiro que disputas de valoração da instituição estão implicadas nessa seleção, propomos, como primeiro movimento analítico desta tese, um olhar para a história do surgimento e consolidação das marcas de atuação do repórter de televisão a partir de acervos históricos disponíveis no site da Cinemateca Nacional e no Arquivo Nacional no Rio de Janeiro além de material disponibilizado online em acervos pessoais ou institucionais (como o Memória Globo). É a identificação dessas marcas convencionais que deve guiar o nosso olhar para as performances contemporâneas encenadas pelos repórteres dos nossos objetos de análise.

A nossa proposta, sobretudo, é a de entender o modo como os valores e premissas da atividade jornalística se materializam textualmente e convocam sentidos subjetivos de partilha através do relato, também corporal, desses repórteres. Sugerimos observar, então, como ou se a sua atuação recorre a marcas próprias do que se convencionou historicamente como reforço da noção de objetividade jornalística no telejornalismo enquanto gênero televisivo (como

distanciamento das fontes, falta de contato corporal, voz empostada, passagens que funcionam como assinatura de matérias e apresentam repórteres que se dirigem para a câmera e para o olhar do espectador recorrendo a um sentido de legitimação pela presença no lugar do fato, marcas que ligam editorialmente o repórter à instituição que representa etc); e como ou se são exibidos traços que personalizam o repórter (como demonstrações de emoções, marcas de trajetória pessoal na vivência da situação relatada, gestos e sotaques característicos, vestimenta, movimentos corporais incorporados ao enquadramento de câmera). Essa observação deve nos permitir identificar que disputas se colocam em torno da relação entre jornalismo televisivo e subjetividade na história de desenvolvimento das formas convencionais de atuação dos repórteres e jornalistas de televisão brasileiros.

Contexto Comunicativo

A comunicação se estabelece em um ambiente partilhado e essa partilha pressupõe que o sujeito que tem voz reconheça o outro. O contexto comunicativo é um operador que deve dar conta de ajudar o analista a entender como os programas televisivos se põem em relação com seus telespectadores, como constroem posições para si e para seus interlocutores através da criação de um ambiente específico: são “os modos como os emissores se apresentam, como representam seus receptores e como situam uns e outros em uma situação comunicativa concreta” (GOMES, 2007, pg. 25). Aqui, estão em causa os princípios que regulam a partilha através da comunicação: “O olhar aqui se volta para a cena criada no texto através do modo como os mediadores se apresentam e posicionam seus interlocutores, configurando lugares de fala, tempo e espaço determinados, o que pressupõe reconhecimento das expectativas e competências da audiência e do que se partilha culturalmente com ela. Através da identificação do contexto comunicativo do telejornal é possível entender como se constroem posições e vínculos com o interlocutor, movimento que remete a disputas de sentidos e relações de poder.” (GUTMANN, 2014, p. 293)

A construção desse contexto deixa marcas no programa que são ora explícitas, como os modos de interlocução e chamamento dos telespectadores – “alô, amigos da Rede Globo”, “logo, logo a gente traz mais notícias pra você”; ora implícitas como os elementos de encenação – as escolhas técnicas de iluminação, enquadramentos de câmeras, figurino, cenário. Construídos como a junção de fragmentos de reportagens, *Profissão Repórter*, A

Liga e O Infiltrado enfatizam como modo prioritário de construção de seu contexto comunicativo uma orientação para fora dos estúdios televisivos, para os espaços em que os acontecimentos se dão e onde encontram seus repórteres em uma legitimação da noção de vivência e vigilância e um estabelecimento de proximidade com a vida cotidiana.

Gutmann destaca que no telejornal “a presença dos programas nos espaços geográficos reconhecíveis enquanto mundo se dá pela performance do repórter, o qual, junto com o apresentador, figurativiza o sujeito enunciativo do telejornal” (2014, p. 216) Assim, repórter e cinegrafista são mediadores fundamentais na articulação dos testemunhos de diversas fontes incorporadas ao relato jornalístico e responsáveis pela construção de um sentido de presença. Nesse sentido, Arlindo Machado indica que a presença da televisão através de seus repórteres nos locais do acontecimento está diretamente relacionada ao desenvolvimento histórico do telejornalismo enquanto gênero:

Se sua história tivesse sido outra, o telejornal poderia ter adotado para si o modelo do documentário: um apresentador recitaria um texto absolutamente coerente e sistemático, preparado por roteiristas e assessorado por especialistas, enquanto se poderia mostrar imagens e sons relacionados com o texto. Mas, ao longo de sua história, o telejornal foi arquitetando uma outra estrutura de apresentação, baseada em sujeitos implicados no acontecimento seja diretamente (como é o caso dos protagonistas, aqueles que fazem ou testemunham os eventos), seja indiretamente (os enviados da televisão para reportar o evento) (MACHADO, 2005, p. 105).

Para Machado, o telejornal se configura, então, como um conjunto de vozes orquestradas para prover relatos acerca dos eventos e a voz que relata permanece atada a um corpo que está, por sua vez, submetido às leis do espaço físico onde está situado. Machado destaca, então, uma condição específica de desenvolvimento do trabalho do repórter que vai aos locais dos acontecimentos para checar o fato ou, mais especificamente, que é colocado em prontidão nos locais onde se espera o desenvolvimento de algum acontecimento: ao citar uma situação específica em que equipes de jornalistas da CNN⁶⁵ e da TF1⁶⁶ quase foram atingidos por mísseis iraquianos que caíam sobre Riad, a capital da Arábia Saudita, enquanto faziam passagens ao vivo para os telejornais das emissoras citadas, o autor destaca que em geral, o cumprimento da pauta coloca o repórter como mais um sujeito envolvido no fato, como aquele cuja voz relatora está “sempre atada a um corpo, corpo este submetido, como os

65 Cable News Network, canal a cabo de notícias norte-americano fundado em 1980.

66 Primeiro canal de televisão francês fundado em 1935 e, a partir de 1975 passa a se chamar TF1.

demais a seu redor, às leis do espaço físico onde ele está situado.” (MACHADO, 2005, p. 105).

Ao fazer do seu corpo lugar de performatização da notícia, de interpretação do relato noticioso, os repórteres postos em cena no texto televisivo conformam situações comunicativas específicas ao se relacionar tanto com os outros corpos dispostos na cena enquadrada pelas câmeras, com outros corpos supostos como participantes da cena ainda que fora do quadro – sobretudo como câmeras –, quanto supostos como telespectadores para quem o programa se endereça. Considerando os repórteres cinegrafistas como sujeitos jornalistas implicados na produção desse contexto comunicativo no qual se estabelece a relação entre programa e telespectador, interessa-nos ainda pensar de que modo a relação entre os movimentos de câmera, articulados ao texto verbal e posicionamentos corporais dos mediadores é apropriada como uma estratégia visual para atos conversacionais (GUTMANN, 2014, p. 311).

Nesse sentido, nos interessa observar ainda aquilo que Juliana Gutmann identifica como ‘poética da imagem amadora’. Para a autora, os telejornais têm incorporado imagens com registro amador a partir de quatro fontes possíveis: feito por cidadãos comuns enquanto cinegrafistas amadores; produzido por câmeras de segurança; gravações amadoras cedidas por instituições oficiais como órgãos policiais, por exemplo; e material capturado pelo próprio repórter quando este se coloca na posição de videorepórter ou utiliza um recuso de câmera escondida. Como afirma Gutmann:

A poética da imagem amadora, quando apropriada para produção de prova indicial do dito, atua na produção de sentido de tempo presente, vigilância, revelação e inclusão do sujeito enunciatário no processo comunicativo. Ou seja, a projeção no tempo presente da ação ocorrida no passado coloca o telespectador enquanto testemunha ocular do fato narrado ao mesmo tempo em que, simbolicamente, amplia o acesso do telejornal ao mundo, dando-lhe status de vigília constante e poder de revelação. Através desses outros olhares, o telejornal se espalha pelo tecido social, reproduzindo modos de visibilidade do mundo contemporâneo” (GUTMANN, 2014, p. 315).

Uma primeira aproximação com os nossos objetos de análise nos dá indícios de que essa poética da imagem amadora é apropriada como um modo específico de construir um sentido de onipresença da entidade jornalística capaz de vigiar todos os passos do repórter que acompanha, ainda que em lugares onde não haja condições de montagem de um grande aparato de gravação; ou ainda como modo de criar sentidos de vivência, de ação do repórter em relação ao relato jornalístico que ele faz diante das câmeras.

Ao olhar para a conformação dos contextos comunicativos propostos pelos nossos objetos, a nossa tentativa será a de tentar localizar como, em conjunto com a performance dos repórteres, esses elementos convocam sentidos de partilha das experiências encenadas tomando em conta os sentidos construídos a partir de um discurso sobre o papel do repórter e sobre a possibilidade de subjetivação dos relatos. Nos interessa observar ainda como os programas articulam modos de visibilidade para os sujeitos que coloca em relação a partir de seu relato – jornalistas, fontes, recepção – e de que modo essa construção convoca sensibilidades e valores na construção de possibilidades de reconhecimento do outro.

Pacto sobre o papel do jornalismo?

Das disputas como lugares configuradores do jornalismo como instituição social

“A relação entre programa e telespectador é regulada, com uma série de acordos tácitos, por um pacto sobre o papel do jornalismo na sociedade. É esse pacto que dirá ao telespectador o que deve esperar ver no programa” (GOMES, 2007, pg. 26). Assim, em geral, entendemos que essa relação construída pelo público com o programa de jornalismo televisivo é em boa medida regulada pelas expectativas construídas sobre como o programa atualiza práticas, convenções, premissas e valores sobre o papel social do jornalismo – como ele trata, ou se valoriza, as noções de objetividade, factualidade, responsabilidade social, interesse público etc. O esforço produtivo e os recursos técnicos colocados a serviço do jornalismo, bem como a trajetória de mediadores, a transmissão ao vivo, o modo de tratamento das fontes, tudo isso contribui para a construção da credibilidade do programa. O modo como o telejornalismo exhibe e dá ares de transparência ao processo de construção da notícia, por exemplo, é uma ferramenta importante como abalizadora da confiabilidade do programa na relação com seus interlocutores. Na trajetória de desenvolvimento da metodologia de análise de telejornalismo criada por Itania Gomes e testada e ampliada pelo Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação (TRACC), esse operador tem orientado o olhar do analista justamente para os modos como cada programa se relaciona com valores socialmente e culturalmente compactuados a respeito do que o jornalismo deve ser e qual função ele deve cumprir na sociedade.

Como já argumentamos, consideramos que embora exista uma aparente unidade na definição da instituição jornalística, é preciso reconhecer que ela não está livre de problemas e

controvérsias internas (DAHLGREN, 2000, p. 1). A naturalização que se apresenta como um discurso único sobre o que o jornalismo é ou não é pressupõe, na maior parte das vezes, uma apresentação da atividade enquanto um conjunto de regras e práticas fixas, sem passado ou futuro, sem contexto. Concordando com Peter Dalhgren (2000), entendemos que longe de ser uma prática com definições “autoevidentes”, o jornalismo se legitima como instituição a partir de disputas de definições e limites que são geralmente excluídas do discurso hegemônico sobre a atividade: “em outras palavras, jornalismo e professores de jornalismo, normalmente, se esforçam para manter o controle sobre essas turbulências discursivas⁶⁷.” (DAHLGREN, 2000, p.2). Ao acompanharmos Itania Gomes e assumirmos que o jornalismo é uma instituição social, que “é da ordem da cultura e não da natureza do jornalismo ter se desenvolvido deste modo em sociedades específicas” (GOMES, 2007, p.4) consideramos que o jornalismo tem uma história que deve ser contada a partir da consideração dos contextos sociais, culturais e históricos em que o se desenvolve enquanto instituição, os discursos que lhe constituem e os discursos silenciados para que o discurso naturalizado se sustente. Ou seja, ao olhar para o jornalismo como instituição e para as expectativas sociais alimentadas em torno dela, consideramos que seus modos de expressão, sua linguagem em diversos meios, seus códigos de conduta profissional, são resultado de uma disputa constante entre modos alternativos de justificar e legitimar o trabalho jornalístico, modos diversos de conformação de uma indústria noticiosa, e, de modo geral, com movimentos socioculturais e históricos mais amplos que regulam e dão origem a instituições diversas.

Um problema que se coloca para a perspectiva de análise desenvolvida nesta tese é que, ainda que consideremos o jornalismo hegemônico a partir das disputas implicadas em sua definição, ainda que consideremos que o conceito de objetividade, por exemplo, tem sido constantemente rediscutido e questionado enquanto uma prática de fato possível, nós geralmente localizamos essa disputa em relação a uma definição de jornalismo que valoriza a racionalidade, o debate público que orienta o cidadão ao voto, a fazer escolhas econômicas acertadas. Assim, os sujeitos privados aos quais o jornalismo costuma se referir são também definidos em uma relação que se estabelece pela noção de propriedade, que constitui sujeitos como indivíduos que tem, entre seus principais direitos é o de manter a sua vida particular para si. As emoções, por exemplo, entendidas nesse contexto como algo altamente privado e pessoal, são então frequentemente tratadas como algo que deveria estar fora do debate público

67 No original: In other words, journalism and journalism educators usually strive to maintain discursive control over such turmoil.

e vistas como a marca de um problema jornalístico associado à tabloidização, como aponta Phillipa Chong (2017).

Nesse sentido, a formação de um jornalismo moderno, sustentado sobretudo pela ideia da objetividade, se relacionada de modo muito próximo com um programa iluminista de modernização. Guerra (2003) salienta que a institucionalização hegemônica de jornalismo se dá de modo simultâneo com o desenvolvimento do Iluminismo, que marca o início e a consolidação do programa moderno de civilização. Nesse programa, a autonomia do indivíduo diante de qualquer esfera de poder mediante a razão lhe tornaria hábil para tomar suas próprias decisões e lhe emanciparia de qualquer tutela. O pensamento iluminista teria sido, então, lugar de origem das grandes matrizes de pensamento que formam a atividade jornalística. Assim, o paradigma da objetividade

se caracteriza justamente pela separação entre fato e opinião, fato e emoção. No primeiro caso, o jornalista deve se abster de expressar suas ideias e comentários sobre os fatos, detendo-se a estes. No segundo, deve evitar revelar suas emoções, ou mesmo impedir que elas o levem a distorcer seu conhecimento da realidade. A separação entre fato e opinião, fato e emoção, se apresentava, portanto, como uma competência essencial relativa à postura do profissional de jornalismo, por isso caracteriza-se como uma competência de conduta (GUERRA, 2003, p.6).

Entre as razões que justificariam a força que este paradigma assumiu na concepção de jornalismo moderno, segundo Guerra, estaria a “crescente influência dos primados Iluministas nas diferentes esferas da vida social moderna, sobretudo na ciência e na política” (GUERRA, 2003, p.10) e a centralidade nos fatos deixaria para este indivíduo moderno, iluminista, a possibilidade de formar suas próprias opiniões: “De posse dos dados de fato, ele mesmo procederia seu exame e tomaria sua decisão. Afinal, a luta para emancipar-se do controle político do estado, do controle da verdade pela igreja, havia sido muito intensa para, no momento de afirmação de sua individualidade, o sujeito tornar-se refém dos partidos controladores dos órgãos de imprensa” (GUERRA, 2003, p.11). Em *O Percurso Interpretativo na Produção da Notícia* (2008), Guerra, defendendo o argumento de que o jornalismo é uma prática social de mediação entre a realidade e o público, toma o fato real como o objeto do jornalismo, parâmetro comparativo para o conceito de verdade: quanto mais fiel ao fato, mais verdadeira a notícia e nesse sentido, então, verdade é objetividade. Para o autor, a própria consolidação do jornalismo como atividade foi condicionada pelo cumprimento do imperativo ético que estabelece a notícia como expressão da realidade: “o

entendimento inicial do jornalismo enquanto prática social de mediação deu-se respaldado na ideia de que o conhecimento produzido pelo jornalismo se baseia elementarmente na rigorosa observação do fato (p.38).” Entendemos, portanto, que a concepção de sujeito que funda os ideais basilares do jornalismo moderno tal como o conhecemos, sobretudo o da objetividade, se mantém, ainda, como um dos valores fundamentais no discurso hegemônico da atividade ainda que estejamos falando de coisas diferentes para as quais ainda damos os mesmos nomes⁶⁸. Salientamos, contudo, que a caracterização de jornalismo feita por Guerra como uma mediação entre a realidade e o público, como a atividade que possibilita que esse público conheça o mundo, isola o jornalismo como uma atividade que se coloca entre o sujeito e o mundo e não como uma atividade inserida na mesma trama sociocultural e comunicativa. Para além disso, se consideramos as tramas sociais e culturais como lugares pelos quais diversas relações de poder constituem subjetividades e disputam sentidos a respeito do mundo, esse isolamento de um indivíduo racional passa a fazer menos sentido.

Como indicamos seguindo o argumento de Barbie Zelizer (2013), essa concepção de um sujeito que se liberta da tutela de instituições que estruturam a vida social e assim torna-se senhor de suas opiniões só faz sentido se adotamos uma perspectiva de sujeito racional, pleno e autoconsciente que funda o jornalismo como instituição central para a democracia (ZELIZER, 2013). Essa função é sustentada mesmo por autores que consideram a diversidade de formas, processos, qualidades e relações que fazem do jornalismo um fenômeno histórico-social, como indicam Bruno Leal, Phellipy Jácome e Nuno Manna a respeito do trabalho de Michael Schudson. Assim, eles argumentam que

o reconhecimento da importância da multiplicidade de relações que envolvem o jornalismo é acompanhado por uma visada que o fixa em um papel fundamental”. O jornalismo é visto, então, como uma “instituição” social cuja função mais importante, aquela que justificaria sua existência, é de natureza política, vinculada à democracia e à vida pública. Outras formas e processos jornalísticos, como aqueles ligados ao “drama humano” ou ao mercado econômico-financeiro, são submetidos, desse modo, a uma hierarquia que tende colocá-los em segundo plano, como decorrências ou criações derivadas e secundárias. (LEAL, JÁCOME, MANNA, 2014, p.146)

68 Nosso argumento funciona aqui a partir de Raymond Williams que, ao fazer uma análise da construção histórica de uma série de palavras relacionadas à noção de cultura, indica que o lugar de destaque do sentido de uma palavra em detrimento de outros indica a prevalência de uma ideologia. Para Williams, portanto, “alguns processos sociais e históricos importantes ocorrem no interior da língua, de um modo que indica quão integrais são os problemas dos significados e das relações. (...)” (2007, p.40), mas é preciso salientar que ainda que um sentido prevaleça sobre outros “Os sentidos mais antigos e mais recentes coexistem, ou tornam-se alternativas reais por meio das quais se debatem problemas de crença e de filiação contemporâneas” (2007, p. 40)

Em diálogo com a concepção de sujeito dos estudos culturais, sobretudo aquela pela qual viemos argumentando a partir de Edward Palmer Thompson, Lawrence Grossberg e Stuart Hall, Michel Foucault e Judith Butler no capítulo anterior, o consumidor do jornalismo, seu objetivo final, é um sujeito atravessado por valores que apelam, para além da razão, a valores também morais e afetivos que se ancoram na experiência histórica que os condiciona. Assim, entendemos que a noção de pacto, que pressupõe um acordo mútuo, talvez seja equivocada justamente porque não salienta para o analista a necessidade de pensar que as convenções do jornalismo são também construídas como um lugar de regulação e violência dos corpos e das subjetividades.

Partindo de uma concepção de racionalidade condicionada e sensível, atravessada por micropoderes que regulam corpos, modos de ser e formas de reconhecimento no mundo moderno, reconhecemos que a noção de objetividade – enquanto definidora da instituição jornalística e importante valor a partir do qual se regula e se legitima a sua prática e o modo como o jornalismo é socialmente aceito –, longe de configurar um modo de ação não subjetivo, funciona, ao contrário, como um modo de controle de subjetividades possíveis a partir de uma lógica racional cartesiana, mas também pela desvalorização de modos de ser do feminino e do popular, por exemplo. Nesse sentido, longe de pactuar com os sujeitos com os quais se relaciona a respeito de valores e normas, argumentamos, em termos semelhantes à argumentação de Judith Butler acerca da relação entre as noções de gênero e sexo, que o jornalismo constrói possibilidades de reconhecimento dos sujeitos através de uma construção de corpos possíveis nas quais eles nem sempre se reconhecem, mas sentem-se obrigados a se encaixar. Argumentamos que as convenções jornalísticas se estabelecem em um processo permeado por disputas que dizem mais de filiações ideológicas dominantes, que da inexistência de outros modos possíveis de fazer do jornalismo.

Assim, um olhar para o surgimento da figura do repórter no jornalismo estadunidense a partir do trabalho de Michael Schudson deixa ver que o surgimento da figura do repórter de jornal enquanto uma figura profissional – com formação universitária e dedicação especializada à profissão, que compartilha um universo de trabalho comum com seus colegas e divide também com eles ideias comuns sobre seu ofício –, indica que, naquele momento dos anos 1890, os repórteres estavam “menos interessados nos fatos do que em criar um estilo de escrita pessoalmente distintos e populares” (SCHUDSON, 2010, p.88). Nesse momento, ressalta Schudson, a noção de objetividade com a qual esses repórteres lidavam é bastante

diferente de uma noção contemporânea em que a objetividade se transforma na ideologia de desconfiança do “eu”. Segundo o autor, essa contradição entre o zelo pelos fatos e a identidade literária dos jornalistas era vivida menos como desacordo ideológico e mais como conflito editorial e Schudson afirma que quer se acreditassem como cientistas, quer se acreditassem como artistas, os repórteres daquele período acreditavam que deveriam ser realistas. O triunfo das convenções realistas na arte, na ciência e no jornalismo, salienta o autor, não se deu subitamente e argumenta que, em consonância com esse ideal de realismo, a ciência como um corpo de conhecimento inevitavelmente claro, registrado e público não teria obtido apoio e popularidade “sem o avanço da economia de mercado, o ideal e as instituições da democracia política e o surgimento de uma ocupação urbana” (SCHUDSON, 2010, p.93). Enquanto no início do século XIX, a ciência se estabelecia como uma arma das classes médias em oposição ao saber estabelecido das classes dominantes, no final do mesmo século ela se torna uma instituição vinculada às universidades e associações profissionais que se posiciona contra a democracia popular “tanto por princípio (‘razão’ e opinião especializada em oposição às massas) como pelo antagonismo de classes vigente (uma instruída classe média em contraste com imigrantes e a classe operária)” (SCHUDSON, 2010, p.94). Schudson conclui então, que “A história da ciência não é uma história intelectual autônoma. Em vez disso, é a história da transmissão de um modo de ver o mundo, uma série de ideias e instituições que impulsionam o modo de ver e as condições sociais que conduzem ou reprimem esse modo de ver” (SCHUDSON, 2010, p.94).

Entendemos a partir de Gutmann, que “o reconhecimento dos valores discursivos do jornalismo depende dos usos e apropriações da linguagem televisiva” (2014, p. 37) e a partir de Gomes, que o telejornalismo enquanto gênero televisivo deve ser entendido a partir de uma perspectiva histórica de sua formação. Assim, argumentamos que o pacto sobre o papel do jornalismo nos programas de televisão brasileiros se sustenta a partir de expectativas conformadas de modo histórico, social e cultural acerca do modo como os produtos televisivos dialogam com seus valores e se constituem “enquanto extensão das interações sociais pelas quais atuam formas expressivas de atualidade e interesse público” (GUTMANN, 2014, p. 37). Nesse sentido, ao olhar para o momento de surgimento da figura do repórter na televisão brasileira e para a história de definição de convenções ligadas a essa figura, procuramos identificar que valores são associados à sua conduta profissional e que disputas aparecem nos modos de condução dessa performance tanto em relação à definição de uma

linguagem propriamente televisiva quanto em relação às práticas e valores da instituição jornalística. Esse olhar para a convenção, contudo, é guiado também por uma atenção para as brechas, para os momentos em que essa convenção é desafiada, na tentativa de entender como valores e sensibilidades dominantes dialogam com constituições alternativas. Mantemos em vista também, um olhar para o jornalismo que, ao considerá-lo enquanto uma instituição de certo tipo que atende a culturas específicas, atende a convenções que representam uma possibilidade do fazer jornalístico e que estão em diálogo constante com mudanças mais amplas na história das culturas e sociedades. Entendemos que olhar para um lugar de convenção – no nosso caso, a convenção de performance de atuação do repórter de televisão – significa uma tentativa de entender o que essa convenção representa e que sentidos estão em jogo quando esta convenção é desafiada. Assim, compreendemos que os procedimentos do jornalismo, suas convenções e formas “antes de serem permanentes, neutros e a-históricos, estão articulados às tensões que regulam e perpassam o fazer jornalístico e que o inserem no tempo e na cultura.” (LEAL, 2013, p. 26).

Evocando Rosalind Coward e, novamente, Michael Schudson, reconhecemos que embora não seja hoje dominante enquanto forma majoritária de expressão jornalística, a presença autoral, subjetiva, do repórter foi sempre uma marca existente em alguns tipos de reportagens e chegou a configurar importantes movimentos jornalísticos como o Novo Jornalismo. Elisa Casadei, ao construir uma história da narrativa da reportagem no jornalismo de revista no Brasil, salienta que “como fiduciário de uma narrativa que se pretende realista, o jornalismo articula, a partir de códigos de narração diversos, uma série de estratégias referenciais e informativas que, contudo, mudaram com o passar do tempo, articulando diferentes modos de narração e de credenciamento perante o real” (CASADEI, 2013, p.20). A história da reportagem de revista brasileira que Elisa Casadei nos conta é pautada pela mudança de regimes de códigos padrão, mas salienta a coexistência de códigos diferentes com diversas matrizes narrativas e formas de legitimação do fato e destaca a existência de uma função testemunhal sustentada pelo relato do repórter desde a Revista da Semana, nos anos 1900.

O nosso argumento encontra ressonância também no trabalho de Chris Peters (2011), em um artigo em que analisa as relações entre jornalismo e emoções. Para Peters, “uma mudança significativa nas últimas décadas não é que o jornalismo tenha se tornado emocional (de fato, ele sempre foi); antes, a diversidade de estilos emocionais, a aceitação do

envolvimento jornalístico e as tentativas de envolver a audiência se tornaram mais explícitas⁶⁹.” (PETERS, 2011, p.297). Para o autor, categorias analíticas tradicionais como *soft e hard news*⁷⁰, jornalismo sério e de tabloide e a oposição entre racionalidade e emoção parecem inadequadas para pensar em termos de diversidade de alternativas noticiosas. Em sua tese de doutorado, sustenta que ao invés de colocar o emocional de lado, o jornalismo sempre teve um lado emocional, mas recentemente, “o mandato jornalístico para descobrir a verdade enquanto luta com falsidade, através de análise distante, é substituído em muitos produtos de notícias emergentes por uma reportagem mais envolvente que se concentra no sentimento de verdade⁷¹” (PETERS, 2009, p.10).

A noção de jornalismo confessional, tal como elaborada por Rosalind Coward, nos interessa por enquadrar um modo específico de aparição dessa relação de envolvimento entre repórter e seu público, ancorado em uma fala pessoal, subjetiva, em um momento contemporâneo em que uma nova intimidade se configura. Não sendo o jornalismo um fenômeno isolado da cultura, suas formas emergentes, são, para a autora, duplamente protagonistas e sintomas de tendências mais amplas. Nesse sentido, “esta preocupação com o eu, subjetividade e intimidade, e especialmente com sentimentos íntimos, pode ser observada em grande parte das áreas da vida cultural, assumindo muitas formas diferentes” (COWARD, 2013, p.88). Há, para Coward, uma fascinação com as histórias pessoais de sujeitos comuns na televisão, nos livros, nas revistas. A necessidade de autenticidade daria ao jornalismo um papel específico neste impulso cultural mais amplo: em uma cultura faminta por experiências reais, e revelação pessoal de intimidade, os valores profissionais do jornalismo aparecem para garantir autenticidade” (COWARD, 2013, p.95). Para a autora, ao criar para a escrita confessional um lar, o jornalismo assume um lugar chave na autenticação de confissões e não apenas se encaixa nas tendências culturais.

Para nós, pensar em termos de um jornalismo que inclui uma dimensão subjetiva mesmo quando praticado a partir da norma objetiva impõe a necessidade de repensar inclusive

69 No original: One significant change over the past few decades is not that the news has become emotional (indeed, it has always been); rather, the diversity of emotional styles, the acceptability of journalistic involvement, and attempts to involve the audience have become more explicit.

70 A distinção entre notícias duras e suaves é comumente feita nos estudos de jornalismo para separar um conjunto de notícias que se referem a assuntos considerados importantes como política nacional e internacional, negócios e economia, por exemplo, de um segundo conjunto de temas considerados menos centrais como entretenimento, estilo de vida, esportes, etc.

71 No original: “The journalistic mandate to uncover truth as it grapples with falsehood, through distant analysis, is superseded in many emergent news products by a more involved reportage that focuses on the feeling of truth”.

seus valores de autenticação, sua orientação para a democracia enquanto sistema de governo, sua defesa da esfera privada enquanto algo que deve ser mantido em propriedade do indivíduo. Como indica Dominique Mehl (2007), as linhas de demarcação entre público e privado, definidas e acordadas na cultura e na sociedade a partir de normas e regras de conduta, ainda que tenham sido sempre fluidas, permaneceram historicamente como um princípio de organização do debate público. Nesse sentido, nos parece que os contextos contemporâneos de fortalecimento de relatos pessoais no jornalismo precisam ser pensados não precisamente em termos de apropriação entre convenções e valores a partir da consideração do quadro hegemônico de definição jornalística, mas a partir de um novo quadro de referência, do questionamento mesmo das relações historicamente estabelecidas entre jornalismo, democracia e as dimensões de público e privado.

Organização temática

O modo como um programa de jornalismo televisivo organiza a arquitetura da informação que apresenta a seu espectador aposta em certos níveis de interesse e competência por parte desse. Assim, a ênfase em determinadas editoriais, a construção de proximidade geográfica com seus espectadores e mesmo a orientação temática que constitui um programa são lugares importantes de constituição do que um espectador espera encontrar em um programa.

Profissão Repórter da Rede Globo, *A Liga* da Rede Bandeirantes e *O Infiltrado* do History Channel se apresentam a partir de um modo muito específico de construção de organização temática e serialidade. Caracterizando-se como programas de reportagens, vão ao ar uma vez por semana e nomeiam suas exibições como episódios estruturados em temporadas, ou seja, destacando um sentido de serialização. Em nossa dissertação de mestrado, entendendo a serialidade como um modo específico de organização dos eventos recontados pelas narrativas, buscamos em Omar Calabrese uma distinção entre duas formas resultantes da “maneira de ligar a descontinuidade do tempo do relato com a continuidade do tempo relatado e do tempo da série” (CALABRESE, 1987, p.45) – acumulação e prossecução – que se revelou muito produtiva para a análise dos modelos narrativos construídos para os telejornais analisados naquele momento. O autor explica que essas séries podem se estruturar

a partir desses dois modelos básicos: seja a partir de um modelo em que predomina a acumulação de informação através de segmentos episódicos, com pouca ou nenhuma ligação entre si, seja justamente a partir de uma sequência de eventos que levam a um objetivo final, em um modelo de narrativa mais complexa.

Para alcançar uma unidade qualquer produto que se constrói de forma serializada precisa recorrer a estratégias que façam a narrativa evoluir e que, ao mesmo tempo, mantenham a compreensão do telespectador a respeito das tramas e eventos. O modo de organização dos fragmentos de cada programa, seja por episódio, seja ao longo deles, compõem uma narrativa sobre o que o programa considera importante que a sua audiência saiba. Nesse sentido, enquanto forma de linguagem na televisão, o programa telejornalístico também configura uma série de estratégias para orientação do público a partir dos fragmentos oferecidos. É preciso situar o telespectador no tempo e no espaço em relação a uma história, seja ela ficcional ou factual. É preciso lembrar-lhes, de vez em quando, porque a história está no ponto em que está e quais eventos a trouxeram até aí. Já naquele momento, o papel do mediador como responsável pelo encadeamento de notícia revelou-se como uma forte estratégia de organização narrativa dos programas analisados – o desenvolvimento da interação entre os mediadores mostrou-se responsável pelo enquadramento sequencial das notícias seja através de uma ligação construída com uma passagem entre temas em uma conversa informal, seja pelo modo como seu texto e os recursos de edição, especialmente os cortes entre um apresentador e outro, evidenciam uma construção narrativa que valoriza um sentido de acúmulo de informação.

Também naquele momento, identificamos que a ênfase em determinados temas e editoriais ajudam a construir enquadramentos temáticos para o tratamento das notícias. No caso dos programas que propomos como nosso corpus de análise de modo de endereçamento, a recorrência de temas ligados a experiências que testam os limites do mediador ou o coloca em situações inéditas parece enquadrar um modo específico de partilha pela subjetividade entre mediador e audiência. Ao considerar a revelação da vivência como um modo de se endereçar ao público, a escolha de temas feita por esses programas revela uma aposta no modo como cada programa propõe a partilha do pessoal.

Na próxima parte desta tese, a nossa análise começa pela tentativa de identificação do contexto histórico de surgimento da convenção de performance do repórter no telejornalismo

brasileiro buscando discutir que questões de legitimação e autenticação do jornalismo, que contextos institucionais e culturais estavam implicados nas disputas pela formação de linguagem do gênero. Nesse sentido, entendemos que as matrizes culturais a partir das quais se conformam os gêneros televisivos respondem a uma diversidade de contextos. Avançando em um momento contemporâneo, a identificação das disputas implicadas nessa trajetória da convenção é retomada para nos ajudar a compreender os modos de endereçamento específicos de *Profissão Repórter*, *A Liga* e *O Infiltrado*.

2. Das matrizes culturais

O corpo do repórter como lugar de convenção e disputa no telejornalismo brasileiro

The question is about imagination, about play, about how children or the reporters they grown into constructed a career for themselves and a world for their readers. It is a question, again, of what a reporter is, because no reporter just “gets the facts”. Reporters make stories. Making is not faking, not lying, but neither is it passive mechanical recording. It cannot be done without play and imagination.

Michael Schudson, The power of News, p.96

A epígrafe que escolhemos para começar este tópico é parte de um capítulo do livro *The Power of News*, de Michael Schudson, em que o autor discute o que é um repórter. Para responder a esta questão, Schudson toma como lugares de partida as autobiografias de Lincoln Steffens e Harrison Salisbury, dois destacados repórteres que atuaram, não ao mesmo tempo, na imprensa americana entre o final dos anos 1800 e o início dos anos 1900. Para Schudson, o repórter é uma invenção da classe média do século XIX e de suas instituições e reportar, portanto, é uma atividade historicamente específica e criada e que não pode ser transferida a outras culturas de modo fácil ou completo, mas “algumas características de reportar, legadas aos jornalistas contemporâneos pelo século XIX, marcam a autoridade e o caráter da apuração de notícias de modos que ainda dão forma ao mundo dos repórteres e ao mundo do resto de nós que leem e ouvem as notícias”⁷² (SCHUDSON, 2003, p.95). É o relato de Salisbury a respeito de uma brincadeira de infância que inspira Schudson: o jornalista conta que, certa vez quando criança, estava do lado de fora, na neve, parado ao lado de sua casa e quando seu pai lhe perguntou o que fazia do lado de fora respondeu que estava apenas brincando. Mas ao brincar, o jornalista se imaginava como parte de um Regimento Infantil, montando guarda em um palácio de inverno, vestindo um capacete com uma estrela vermelha. Durante muito tempo, o jornalista reflete em suas memórias escritas, pensou se aquilo, de fato, era apenas brincadeira.

No Brasil, nos últimos meses do ano de 2017, a história de Mirella Archangelo, uma menina de 11 anos que brincava de ser repórter com seus irmãos viralizou na internet a partir

72 No original: “(...) some features of reporting, bequeathed to contemporary journalists by the nineteenth century, mark the authority and character of news-gathering in ways that still shape the world of reporters and the world of the rest of us who read and listen to the news.”.

de vídeos filmados por sua mãe⁷³. Neles, Mirella aparece com um microfone com o símbolo da Rede Globo, maior emissora de televisão do país, na mão e, indignada, chama atenção para os buracos e vazamentos em sua rua, na cidade de Ribeirão Preto, no estado de São Paulo. Os irmãos de Mirella, os gêmeos Pablo e Peterson, de 8 anos, e Marjory, de 6 anos, fazem as vezes de fonte em alguns vídeos. Nos mais recentes, Peterson aparece segurando uma câmera feita de papelão. Como já argumentamos, entendemos, assim como Schudson, que as formas em que o jornalismo se apresenta para o seu público são historicamente convencionadas. Sejam notícias escritas de primeira página que seguem a convenção do *lead* ou reportagens televisivas em que a figura do repórter atesta o dito, autentica a veracidade da informação a partir da sua presença no local do acontecimento, “notícias não são ficcionais, mas convencionais. Convenções ajudam a tornar as mensagens legíveis. Elas fazem isso de modos que se encaixam no mundo social dos leitores e escritores, pois as convenções de uma sociedade ou o tempo não são as de outra⁷⁴” (SCHUDSON, 2003, p.55).

É o fato de que a convenção a respeito de uma performance padrão do repórter televisivo existe que permite a existência da brincadeira de ser repórter. Ao brincar de repórter televisivo, Mirella, seus irmãos e sua mãe, que captura as imagens dos filhos através de um celular, repetem posturas, construções textuais e enquadramentos de câmera que remetem a um modo de agir convencionado, tornado forma hegemônica. Mirella, por exemplo, a partir do momento em que um dos irmãos passa a sustentar no ombro uma câmera de papelão, olha sempre para esta câmara, e não para a da mãe que a filma de fato, repetindo em sua encenação um modo convencionado através do qual, ao olhar para a sua audiência através da câmera do telejornal, o repórter a convoca para o interior do discurso e estabelece com ele uma relação de confiança (GUTMANN, 2014, p.165).

Ao falarmos de convenção aqui, entendemos o conceito como algo relativo à forma hegemônica, nos termos em que Williams a coloca em conexão estreita com a mudança social e a mudança cultural. Assim, a noção de convenção de Williams já em *Preface to Film*, primeiro lugar em que aparece a discussão sobre estruturas de sentimentos, trabalha a partir dos sentidos de consenso tácito e de padrões aceitos (HIGGINS, 1999, p.39). Assim, entendemos que, ao contrário do que fazem uma parte das abordagens de análise de gênero,

73 Os vídeos de Mirella Archangelo e dos irmãos estão disponíveis em seu canal do Youtube: <https://www.youtube.com/channel/UCOCApzGIKOsChfjLAV4o1zg>. Acesso em 11. mar.2018.

74 No original: News is not fictional, but it is conventional. Conventions help make messages readable. They do so in ways that “fit” the social world of readers and writers, for the conventions of one society or time are not those of another.

que tomam a convenção como uma fórmula a ser repetida em textos, A noção de convenção em Williams diz do fato de que as mudanças não são fruto de meras escolhas técnicas, mas “é sempre um método criado para dar expressão a um novo modo de sentir: ela sempre encontra sua contraparte na estrutura de sentimento e é nela que ela se torna tacitamente aceita” (GOMES, 2011a, p. 40). Assim, salienta Gomes, em *Preface to film*, Williams entende a convenção como parte vital da estrutura de sentimento. As mudanças nas convenções estão relacionadas a mudanças mais amplas, mudanças na estrutura de sentimento de uma sociedade. Nesse sentido, abordar a noção de gênero a partir de uma perspectiva que o toma como figura de historicidade (GOULART, LEAL E GOMES, 2017) significa investigar de que modo suas convenções dizem de relações mais amplas, com a história e a cultura das sociedades em que estes se desenvolvem. Assim,

Interessa-nos formular o debate, no nível teórico, sobre gênero televisivo que seja legitimado no nível empírico, na análise de objetos concretos. Interessamos entender os sentidos sobre o gênero que operam articulações entre cultura, sociedade e política sem abrir mão da interpretação das obras (os programas televisivos), nas quais tais relações se dão. Ao investigar especificamente o telejornalismo, no marco dos estudos culturais, busca-se no conceito de gênero uma categoria analítica que permita reconhecer regularidades e especificidades que organizam o cenário televisivo em formas socialmente reconhecidas, mas sem se limitar à mera classificação dos produtos. Isto porque os gêneros atuam como práticas construídas historicamente encarnadas nos formatos midiáticos pela articulação entre marcas textuais e discursivas, mas também culturais, hábitos de consumo e estratégias comerciais que estão em permanente transformação (GUTMANN, 2014, p.260).

Como salientam Gutmann e Maurício (2017), quando operacionaliza o conceito de gênero televisivo para a análise de televisão, Itania Gomes “considera as temporalidades como formas de acessar o que é instituído socialmente como convenção e o que é da ordem da experiência cotidiana. É daí que se busca identificar o que entendemos por disputa de sentido: o que é da ordem do residual e do dominante, os movimentos novos e os novos movimentos que concorrem enquanto convenção” (GUTMANN E MAURÍCIO, 2017, p. 54), Nesses termos, entendemos que o desenvolvimento do telejornalismo como gênero televisivo configurou modos específicos de tratamento da questão da subjetividade especialmente por conta de uma disputa que colocava em questão o dito discurso sério do jornalismo em um meio majoritariamente lido como propício para difusão do entretenimento. Assim, entendemos que o modo como o repórter televisivo se comporta na televisão brasileira obedece a uma série de convenções definidas historicamente em um processo de apropriação

do jornalismo – das suas relações com as indústrias de notícias, suas convenções formais e procedimentos padrão, sua institucionalização –, pela televisão, entendida aqui como tecnologia e forma cultural. Nesse sentido, argumentamos que sua linguagem não é algo determinado pelas possibilidades inscritas nos chamados usos próprios da tecnologia, mas também a partir das nossas habilidades e percepções, das apropriações que fazemos a partir da nossa história de uso de outras tecnologias como o rádio, por exemplo, dos nossos modos de narrar em outros meios, dos nossos modos de nos relacionar socialmente, etc.

Conformado historicamente a partir de uma convenção hegemônica que valoriza a racionalidade e as instituições públicas democráticas, o jornalismo como instituição conforma uma disputa discursiva importante para a sua definição entre o considerado discurso sério das notícias e sua relação com as imagens, comumente associadas ao entretenimento e consideradas distrativas – aquilo que Peter Dahlgren (2000, p.16) caracteriza como a manifestação pelos discursos dominantes do jornalismo de uma antipatia latente para as imagens, consideradas como responsáveis por mudar o percurso de interpretação da notícia em direção ao entretenimento ressaltando os valores de ludicidade e distração da representação por imagens. Essa suposição a respeito de uma virada do jornalismo em relação ao entretenimento pelo uso de imagens é uma das questões em disputa no momento em que o jornalismo ganha formas televisivas, ampliada ainda pela possibilidade de aparição do repórter, figura que as convenções de escrita objetiva praticamente apagam do texto. No Brasil, a adoção de um código de narração impessoal a partir dos anos 1960, por exemplo, demarca uma espécie de ‘voz dos acontecimentos’, “cuja característica é não poder ser atribuída a nenhum personagem definido na estória, a não ser a um evento cuja identidade é devedora apenas de si própria” (CADASEI, 2013, p. 298). Nesse sentido, Rosalind Coward ressalta que, embora a reportagem tenha sido sempre um lugar de forte presença autoral no jornalismo (p. 21), os receios sobre a subjetividade do repórter se tornaram mais proeminentes a partir dos anos 1960, especialmente por conta da chegada da televisão, que, supunha-se, tornaria a eles e a suas reações mais visíveis (2013, p. 30).

Para Chris Peters, a objetividade tem servido aos estudos de jornalismo de diversas maneiras – entre elas, para construir epistemologias e genealogias, para investigar a emergência do jornalismo como profissão, para investigar as práticas em si mesmas – mas “apesar dessa miríade de possíveis nuances, sutilezas e diferenças, pode-se dizer que os estudos acadêmicos do jornalismo utilizam esse ideal de objetividade para explorar como a

ascensão do jornalista profissional produz certas expectativas racionais de conduta, ou ‘regras da verdade’⁷⁵ (PETERS, 2009, p. 66). Assim, o autor argumenta que essa convenção da objetividade – de um jornalista que se apresenta como alguém aparentemente sem envolvimento e sem emoção, mais do que uma convenção que responde unicamente a um desenvolvimento do jornalismo enquanto instituição – se relaciona com o que o Peter Stearns caracteriza como um estilo emocional ‘*american cool*’⁷⁶. Para o autor, a objetividade jornalística cria uma experiência de envolvimento muito específica a partir disso: “Ser *cool* não é ser sem emoção, nem ser insensível. Em vez disso, como salienta Stearns, ser *coll* significa encontrar o equilíbrio certo de desengajamento e indiferença para criar uma boa impressão”⁷⁷ (PETERS, 2009, p. 66). Esse estilo do americano *coll* teria aparecido, então, como resposta a um contexto de controle emotivo em diversas esferas como, por exemplo, a psicologia industrial, que objetivava promover uma cultura corporativa cujo tom fosse agradável.

No Brasil, o contexto de profissionalização do jornalismo através da adoção do ideal de objetividade americano sobretudo a partir de procedimentos técnicos de redação como *lead*, pirâmide invertida, *copydesk*, a adoção de um código de narração impessoal como apontam Ana Paula Goulart e Elisa Casadei, é contemporâneo ao momento de inauguração da televisão brasileira, nos anos 1950. O meio, que começava a buscar uma linguagem própria, se apropriava, então, de matrizes culturais de meios anteriores como o rádio, o cinema e o teatro e começava a desenvolver gêneros específicos – o primeiro telejornal brasileiro, *Imagens do Dia*, data de 1950 e ia ao ar na extinta TV Tupi transmitido diretamente do estúdio e uma forte referência da locução radiofônica (GUTMANN, 2014; SILVA, 2011). Nesse sentido, a busca pelo desenvolvimento de uma linguagem própria da tevê, a partir de matrizes culturais anteriores como a linguagem radiofônica, o cinema e o teatro, durante os anos 1950 a 1970, deu-se ainda em um contexto de controle e regulamentação institucional dos meios que encontrou na expressão de um jornalismo tecnicamente correto a expressão mais bem-acabada de uma televisão higienizada e sóbria. Mais do que regular técnicas de

75 No original: “Despite this myriad of possible nuances, subtleties, and differences one can generally say that academic studies of journalism utilise this ideal of objectivity to explore how the rise of the professional journalist produces certain rational expectations of conduct, or ‘rules of truth’.”

76 Para Peters Stearns, o conceito de cool é distintivamente estadunidense e permeia todos os aspectos de sua cultura contemporânea – dos cigarros Kool ao Joe Cool dos quadrinhos de Snoopy – o que faria com que a ideia de *cool*, em suas várias manifestações, tivesse assumido um lugar central na imaginação estadunidense.

77 No original: “To be ‘cool’ is not to be emotionless, nor is it to be unfeeling. Rather, as Stearns outlines, being cool means finding the right balance of disengagement and nonchalance to create a good impression.”

linguagem, essas convenções funcionam ainda como regulações a respeito do que se considera ou não verossímil, do que se considera ou não notícia e ainda do que se considera ou não jornalismo – ainda que essa distinção seja feita a partir de um argumento sobre qualidade – e como assinala Martín-Barbero, “(...) o verossímil é tanto a fonte primordial do noticioso como a sua mais oculta censura. Além de certo limiar, a imprensa perderia sua identidade. Não se deve, porém, esquecer que a censura funciona mais e melhor sobre o ato de enunciação, sobre suas formas, que sobre o enunciado. A improbabilidade sobre a qual se gesta o acontecimento é um problema de convenção e de discurso” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 89). Assim, a partir de um olhar histórico para as disputas que cercam a consolidação das formas convencionais através das quais o jornalismo televisivo se expressa no Brasil, buscamos localizar formas de expressão de subjetividade que dialogam com a figura do repórter, seja abrindo brechas para outras expressões possíveis, seja reforçando os sentidos de controle e regulação dos modos de ser dos sujeitos que habitam em torno dele.

2.1 Uma moderna tradição brasileira

*Um preto, um pobre
 Uma estudante
 Uma mulher sozinha
 Blue jeans e motocicletas
 Pessoas cinzas normais
 (...)
 Longe o profeta do terror
 Que a laranja mecânica anuncia
 Amar e mudar as coisas
 Me interessa mais*

Alucinação, Belchior

No Brasil, a televisão é inaugurada em 1950, mas é nos anos 60 que se consolida como veículo de massa (JAMBEIRO, 2002). Também nesse momento, o jornalismo brasileiro passa por um processo de modernização com automação dos jornais, homogeneização dos métodos de produção e consolidação de uma lógica mais empresarial (ORTIZ, 1994, p.140). Nesse sentido, Renato Ortiz destaca – a partir de uma fala de Otávio Frias Filho, executivo da Folha, sobre os rumos que o jornal tomava naquele momento – que a secularização pela qual passavam os jornais dizia também de um processo de racionalização do jornalismo enquanto prática: “A ‘missão’ é substituída pelo cálculo, o lado ‘exatidão’ buscando eliminar os

elementos ‘político’ e ‘romântico’ que insistem em desafiar as normas da produção industrializada” (ORTIZ, 1994, p.141). Ana Paula Goulart, analisando este mesmo contexto de modernização do jornalismo brasileiro nos anos 1950 a partir de relatos memorialísticos de jornalistas atuantes à época, destaca que o conceito de objetividade surge como um trunfo importante na padronização de um estilo propriamente jornalístico no Brasil:

O jornalismo aqui estava muito próximo da política e se constituía num exercício mais ou menos literário, cuja estilo – de responsabilidade do redator – variava bastante de um jornal para outro e mesmo dentro de um único jornal. Somente a partir da década de 50, graças à atuação do *copy-desk* e ao desenvolvimento do ensino da técnica jornalística, o princípio da objetividade impôs progressivamente uma padronização ao estilo. (GOULART, 2002)

Assim, relata a autora, influenciada pela imprensa estadunidense, a imprensa brasileira começa a adotar a objetividade e a estabelecer novos padrões de produção discursiva, ganhando autonomia em relação às esferas literária e política que sempre a dominaram e, nesse sentido, “O ideal da objetividade se desenvolveu no Brasil como uma estratégia de legitimação, num contexto em que o jornalismo se profissionalizava, lutando por uma maior autonomização frente à literatura e à política” (GOULART, 2002). A autora afirma, contudo, que a adoção de um modelo informativo/objetivo não impediu que os jornais brasileiros continuassem a atuar politicamente no sentido de intervir diretamente na condução dos acontecimentos, pelo menos até o golpe militar, em 1964: “As grandes crises do período democrático e o papel da imprensa na sua emergência e desenrolar (desde a do dramático suicídio de Vargas até a da posse e deposição de João Goulart) demonstram que, pelo menos até 64, os jornais não cessaram de atuar na cena política” (GOULART, 2002). Como procedimento textual, Elisa Casdei destaca que se até os anos 1960, a ação narrativa configurada nos textos de revistas brasileiras, era subordinada à presença de um narrador que estava implicado no acontecimento e que assumia uma postura testemunhal em relação ao acontecimento, “(...) a partir dos anos 60, fica cada vez mais comum a adoção de procedimentos estilísticos nos textos a partir dos quais o acontecimento narra a si próprio, sem que haja a intervenção de um narrador participante. Começa a figurar, portanto, uma separação bastante demarcada entre as vozes das testemunhas e as vozes do acontecimento” (CASADEI, 2013, p. 298). Nesse sentido, a separação entre jornalista e narração do fato começa a operar como convenção textual marcante no jornalismo impresso e a configurar uma distinção identitária para o jornalista profissional que se autonomizava em relação à

prática literária e do mercado de notícias que começava a atuar de forma aparentemente independente em relação às instituições políticas.

Com a instalação da ditadura militar, a questão do tratamento dos elementos políticos de produtos culturais ganha atenção do governo e, segundo relata Renato Ortiz, o Estado passa a tratar esta área de modo específico tendo em vista que “a cultura pode expressar valores e disposições contrárias à vontade política dos que estão no poder” (ORTIZ, 1994, P.114). Ortiz chama atenção para o fato de que a censura atua através de uma face repressiva, mas também de uma outra face disciplinadora, ou seja, ela não apenas diz não, mas também “afirma e incentiva determinado tipo de orientação” (ORTIZ, 1994, P.114), conforma modos de ser e de agir de acordo com seus valores e normas de conduta. Desse modo: “Durante o período 1964-1980, a censura não se define exclusivamente pelo veto a todo e qualquer produto cultural; ela age como repressão seletiva que impossibilita a emergência de um determinado pensamento ou obra artística” (ORTIZ, 1994, P.114).

Na década de 1970, o processo de consolidação e profissionalização da tevê brasileira é, então, transpassado por uma série de críticas em relação à sua qualidade, à presença de programas populares e o próprio Estado passa a agir para “elevação de seu nível”, segundo relatam Ana Paula Goulart e Igor Sacramento (2010, p.118). Neste momento, a TV Globo e a TV Tupi se antecipam à ação do Estado e assinam um protocolo de conduta em que, entre outras coisas, assumem o compromisso de não “apresentar, explorar, discutir ou comentar, de forma sensacionalista, ou depreciativa, problemas, fatos, sucessos, de foro íntimo ou da vida particular de qualquer pessoa.” (GOULART; RIBEIRO, 2010, p.118). Os governos militares censuravam programas com baixo apuro técnico e com temática considerada imprópria – e eram impróprios tanto temas populares quanto a crítica política, tendo em vista que o governo reconhecia a importância dos meios de comunicação de massa em sua capacidade de criar aquilo que é referido por Ortiz como “estados emocionais coletivos” (ORTIZ, 1994, p.116). Nesse sentido, o protocolo de conduta de que nos falamos Goulart e Sacramento é uma saída para as emissoras de televisão, que disputavam espaço em um mercado que se consolidava naquele momento. Renato Ortiz, ao referir-se ao mesmo protocolo, afirma que ele tinha uma função, sobretudo de garantir a continuidade de atuação das emissoras ainda que para isso tivessem que conter sua busca por uma audiência ampla:

Quando a TV Globo e a TV Tupi assinam um protocolo de autocensura em 1973, procurando controlar o conteúdo de suas programações, o que essas emissoras estão tentando fazer é circunscrever a vontade de se conquistar o mercado a qualquer preço, aceitando-se cumprir os compromissos adquiridos

anteriormente junto ao Estado militar. Se elas cortam ou dimensionam determinados programas popularescos (Chacrinha, Dercy Gonçalves, etc.) é porque é necessário garantir o pacto com os militares, que veem esse tipo de espetáculo como ‘degradante’ para a formação do homem brasileiro definido segundo a ideologia da Segurança Nacional. (ORTIZ, 1994, p.120)

A outra face da saída foi técnica. Estabelecer um padrão de qualidade técnica foi fundamental para cumprir o protocolo assinado com o governo, mas também para a consolidação da tevê como mercado. Assim, o chamado Padrão Globo de Qualidade, por exemplo, se desenvolveu exatamente a partir desse momento e, como relata Itania Gomes,

Em relação ao Jornal Nacional, a estratégia adotada foi enfatizar a qualidade técnica da produção e circulação em detrimento do conteúdo propriamente jornalístico. Em razão das restrições da censura, mas também em razão de uma concepção da função da televisão no Brasil, o Jornal Nacional optou por desenvolver-se e consolidar-se através de uma estratégia na qual qualidade e confiabilidade eram resultado do investimento tecnológico da emissora. Esse foi o modo como a TV Globo e seu jornalismo se desenvolveram – à ausência de liberdade de informação contrapôs-se o chamado padrão Globo de qualidade. (GOMES, 2010, p.8)

Marco Roxo (2010) indica que este momento dos anos 70 foi visto e interpretado como um momento de inflexão em que o encerramento de programas ditos populares e a passagem para uma fase mais técnica, mais solene e impessoal simbolizavam a passagem de uma televisão arcaica para uma moderna: “As novelas da TV Globo, mais o *Globo Repórter*, além dos lançamentos do *Jornal Nacional* (1969) e do *Fantástico* (1973), este último consagrando um formato que mescla entretenimento e notícia, sintetizam a importância dada aos aspectos técnicos envolvendo a produção e a edição de imagens.” (ROXO, 2010, p.179) No jornalismo televisivo, esse apuro da imagem se traduz também na postura dos mediadores postos em cena – os jornalistas televisivos, repórteres e apresentadores, começam a exibir uma imagem limpa, sem ruídos no vídeo ou nas vestimentas, na postura, ou nos penteados, um corpo imóvel, sóbrio.

Apesar da figura do repórter ser o lugar a partir do qual a nossa busca se articula, o nosso olhar para a televisão não fica restrito a ela e tenta recuperar outros lugares a partir dos quais a cultura televisiva dialoga com a construção que nos interessa a partir de uma disputa pela construção ou pela regulação de subjetividades possíveis. Assim, a nossa entrada na perspectiva histórica se deu inicialmente orientado pela busca do momento de surgimento e consolidação das marcas de atuação do repórter de televisão a partir de acervos históricos disponíveis no site da Cinemateca Nacional e no Arquivo Nacional no Rio de Janeiro. A

observação desse material foi apoiada ainda pela leitura de críticas e publicações de jornais e revistas brasileiros que contivessem as expressões “repórter televisivo” ou “repórter de televisão” ou ainda as palavras “repórter + televisão” a partir dos acervos dos portais dos jornais Folha de São Paulo, Estadão, e O Globo, das Revistas Veja e Istoé e do Portal Tv Pesquisa⁷⁸, um banco de Dados com acervo de matérias publicadas em jornais e revistas brasileiros desde 1967. A partir desse ponto, o rastreamento das marcas convencionais e dos valores em disputa em torno delas foi orientando a nossa busca por material de acervo disponível sobre a televisão brasileira em portais como o Memória Globo ou a partir de vídeos fragmentados disponíveis online. Essa busca tanto nos acervos audiovisuais quanto na crítica especializada indica que é justamente nesse período dos anos 70 que a figura do repórter começa a se consagrar na televisão também acompanhando um processo de profissionalização do meio, que tenta encontrar uma linguagem própria, não radiofônica. Nos dois acervos audiovisuais da TV Tupi analisados, que compreendem fragmentos de programas telejornalísticos que foram ao ar entre 1957 e 1972, a figura corporal do repórter aparece apenas ligada a fragmentos de entrevistas com autoridades, jogadores de futebol ou artistas. Como da maior parte dos fragmentos disponíveis foram recuperadas apenas as imagens, é difícil analisar a presença vocal do jornalista na televisão, mas os fragmentos com áudio existentes nos dão algumas pistas importantes.

2.2 Apresentamos aos Senhores e Senhoras telespectadores, o Repórter Televisivo

No encontro entre jornalismo e televisão no Brasil, o surgimento da convenção hegemônica de performance do repórter coincide tanto com um momento de profissionalização do jornalismo com a adoção da objetividade como um valor central para a prática e identificação dos jornalistas, quanto com um momento de consolidação da televisão enquanto meio de comunicação de massa que busca uma linguagem própria e que, em resposta à normatização implementada pela ditadura militar, passa a retirar de sua programação tudo que pudesse ser identificado com o grotesco escatológico pela recorrência de uma indistinção entre o cômico, o caricatural e o monstruoso. Nesse contexto, o apuro

78 <http://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/> Acesso em 01/04/2018

técnico, propiciado pelo por incentivos do regime militar, sobretudo no jornalismo, passa a ser usado como estratégia para garantir credibilidade (SACRAMENTO, 2008b).

A nossa tentativa de identificar as disputas que localizam a convenção sobre a performance desse repórter na televisão brasileira se inicia, então, pela busca de compreensão dos principais traços que configuravam a performance do repórter televisivo no momento em que essa convenção surge e em que a televisão ganha força como veículo de massa e se torna acessível em grande parte do território nacional, entre os anos 1960 e 1970. Nesse sentido, embora boa parte do acervo audiovisual dos primeiros anos de produção televisiva no Brasil sejam inexistentes ou de muito difícil acesso, uma busca junto ao acervo restaurado do que sobrou da produção televisiva da antiga TV Tupi, disponível na base de dados do Sistema de Informações do Arquivo Nacional no prédio do Arquivo Nacional⁷⁹, no Rio de Janeiro, e junto ao Acervo Audiovisual Jornalístico da TV Tupi disponível em uma base de dados da Cinemateca Nacional⁸⁰ na internet indica que a figura do repórter não era comum nas primeiras imagens do jornalismo televisivo brasileiro. Na maior parte dos fragmentos de matérias jornalísticas disponíveis no Arquivo Nacional⁸¹, provenientes da Tv Tupi do Rio de Janeiro e exibidos entre os anos de 1957 e 1969, a figura do repórter sequer aparece. No material disponibilizado pela Cinemateca, proveniente da TV Tupi de São Paulo e que compreende um período de tempo entre 1961 e 1972, o corpo do repórter é também uma figura rara. Como o material recuperado nos dois casos é, majoritariamente apenas de imagens sem áudio, temos poucas pistas sobre a presença da voz do repórter. Em alguns fragmentos com áudio preservado, contudo, é possível encontrar sinais que indicam um comportamento vocal muito próximo da utilização feita no rádio, com uma voz empostada. Mas é, sobretudo, a composição do texto que chama a nossa atenção em um fragmento de

79 Pesquisa realizada presencialmente pela pesquisadora no dia 18 de maio de 2016.

80 A base de dados do projeto Resgate do Acervo Audiovisual Jornalístico da TV Tupi de São Paulo conta com imagens de variados telejornais como Edição Extra, Diário de São Paulo, Ultranotícias e Repórter Esso e pode ser acessada pelo Banco de Conteúdos Culturais em: <<http://www.bcc.org.br/tupi>>. O material está disponibilizado em forma de fragmentos de produções jornalísticas como matérias e entrevistas e é possível consultar também alguns roteiros dos programas. O projeto do Banco de Dados inclui ainda alguns capítulos de novelas. Acesso em 01/04/2018

81 Grande parte do material disponível no Arquivo Nacional contém apenas imagens sem áudio. Segundo informações fornecidas pelo historiador Clóvis Molinari, coordenador de Documentos Audiovisuais e Cartográficos do Arquivo Nacional do Rio, à época da doação do acervo, o material doado encontrava-se em mau estado, o que indicava que apenas 10 ou 15% dele poderia ser recuperado. Mais informações em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/rede-globo-arquivo-nacional-firmam-acordo-para-recuperar-imagens-raras-da-tv-tupi-4163184>>

material jornalístico de um programa não identificado e que foi ao ar no ano de 1968 encontrado na base de dados da Cinemateca Brasileira⁸². O texto narra:

VOZ OFF: (...inaudível...) inauguração chega a Brasília o presidente Juscelino Kubitschek. O doutor Israel Pinheiro recebe sua excelência no Catetinho, onde se realizou a exposição dos primeiros automóveis JK. A primeira-dama do país quebra uma garrafa de champanhe. A elegância sóbria e requintada dos novos carros desperta a admiração dos presentes. A seguir, o presidente Kubitschek, dona Sara e o senhor Israel Pinheiro deixam o Catetinho para dar início às primeiras solenidades inaugurais da nova capital. Em automóveis, chegaram a toda a capital, brasileiro de todos os rincões da Pátria para assistir à solenidade de mudança da capital. O autor e o realizador da nova capi (sic) chegam à praça dos três poderes, onde o povo os esperava. Grande era o júbilo da multidão. O doutor Juscelino Kubitschek dificilmente consegue chegar ao balcão da praça dos três poderes (...).”

O texto é importante aqui justamente porque tem centralidade na constituição do material televisivo naquele momento – é ele quem descreve os acontecimentos, adjetiva os carros que podemos ver cercados pelos presentes. Ele narra, de fato, o que a imagem mostra, descreve e legenda as cenas. As imagens são pouco mais que um acompanhamento do texto e mostram a primeira-dama quebrando o champanhe, o trajeto de carro do Catetinho para as cerimônias de inauguração da cidade, etc. No caso desse fragmento específico, é no texto, através da voz, que se corporifica a figura do repórter, ausente nas imagens. Mas um olhar para as imagens propriamente também nos revela indícios interessantes. Na maior parte dos fragmentos disponíveis nos dois acervos pesquisados, as imagens revelam uma câmera que, embora fixa, parece se movimentar a partir do seu próprio eixo, simula movimento e atua sempre de modo muito próximo do fato, do acontecimento que registra – carros estão sempre indo de um ponto a outro, pessoas andando. Assim, a entrada dos carros da comitiva presidencial em Brasília é filmada com uma câmera parada, mas dá ênfase à chegada dos automóveis que, tomados de frente, vão aumentando de tamanho à medida que se aproximam do vídeo.

82 Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/tupi/detalhe/44704>>. Acesso em 01/04/2018.

Em um fragmento intitulado “Quebra-pau”⁸³, que foi ao ar no Jornal Repórter Esso no ano de 1961, a câmera se movimenta freneticamente, embora sempre a partir de um mesmo ponto. A edição também contribui para a noção de constante atividade do vídeo intercalando uma série de eventos ocorridos em um mesmo lugar e momento. Sem a presença de áudio no fragmento, é através do roteiro daquela edição, também disponível no banco de dados, que ficamos sabendo que a confusão refere-se ao afastamento do prefeito de Santo André por cento e vinte dias, decidido pela Câmara de Vereadores. As imagens, que sabemos pelo roteiro referirem-se à posse do vice-prefeito, nos guiam inicialmente ao Gabinete do Prefeito da Prefeitura Municipal de Santo André – identificada através de um letreiro posicionado acima do portão – onde há uma aglomeração de pessoas e carros de polícia, depois acompanhamos a entrada de um grupo de pessoas no prédio, uma reunião realizada internamente, e a saída de outro grupo de pessoas que entram nos carros. Na sequência, os carros são conduzidos com urgência pelas ruas em frente à Prefeitura e, finalmente, um grupo de pessoas aglomerado ali começa uma confusão. No momento das imagens da confusão, a câmera está muito próxima do fato, quase no meio dele, o que indica uma atuação do cinegrafista de modo muito próximo das pessoas, misturado a elas. O vídeo completo tem apenas cinquenta e cinco segundos e exhibe, ao todo, o que parecem ser sete momentos diferentes, conforme ilustram as imagens abaixo.



Figuras 1 a 7: Imagens de fragmento do Repórter Esso intitulado “Quebra-pau” mostra pelo menos sete momentos diferentes relacionados a um mesmo acontecimento.

Esse senso de movimentação construído no trecho que citamos acima pode ser observada ainda em outros fragmentos encontrados por nós. Em um fragmento sem áudio intitulado “Problema nas Feiras”⁸⁴, originalmente exibido em 1961, a câmera, ainda que

83 Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/tupi/detalhe/44546>>. Acesso em 01/04/2018

84 Disponível em <http://www.bcc.org.br/tupi/detalhe/44564> Acesso em 01/04/2018

mostre sempre imagens tomadas a partir de um ponto fixo, mostra pessoas caminhando, movimentos de mãos dos vendedores e compradores na feira e a edição mescla uma série de imagens diferentes. Em quarenta e três segundos, há treze cortes. Também nas imagens recolhidas no acervo do Arquivo Nacional⁸⁵, essa noção de movimento existe e revela ainda outro aspecto interessante: nas imagens de acontecimentos fora do Brasil, provavelmente provenientes de agências internacionais, a câmera se comporta de modo muito similar à câmera brasileira, estando no meio do acontecimento, próximo à aglomeração de pessoas, por exemplo. Assim se passa em um fragmento do Repórter Esso de janeiro de 1959, arquivado sob o título “Artistas e músicos na Filadélfia”. A falta de áudio, não nos permite conhecer mais detalhes a respeito do que se trata a matéria, mas a legenda no banco de dados indica que as imagens se referem à parada de 1º de janeiro promovida por artistas e músicos no estado estadunidense. O que as imagens exibem, contudo, é uma ação da polícia em relação à aglomeração de pessoas e são feitas seguindo as ações de prisões, os policiais e os manifestantes. O cinegrafista que se posiciona como alguém que vai atrás do evento cria, também para o espectador, a noção de fazer parte da cena do acontecimento (figuras 8 e 9).



Figuras 8 e 9: Imagens mostram ação de polícia em parada de 1º de janeiro na Filadélfia, Estados Unidos

Essa câmera próxima, que se coloca no meio da ação, aparece também em um fragmento sem áudio do Repórter Esso de 1964, disponível no acervo do Arquivo Nacional. Intitulado de “Ângela Maria retira móveis de seu ex-marido”, a descrição do trecho destaca que “repórteres acompanham”. Nas imagens, há uma aglomeração de repórteres portando câmeras fotográficas em frente a uma casa. Quando a porta se abre, dois homens aparecem. Fechada novamente, a porta se abre mais uma vez e exhibe uma mulher enxotando os repórteres. A

⁸⁵ Esse acervo está disponível apenas de modo presencial.

câmera que faz as imagens que vemos, se posiciona ao lado dos enxotados e as imagens oferecidas quase invadem a casa através de sua porta, como podemos ver na figura 10.



Figura 10: mulher enxota repórteres da porta da casa da cantora Ângela Maria.

As imagens disponíveis parecem indicar que naquele momento, quando cobriam acontecimentos em desenvolvimento, os repórteres cinegrafistas faziam imagens *in loco* de modo a acompanhar o desenrolar dos eventos de modo mais próximo possível. A ideia de proximidade, de estar no meio do acontecimento, mais do que a noção de enquadramento ou clareza da imagem, parece ser o requisito fundamental das imagens que observamos, tanto quando produzidas por emissoras brasileiras quanto quando provenientes de agências internacionais. Estar no meio da ação parecia ser o modo de conduta principal destes mediadores. É importante destacar que até este momento, o uso de videoteipe nas emissoras de televisão brasileiras era restrito⁸⁶ - disso decorre, inclusive, o fato de termos acesso a poucos fragmentos gravados dos seus primeiros anos. O desenvolvimento da imagem televisiva em seu início, portanto, estava ligado à transmissão ao vivo, à possibilidade de simultaneidade de transmissão entre imagem e acontecimento. Para Yvana Fechini, o fato de que as emissoras não podiam contar com o processo de gravações de imagens e toda e

⁸⁶ Há alguma imprecisão em relação à data de implantação do videoteipe no Brasil. O *Ampex VRX-1000*, primeiro modelo de gravador de imagens para televisão, foi apresentado em março de 1956 na *National Association of Radio and Television Broadcasters*, em Chicago, nos Estados Unidos. No Brasil, alguns relatos indicam que sua primeira utilização foi feita pela televisão brasileira para a teledramaturgia com a gravação de *O Duelo* de Guimarães Rosa, em 1958, e para o telejornalismo em 1960, na Inauguração de Brasília. O telejornalismo só viria a se apropriar do videoteipe de fato no decorrer dos anos 1960. Como alternativa ao videoteipe antes de sua invenção – e mesmo ainda durante algum tempo depois já que em seu início era um equipamento muito grande para ser transportado –, era comum que as televisões utilizassem câmeras de cinema 16mm. O uso dessas câmeras, contudo, implicava um tempo mais longo para preparação do material, que precisava ser revelado e montado antes de ser transmitido. Outra questão era o tempo de gravação permitido pelas fitas: a câmera CP-16 da empresa americana *Cinema Products*, utilizada pela Rede Globo na década de 1970 e considerada um equipamento moderno à época, usava fitas com autonomia de gravação de apenas 10 minutos ininterruptos.

qualquer transmissão televisiva era feita ao vivo é fundamental para o desenvolvimento de uma preocupação permanente da tevê em imprimir a marca da atualidade em suas transmissões (FECHINI, 2008, p. 27). As poucas imagens gravadas desses primeiros anos de telejornalismo no Brasil deixam ver que, quando se torna possível registrar acontecimentos que serão transmitidos ao público em um momento posterior, ao menos uma preocupação com a ideia de ação e com um compromisso do repórter – incorporado aqui na figura do repórter cinegrafista – em estar no meio dela parece fundamental na construção do relato noticioso.

Nos dois acervos pesquisados, a figura visual do repórter aparece, sobretudo, ligada à possibilidade de entrevistar uma figura importante – nos trechos que observamos essas figuras são, sobretudo, jogadores de futebol, políticos e artistas. Em um fragmento de 1967, encontrado no acervo do Arquivo Nacional, uma entrevista com Grande Otelo, arquivada e intitulada sob a categoria de sonora, nos chama atenção. Nesse trecho, de um momento quase no final da década de 1960, os movimentos de zoom da câmera já podem ser observados e são feitos no sentido de incluir o entrevistador na cena, ou manter o foco no entrevistado quando este responde. O repórter apresenta-se de terno e gravata, com cabelo bem penteado e microfone na mão. Na cabeça da matéria, marca o lugar a partir do qual se deu a entrevista: *“Nós estamos aqui na casa de Grande Otelo que nos recebeu cordialmente, em família, vocês acabaram de ver os quatro filhinhos do Grande Otelo(...)”*.

Essa apresentação da entrevista a partir de um lugar físico marca uma relação de autenticação não no sentido de reforçar a presença do repórter no acontecimento, mas de construir um sentido de copresença com o entrevistado, de certa cumplicidade na concessão da entrevista que, no caso do fragmento com grande Otelo é reforçada pela presença de seus filhos, pelo ambiente de sua casa. A brincadeira do repórter com as crianças e a sua presença naquele ambiente familiar funcionam ainda como uma espécie de reforço de um sentido de família em um contexto em que a televisão começa a se guiar pela ideia de uma “moral conservadora hegemônica, consolidando a imagem idílica de uma sociedade brasileira baseada em valores cristãos, afeitos à família, civilizados e modernos em detrimento do ‘baixo nível’ que a havia dominado” em momentos anteriores (SACRAMENTO, 2008b, p.2). Em outras entrevistas, observamos passagens semelhantes. Em uma entrevista com o músico Sérgio Ricardo⁸⁷, datada de março de 1968, o repórter aparece no vídeo segurando um violão,

87 Disponível em <http://www.bcc.org.br/tupi/detalhe/48106>. Acesso em 01/04/2018

ladeado por outros dois homens – um deles segura o microfone do repórter enquanto ele manipula o instrumento e some assim que o repórter assume a entrevista fazendo a primeira pergunta a seu entrevistado – e fala: “*Este violão, os senhores não conhecem. Agora tenho certeza que conhecem bem, mas muito bem mesmo, o dono do violão. Ele está aqui ao meu lado [referindo-se ao segundo homem enquadrado pela câmera], é Sérgio Ricardo. Sérgio, boa noite, estamos realizando esta reportagem com você no seu local de trabalho, na praça do povo que é aqui, o Teatro de Arena, onde você está exibindo e apresentando a sua peça aos paulistas e eu perguntaria a você: este é aquele?*” A referência a um conhecido episódio ocorrido no Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, em 1967, quando o músico quebrou seu violão em frente a uma plateia que lhe vaiava⁸⁸, supõe certa intimidade entre entrevistador, entrevistado e telespectador, reforçada na fala do repórter que afirma ter certeza que os telespectadores “*conhecem bem, mas muito bem mesmo*”, seu entrevistado. Diferente de um sentido de copresença contemporaneamente associado à transmissão direta, à simultaneidade entre o momento em que o repórter constrói seu relato e o espectador o recebe (FECHINI 2008; GUTMANN, 2014), o sentido de presença nesses fragmentos aos quais nos referimos parece ser potencializado pela própria presença do repórter enquanto entrevistador e o seu caráter de novidade à época. Ao reforçar em seu texto e no contexto de gravação, um sentido de intimidade com o entrevistado, a televisão daquele momento parece sustentar na própria imagem a ideia de que ela pode dar a conhecer porque tem acesso e pode mostrar.

Fora as entrevistas com artistas, aparecem também entre os fragmentos entrevistas com políticos e esportistas. Nos trechos com esportistas é curioso observar que há maior flexibilidade em relação ao código de vestimenta e embora seja comum que os repórteres se apresentem de terno e gravata, nos ambientes de jogo e treino, como estádios e campos de futebol, os repórteres aparecem, geralmente, de camisas de mangas curtas ou com as mangas dobradas, sem gravata ou paletó. Observamos isso em duas entrevistas de março de 1970 com Mário Jorge Zagalo sobre a seleção brasileira⁸⁹, mas é possível localizar uma conduta semelhante no trecho de jornal não identificado intitulado “Seleção Brasileira – Zagalo falando, Félix, Clodô, Brigadeiro Jerônimo e Gerson concedem entrevista – Brasil x

88 Mais informações sobre o episódio podem ser lidas em uma matéria disponível no acervo do Estadão: <http://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,violada-no-auditorio-a-revolta-de-sergio-ricardo,11377,0.htm> Acesso em 01/04/2018

89 Disponíveis em <<http://www.bcc.org.br/tupi/detalhe/50186>> e <<http://www.bcc.org.br/tupi/detalhe/50178>> Acesso em 01/04/2018.

Inglaterra”⁹⁰ em que o repórter aparece com uma camisa estampada, gola aberta e sem gravata, por exemplo.

Ainda que rara enquanto imagem na tela, a figura do repórter vai aparecendo na televisão brasileira tanto a partir de uma função técnica de filmagem na figura de um cinegrafista que se posiciona no meio do acontecimento e assim fornece imagens de um ponto de vista implicado na ação que se desenrola quanto atrelada a um microfone que dá a voz a uma fonte. Nesses casos, a própria fala do entrevistado ganha forma de notícia e a função do repórter é personificar uma instituição jornalística que tem acesso a essas fontes e as constrói para o telespectador, como alguém de quem se pode estar próximo a elas e o faz exibindo o feito e permitindo que mais pessoas se sintam também próximas. Quando começa a aparecer na tela a partir de um corpo materializado por alguém que sustenta um microfone, a presença do repórter também nos dá indícios interessantes para pensar os valores jornalísticos com os quais o jornalismo de televisão dialogava naquele momento inicial. É possível encontrar fragmentos do noticiário nos quais o repórter já aparece como ‘testemunha ocular dos fatos’, entrevistando fontes, se colocando na cena da notícia. Em um trabalho anterior, realizado em conjunto com Itania Gomes e Juliana Gutmann⁹¹, identificamos – a partir de trechos do Repórter Esso encontrados no Youtube em que um repórter entrevista jogadores da seleção brasileira de futebol – que mesmo ali a presença do repórter no local do acontecimento já aparecia como estratégia de certificação do testemunho do telejornal, um testemunho construído, sobretudo, a partir de um tom dramático e emotivo, com uma proximidade construída entre repórter, entrevistados e espectadores.

Senhoras e Senhores, mais um esforço técnico do repórter Carlos Spera

A nossa busca nos acervos revelou ainda a atuação de um repórter específico que nos chama a atenção. Tendo seu nome sempre como parte da identificação dos trechos em que aparece nos arquivos da Cinemateca Brasileira⁹², Carlos Spera se comporta de modo distinto da maior parte dos repórteres que aparecem nos outros fragmentos. Há um trecho curioso do

90 Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/tupi/detalhe/44902>> Acesso em 01/04/2018.

91 Trabalho apresentado no evento Patrimoine, Mídia, Identité PIMI, em Salvador, em outubro de 2015.

92 Na nossa busca, apenas um outro repórter, Tico Tico, é identificado pelo nome no título dos arquivos disponíveis. O nome de Tico Tico na titulação do vídeo, contudo, aparece apenas em um fragmento de arquivo, enquanto o de Carlos Spera aparece em 18 trechos disponíveis.

Jornal Diário de São Paulo de 19 de janeiro de 1965⁹³, que propomos observar a seguir. Embora a primeira imagem que apareça na tela e a primeira voz que ouçamos no trecho sejam de um entrevistado, o então chefe das patrulhas sanitárias, a câmera logo se desloca, a partir de um ponto fixo, para mostrar a imagem de uma rua alagada e de algumas pessoas aglomeradas em torno de uma espécie de caixote que eleva o repórter e o entrevistado acima da água. O repórter destaca o esforço técnico da produção. Olhando para a câmera, diz: *“Senhoras e Senhores, em mais um esforço técnico, a reportagem da tevê Tupi colocou a sua Câmera portátil aqui na zona alagada do Mercado Municipal. Estado de emergência vivem todos os que aqui moram e trabalham. Vamos a alguns flagrantes.”* Chama a nossa atenção nesse fragmento a atuação do repórter em meio à cena. Depois de entrevistar a sua fonte principal, o chefe das patrulhas sanitárias à época, Carlos Spera, o repórter, que junto com seu primeiro entrevistado e com o cinegrafista, está em cima de alguma estrutura que o mantém fora da água e em um nível mais alto que o restante das pessoas presentes, se abaixa para entrevistá-las enquanto elas, com as pernas imersas na rua alagada, se agrupam em torno dessa espécie de palco. Enquanto Spera entrevista o chefe das patrulhas sanitárias, a câmera começa a buscar uma profundidade de cena através de um efeito de zoom que lhe permite mostrar imagens de uma grande extensão da rua onde pessoas caminham imersas na água das chuvas. Quando a câmera volta para filmar o repórter, ele já está abaixado, entrevistando os populares.

Outro aspecto interessante é que, embora a sua vestimenta seja sóbria e formal, ela se completa com uma capa de chuva, o que condiz com o momento e indica, também, que o repórter está preparado para ir para o meio do acontecimento, interagir com a situação (fig.11). Agachando-se para chegar mais próximo dos comerciantes do Mercado Municipal, o repórter entrevista-os para colher depoimentos sobre a situação de prejuízo de cada um e em seu texto descreve ainda a situação das ruas que as imagens feitas pelas câmeras exibem: *“Os telespectadores podem observar aqui as pessoas que acabamos de entrevistar, quase todas aqui se encontram com água acima dos joelhos e note-se que agora parou um pouco a chuva, mas vamos prosseguir. O espetáculo é realmente de dramaticidade.”* O reforço de atestação é feito também pelas fontes: *“(…) a situação aqui é catastrófica mesmo, como disse o jornalista Carlos Spera, quer dizer, as águas chegaram a um metro e meio acima do nível da rua e invadiram as casas comerciais atacadistas aqui (...)”, “(...) tem cinco, seis metros de*

93 Carlos Spera entrevista comerciante e populares no Mercado Municipal após enchentes. Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/tupi/detalhe/45555>>. Acesso em 01/10/2017.

água dentro do prédio, o senhor pode ver aí (...)”. É interessante observar ainda que há uma espécie de passagem em que Carlos Spera, o repórter, aparece com microfone na mão, olhando diretamente para a câmera e comentando o ocorrido. Ao final do fragmento, ele encerra com uma segunda fala em que atesta uma espécie de convocação de credibilidade de testemunho pela presença no local: *“Pois bem, então, muito obrigada. Este foi um vivo do flagrante, senhores e senhoras telespectadores, mostrando a situação, o estado de verdadeira calamidade pública que aqui se registra”*.



Figuras 11, 12, 13 e 14: Carlos Spera cobre alagamentos no Mercado Municipal de São Paulo

O ‘esforço de reportagem’ da equipe televisiva é destacado por Spera em outro fragmento, quando ele e sua equipe fazem a cobertura da posse do Ministro da Aeronáutica⁹⁴, de janeiro de 1965. É a passagem de Spera que abre o vídeo (fig. 15): *“Senhoras e senhores telespectadores, esta é a televisão Tupi transmitindo diretamente do Palácio das Laranjeiras. Para cá se deslocou a reportagem do canal 4 a fim de colher flagrantes, vívidos instantâneos da posse do Marechal do ar, Eduardo Gomes, do Ministério da Aeronáutica. O Presidente da República abre a cerimônia com as palavras que passamos a transmitir com exclusividade para a televisão Tupi diretamente do palácio das Laranjeiras”*. A fala do repórter, no início do VT, tem a função de localizar o espectador com relação ao que ele verá sendo transmitido, é ela quem apresenta os falantes e a situação em que discursam. Além disso, a fala de Spera destaca a ação dele e de sua equipe, valoriza a sua presença no local e a relação dessa presença com a possibilidade de “colher flagrantes, vívidos instantâneos” do evento. Em um outro trecho referente ao mesmo evento⁹⁵, vemos o final do discurso do ministro e após as palmas, ouvimos a voz de Spera sem que possamos ver a imagem do repórter ainda – ele fala um texto muito próximo daquele da passagem anterior: *“Televisão Tupi, direto do Palácio das Laranjeiras, tem assim a oportunidade de colher esses vívidos flagrantes da posse do Marechal do Ar, Brigadeiro Eduardo Gomes, Marechal Castelo Branco agora com o*

94 Disponível em: <http://www.bcc.org.br/tupi/detalhe/45420>. Acesso em 01/04/2018.

95 Disponível em: <http://www.bcc.org.br/tupi/detalhe/45421>. Acesso em 01/04/18

Marechal Magalhães Pinto, com o Ministro da Marinha Ernesto Batista, com o Ministro da Justiça, senhor Milton Campos”. Nesse momento, os presentes começam a se dispersar e o movimento de câmera começa a nos mostrar, saindo do meio dos presentes, Carlos Spera, que se dirige pra lente e fala como se falasse com o espectador (fig. 16): “*A posse do Eduardo Gomes, bastante concorrida, com a presença de todo o Ministério e das mais altas figuras, senhoras e senhores, aqui do país*”. Enquanto o repórter fala, parado provavelmente por conta de algum fio de microfone, os presentes – incluindo cinegrafistas com câmeras portáteis na mão – começam a passar na frente da câmera bloqueando a sua imagem (figs. 17 e 18) e Spera intervém: “*com licença aqui, um momentinho, tenha a bondade, faça o favor, muito obrigado*”. Apesar dos seus esforços, o público não se dispersa muito, mas o repórter continua: “*o Marechal Castelo Branco, cumprimentado. Se me permite, tô encerrando, a reportagem do canal 4, com a apresentação desses flagrantes, termina assim esse seu depoimento aqui diretamente do Palácio das Laranjeiras*”. Spera não volta a ser enquadrado em primeiro plano no vídeo a partir do momento em que o tumulto de pessoas se movimentando toma a frente da câmera, mas a sua insistência em dispersá-los para que isso pudesse ter acontecido parece indicar que a ideia de passagem nos termos em que usados hoje já operava ali. Nos dois trechos, de modo semelhante ao que acontece nas outras passagens com o repórter, o jornalismo se constrói numa relação de quase reverência com as autoridades que lhe servem como fontes principais. Assim, há uma construção de relação com as fontes que passa por um sentido de institucionalidade estabelecida, de reforço do lugar de autoridade das figuras de poder que aparecem na matéria. O enquadramento da notícia a partir da cobertura de um evento de posse e pela valorização da quantidade de presentes ilustres, se faz de modo mais próximo do colunismo social que da discussão sobre decisões políticas e isso parece corroborar para a atribuição de autoridade a essas figuras de poder pela pompa da situação e pelo reconhecimento dessas figuras como figuras importantes.



Figuras 15, 16, 17 e 18: Carlos Spera faz passagens em dois trechos gravados em posse de Ministro

Nos dois trechos, a noção de flagrante como algo relacionado a um evento que se desenrola aos olhos do repórter é presente em sua fala – sendo uma posse de ministro algo protocolar, previamente organizado e com data sabida, a noção de flagrante usada pelo mediador aqui se relaciona, através da possibilidade tecnológica da transmissão televisiva, com o sentido de como o jornalismo se consolidou como “uma escrita sobre eventos, temas e situações do momento presente que estejam fora do alcance da experiência direta de grande parte da coletividade” (FRANCISCATO, 2005, p.17). Nesse sentido, Franciscato salienta que a definição do que significa o tempo presente do jornalismo, é definido por relações em que fatores tecnológicos e econômicos se aliam a aspectos sociais e culturais que, portanto, “sedimentam esta experiência temporal em uma série de componentes simbólicos, práticas interações e hábitos disseminados pela sociedade” (FRANCISCATO, 2005, p.19).

Na televisão contemporânea, a passagem do repórter durante a matéria é uma espécie de assinatura jornalística. Ela funciona como uma espécie de prova que autentica o seu relato sobre um fato convocando o sentido de sua presença no local do acontecimento. Como indica Gutmann,

Grosso modo, do ponto de vista audiovisual, uma passagem consiste de um sujeito em primeiro plano olhando para a câmera, dirigindo-se diretamente à audiência, tendo ao fundo o cenário, geográfico ou simbólico, do acontecimento sobre o qual se fala. A passagem funciona como espécie de prova, de testemunho não do fato em si, mas da autenticação do relato sobre este. A visualização do telejornal, encarnado na figura do repórter, nos espaços sociais que representam a cobertura proposta (seja ela local, nacional ou internacional) funda sentido de presença, aproximando o tempo dos fatos do tempo da sua produção de sentido, e também de onipresença, como se o programa pudesse estar em todos os lugares ao mesmo tempo. (GUTMANN, 2014, p. 217)

Funcionando como uma espécie de assinatura do repórter, a passagem no telejornalismo nos remete ainda à questão da relação entre a presença de um repórter apurando os fatos e a necessidade de atribuição de autoria do trabalho jornalístico. Em seu *Television*, Raymond Williams destaca que a identificação pessoal do apresentador de notícias foi introduzida no jornalismo inglês apenas como medida de segurança diante do risco de invasão e captura nas estações das emissoras durante a Segunda Guerra – até então, uma voz impessoal era quem dava as notícias. Na televisão, destaca o autor, essa identificação pessoal ficou mais marcada (WILLIAMS, 2003, p. 42). Para Arlindo Machado, com o modelo estadunidense de telejornal, a identificação pessoal dos mediadores do telejornal passou a constituir uma regra (2005, p.106) e o antigo modelo derivado da prática radiofônica de um locutor que lê o roteiro

foi sendo substituído aos poucos pelo modelo em que o noticiário é construído a partir de diversos sujeitos falantes que povoam a tela: “ao ressaltar a intervenção dos repórteres e dos protagonistas como a de um grupo de pessoas que fala a respeito de coisas que viu, que sabe ou nas quais está envolvido, o telejornal acaba por transformar a apresentação pessoal no próprio modo de constituição de sua estrutura significativa” (MACHADO, 2005, p. 106). É preciso destacar, contudo, que no modo como se desenvolveu o telejornal brasileiro, a presença do repórter por si só não garante um tom pessoal ao relato.

O fragmento que citamos acima, com o repórter Carlos Spera, é bastante protocolar no sentido de fazer referências à presença no local, aos esforços técnicos da equipe e às figuras importantes presentes na ocasião, mas é também bastante singular no universo de fragmentos disponíveis nos dois acervos indicando que no momento inicial da televisão brasileira, a passagem do jornalista e sua presença como atestadora do fato ainda não era comum. Nos fragmentos disponíveis nos dois acervos e referentes a um período entre o final dos anos 1950 e o início dos anos 1970, a prática mais comum para a produção de matérias jornalísticas para televisão é a de gravação de imagens que são exibidas com a narração de uma voz *off*⁹⁶. A presença visual do repórter para a câmera, quando acontece, está geralmente associada à fala de algum entrevistado e não necessariamente é convocada como forma de credibilizar o testemunho jornalístico. A atuação de Spera, por sua vez, está menos próxima da convenção de um repórter cuja função principal é a de deixar a fonte falar. Assim, se um pouco mais tarde, no final dos anos 1970, o repórter é visto como uma mão que segura o microfone, ainda nos anos 1960, ele pergunta, provoca o entrevistado. Em um outro fragmento do acervo da Cinemateca exibido originalmente em 24 de agosto de 1961, o mesmo Carlos Spera entrevista o então governador de Minas Gerais, Magalhães Pinto e após ceder a palavra para que o entrevistado fale sobre o motivo da entrevista e de sua presença em São Paulo, comenta a sua escolha de cenário para a entrevista, uma parede onde estão penduradas algumas armas: “*Governador Magalhães Pinto, não houve propósito nenhum, mas o repórter escolheu este recanto da maravilhosa residência do Senhor Antônio de Pádua da Rocha Diniz porque, o Senhor logo observou: ‘eu vim em missão de paz’, e o repórter o coloca em uma situação como que de guerra que aqui está o velho trabuco, o garranchão do pirata. A sua missão é de paz agora que parece que uma ala da UDN está em boa paz com o Presidente da República, não?’*”

96 A gravação de voz *off* diz também do próprio processo de produção à época. Como as câmeras disponíveis, em geral, registravam apenas imagens sem áudio, a locução era feita no momento da transmissão.

Em sua resposta, o entrevistado diz que logo estranhou que o repórter quisesse entrevista-lo naquele cenário porque sequer estava em missão de paz armada, “*mas realmente desprevenido e de coração aberto para falar aos paulistas*”. É interessante observar que o repórter mesmo expõe a sua intervenção na composição do quadro para e na televisão, quadro este que sugere sentidos importantes destacados no desenrolar da entrevista como a disputa entre a UDN, partido do entrevistado, e o então Presidente da República ou entre o Presidente da República e, mais especificamente, Carlos Lacerda, governador do Estado do Rio de Janeiro.

Há mais um fragmento curioso com Carlos Spera entre aqueles encontrados nos arquivos da Cinemateca. Embora a discussão sobre vestimenta e aparência aqui não se refira especificamente ao repórter e à imagem com a qual se espera que ele se apresente, o modo de condução da reportagem e a figura visual do repórter deixam ver que, à época, o modo como uma pessoa se apresentava era tomado como imperativo para que fosse avaliada como uma pessoa digna, trabalhadora, decente. Em um fragmento intitulado “Carlos Spera: D.E.T. ‘operação sabonete’ – comando higiene”⁹⁷ e transmitido pelo Jornal Diário de São Paulo, em janeiro de 1965, o repórter relata uma disputa entre taxistas da cidade de São Paulo e funcionários da Diretoria de Trânsito, encarregados de uma operação para o que se considerava a higienização dos motoristas. Há uma confusão nos relatos dos envolvidos na matéria: os funcionários da diretoria de trânsito acusam os taxistas presentes ali de, ao não se apresentarem bem-arrumados, prejudicarem a categoria e aqueles motoristas que se apresentam propriamente; de dirigirem sem carteira de habilitação; de serem desonestos com passageiros recém-chegados à cidade à saída da rodoviária; de não prestarem manutenção a seus carros, o que prejudicaria o serviço prestado. Embora seja citada a falta de carteira de habilitação dos motoristas, por exemplo, a matéria se concentra no que é chamado pela diretoria de trânsito de ‘operação sabonete’, como nos informa o título da matéria. É essa atenção à higiene que parece, inclusive, enquadrar outras denúncias feitas naquele momento, ou seja, a aparência descuidada parece sustentar uma prova de que aqueles motoristas poderiam estar cometendo outras irregularidades. A matéria se inicia com a fala de um dos funcionários da diretoria de trânsito para quem o repórter segura o microfone: “*Estamos aqui na Rua Almeida Lima, ao lado da Estação Roosevelt, onde apanhamos em flagrante aqui uma dúzia de motoristas, aqui estão todos desalinhados, aonde que[sic] vem prejudicando a classe alinhada e geral. A intenção da diretoria de trânsito é limpar a cidade*”. Interrompendo o entrevistado, Spera diz: “*Tudo bem, vamos a um caso concreto, esse por exemplo aqui...*” e se vira para entrevistar o rapaz que está ao lado deles e que, segundo o diretor da Secretaria de Trânsito, está sem carteira: Mais à frente, o próprio repórter deixa pistas mais concretas sobre o que se considera desalinho: *Como é seu nome? Você tem carta de motorista?* O rapaz responde que tem

97 Disponível em: <http://www.bcc.org.br/tupi/detalhe/45374> Acesso em 01/04/2018.

carteira e que pode ir buscar, que se o repórter olhar o taxi dele verá que está sem bandeira porque ele não estava trabalhando, mas repórter e autoridades continuam elencando acusações sobre os taxistas: *“As reclamações que a secretaria de trânsito tem recebido é de que esses maus motoristas ficam aguardando a chegada de trens que vem de outros lugares do Brasil para poder extorquir o dinheiro dos passageiros incautos. Eles vão extorquir o dinheiro dos passageiros menos favorecidos pela sorte porque essa estação é a que desembarcam aqueles famosos, infelizmente, os paus de araras”*. Spera volta ao primeiro rapaz e o toma como exemplo do desalinho: *Este caso, por exemplo, aqui é o que eu gostaria que a câmera focalizasse mais. Olha aqui, ele nem sapato usa, ele é motorista de táxi?*” A resposta de um dos funcionários ao repórter enfatiza um juízo de valor pela aparência: *“Poderia ser motorista, quem sabe, de... ou melhor, nem motorista, poderia ser carroceiro. Nem pra carroceiro poderia servir”*. O repórter segue: *“Olha aí, não tem sapato, a camisa rasgada, tá barbudo, esse tá barbudo mesmo, hein, olha aí, tá bem barbudo, é assim que você atende o povo?”* O homem citado como exemplo do desalinho não tem a chance de responder à pergunta já que o microfone é oferecido a um dos funcionários que destaca que a diretoria de trânsito não está fazendo uma operação *“contra homens barbudos ou cabeludos”*, mas recolhe aqueles motoristas encontrados *“em completo desalinho”*, o que incluiria cabelos compridos e barba por fazer. A ideia de que um homem no exercício do seu trabalho deve apresentar-se de modo alinhado, como destacam as falas do repórter e dos funcionários que aparecem como fontes é reforçada pelas imagens feitas pela câmera. Nesse sentido, a principal imagem feita pela câmera do cinegrafista, mesmo antes da menção do repórter, enfoca sandálias nos pés de um desse motorista, o que em nenhum momento é questionado por ser inadequado à direção de um automóvel, mas por atribuir-lhe uma aparência descuidada. As sandálias nos pés são enfocadas por um longo tempo, em contraste com sapatos sociais brilhosos do repórter e dos funcionários oficiais. Do mesmo modo, ao colocar-se ao lado dos funcionários e não dos taxistas acusados de desalinho, o repórter tanto exhibe que fonte privilegia na construção da matéria – coisa que se mostra também na sua condução do microfone que fica quase todo o tempo à disposição das fontes oficiais – quanto reforça a oposição entre bem trajados e mau trajados. Paletó e gravata, nesse sentido, funcionam como mais um elemento autenticador da credibilidade do repórter, da sua idoneidade e bom comportamento, da sua disponibilidade em estar de acordo com os valores morais de conduta que se exigia de bons trabalhadores. Essa construção parece permitir que o repórter negue a fala ao rapaz tomado como exemplo de ‘completo desalinho’ e que mesmo que ele diga que não estava trabalhando na ocasião em que foi parado pela fiscalização, isso seja praticamente ignorado pelo repórter que o entrevista e pelo repórter cinegrafista, que começa a fazer imagens das sandálias em seus pés. Nesse sentido, a reportagem não parece de fato ouvir o rapaz – mesmo que Spera tenha lhe perguntado seu nome e se tinha carteira, os repórteres parece não se interessar pelas respostas, especialmente porque elas contrariam o argumento da matéria de certo modo. A construção da reportagem garante às

autoridades o direito à palavra e permite que assim eles reforcem um sentido de regulação dos corpos e da aparência daqueles homens que servem de exemplo do que eles repudiam – os movimentos de câmera, as atribuições de fala orquestradas pelo repórter, a divisão entre nós e eles que se apresenta visualmente. Tudo isso parece reforçar o lugar desses sujeitos como aqueles que precisam ser vigiados, orientados e tutelados pelo Estado que vai lhes oferecer, então, *‘tudo graciosamente’*, banho, barba e corte de cabelo.



Figuras 19, 20 e 21: Carlos Spera, de branco, conversa com diretores da secretaria de trânsito de São Paulo sobre operação de higiene

A fala final de Carlos Spera na matéria destaca que o sentido de presença que viria a se consolidar com importante marco da atuação do repórter televisivo. Ele diz: *“Bom, aí está. Esse flagrante marca bem a oportunidade deste movimento. Nós pessoalmente viemos hoje aqui para saber se havia razão ou não de a DST realizar esta operação cabelo, operação barba, agora também operação roupa (...). Este foi um flagrante feito diretamente da Rua Almeida Lima, no Brás, mostrando o andamento da operação limpeza.”*

Carlos Spera morreu cedo, com 36 anos, em 1966, ano seguinte ao dessa reportagem acima. Desde 1955 trabalhava na TV Tupi e é ainda lembrado como um dos repórteres pioneiros e mais importantes de seu tempo – transmitiu, por exemplo, informações sobre a morte do presidente John F. Kennedy diretos dos Estados Unidos em 1963 (MATTOS, 2002; RICCO; VANUCCI, 2017). O fato de que havia poucos jornalistas aparecendo na televisão naquele momento, parece atribuir à figura de Spera uma função bastante definidora do que era um repórter de seu tempo. Em uma matéria publicada na *Ilustrada* do jornal *Folha de São Paulo*, em 08 de maio de 1979, mais de dez anos após sua morte, ele é citado como um exemplo de repórter em extinção na televisão brasileira naquele momento, que começava a adotar a postura de um repórter sóbrio, objetivo. Ao argumentar que o jornalismo televisivo vinha sendo povoado por repórteres que nada mais eram do que seguradores de microfones, a matéria afirma que Spera faz parte de uma geração de repórteres que lutavam pelas grandes notícias e que sabiam tirar dos entrevistados o que eles não queriam falar: *“atualmente, para conseguir um lugar numa televisão, o repórter tem que ser em primeiro lugar bonito e falar bem”* (REPÓRTER, 1979). Humberto Mesquita, outro desses jornalistas que o jornal

considera parte da geração de Spera, indica em uma entrevista citada na matéria que a censura promovida pelos governos militares tem papel fundamental nessa mudança de tratamento jornalístico da informação televisiva:

Desde 1968, a função dos repórteres entrou num plano secundário’ – explica Humberto Mesquita – ‘isto se deve ao fato de a censura ter ficado mais vigorosa nesse período. Como consequência, duas coisas aconteceram: ou o repórter passou a procurar matérias amenas (festa da uva, festa das flores), ou a fazer reportagens óbvias. (REPÓRTER, 1979).

A matéria da *Folha* convoca ainda a regulamentação da profissão de jornalista e o surgimento de escolas de comunicação como marcas do período, mas indica, através da fala de uma das entrevistadas, Miriam Leite da Costa, identificada como alguém do jornalismo da Bandeirantes, que a formação dos novos jornalistas é precária: “‘Quando cheguei à Tv Cultura o pessoal falava: vamos ao *Wisther* (uma sala de vídeo, onde é editado o programa), e eu não sabia o que era aquilo. São mil termos técnicos que tu nunca ouviste falar” (REPÓRTER, 1979). A fala de Miriam destacada pela *Folha* indica também que o aspecto técnico da televisão é uma questão importante na relação com a mudança de perfil do profissional. Mais à frente no texto, uma declaração de Gloriete Treviso, jornalista da Rede Globo à época, indica a mesma coisa: “(...) ‘Hoje em dia os editores estão mais preocupados com o conteúdo das matérias, pois em questão de imagem, nós alcançamos a perfeição” (REPÓRTER, 1979). Nesse sentido, há uma disputa colocada sobre a função do repórter que parece ser deslocada de um lugar da valorização daquele que supostamente corre atrás da notícia e tira a verdade dos entrevistados para a valorização de uma formação técnica. O que a fala de Humberto Mesquita esconde, contudo, é que a própria atuação de Carlos Spera, sua referência de bom repórter, pelo menos nos fragmentos disponível nos acervos a que tivemos acesso, é bastante referendadora de lugares de poder constituídos e de uma moral hegemônica bastante conservadora referendada na relação com uma postura política paternalista que marca a cultura brasileira (FERREIRA, 2014). Nesse sentido, a ideia de qualidade ligada à apuração da verdade paira como uma espécie de mito ligada ao jornalista cuja marca profissional estava na capacidade retórica já que os recursos técnicos eram escassos e havia ainda pouco domínio a seu respeito.

Os depoimentos retirados dessa matéria da *Folha* parecem indicar ainda que, de fato, a partir da década de 1970, a figura do repórter televisivo é também enquadrada em um contexto tanto de profissionalização do jornalista que começa na década de 1950 nos jornais

impressos e que tem na noção de objetividade um valor central; quanto de profissionalização e consolidação da produção televisiva que, através de um acordo com os governos militares para evitar a censura de suas produções, se prontifica a higienizar seus programas evitando tanto um apelo ao popular quanto a crítica política e investindo no apuro técnico como uma saída de garantia de qualidade. Mas ainda que seja no momento de censura que a saída técnica ganha força, parece-nos curioso o fato de que se a figura visual do repórter é bastante incipiente entre os anos 1960 e 1970, é possível observar, sobretudo a partir da figura do repórter Carlos Spera, que quando aparecia na imagem o repórter daquele momento reforçava o sentido de importância da presença física da equipe de reportagem no local do acontecimento, chamando atenção para o aparato técnico que lhe permite reportar o evento. Essa presença se materializava na figura visual deste repórter cuja figura, para ser respeitada, não precisava necessariamente ser bonita mas precisava falar e se apresentar de modo coerente com o que se esperava de um homem decente daqueles tempos – como indica a gravação sobre a operação higiene da Diretoria de trânsito de São Paulo – e se materializa também no rasto deixado pelo repórter cinegrafista nas imagens feitas pela câmera sempre próxima e que em sua busca da notícia parece invadir a casa de Ângela Maria, os corpos dos taxistas em São Paulo, a multidão aglomerada em Santo André.

A televisão no Brasil se consolida, justamente em um contexto histórico marcado pela profissionalização do jornalismo no país, além do forte controle exercido pela ditadura militar em relação aos bens culturais brasileiros. É também nesse contexto que as marcas de linguagem televisiva vão se consolidando em resposta a uma ampliação da indústria cultural brasileira e de seu mercado consumidor (ORTIZ, 1994, p. 144). Na noção de jornalismo profissional que se aspirava à época “a ‘missão’ é substituída pelo cálculo, o lado exatidão, buscando eliminar os elementos ‘político’ e ‘romântico’ que insistem em desafiar as normas da produção industrializada” (ORTIZ, 1994, p. 140). Nesse sentido, Juliana Gutmann (2014) identifica na maior parte dos manuais de telejornalismo das emissoras brasileiras uma recomendação para que o repórter se apresente sobriamente de modo a não sobressair ao fato. A autora chama atenção justamente para uma certa convenção do “corpo do homem civilizado, que se veste de modo sóbrio, com pouca movimentação corporal, gestos comedidos e uma expressão facial séria” como forma estabilizada de apresentação do repórter no telejornalismo.

Se o início da televisão no Brasil entre os anos 1950 e 1960 marca um momento de improvisado das primeiras produções televisivas, que adaptavam suas formas e modos de ação de outros meios anteriores que lhe serviam de matriz, como o rádio, por exemplo, os anos 1970 são um momento de renovação estética de uma tevê que busca uma linguagem própria em meio a um contexto de censura tanto da forma de sua linguagem, quando dos conteúdos exibidos ao mesmo tempo em que precisa consolidar-se comercialmente e conquistar um público para chamar de seu. O telejornalismo surge, para essa televisão em formação, como um produto valorizado pela crítica e pelo público, ainda que precise alcançar uma credibilidade ameaçada pela colaboração entre as grandes emissoras do país e o governo militar.

2.3 Do pessoal em disputa

Há uma passagem curiosa, citada no “*Guia para falar (e aparecer) bem na televisão*”, de Pedro Maciel, que indica em que termos os manuais de telejornalismo brasileiro e os próprios profissionais da área consideravam a discrição dos mediadores como ponto fundamental para a atribuição de credibilidade. Após uma série de recomendação sobre as roupas adequadas – que começam com uma referência a Coco Chanel que dizia que se uma roupa chama atenção está errada porque com a roupa certa quem chama atenção é a pessoa que a usa e termina com a afirmação de que o homem estará bem vestido se usar terno e gravata e a mulher com uma roupa mais formal e discreta como um *tailleur* – o autor comenta, em tom de concordância, uma entrevista do diretor de jornalismo da Globo, Armando Nogueira:

No final do Jornal da Globo do dia do comício da Candelária, 10 de abril de 1984, o apresentador Eliakim Araújo desejou a todos ‘um sono tranquilo’. A apresentadora Leilane Neubarth, vestida de amarelo, deu um sorriso generoso. Para Armando Nogueira, então diretor da Central Globo de Jornalismo, o comportamento da dupla de apresentadores ‘foi um excesso. Uma forma quase subliminar de influir no julgamento do telespectador’ (MACIEL, 1994, p.54)

O que se esperava do repórter à época, era um texto correto, uma voz empostada sem exageros, uma imagem discreta que não se sobressaísse à notícia. Naquele que é, talvez, o manual de telejornalismo mais conhecido e utilizado as escolas de comunicação do país, Vera

Ísis Paternostro, em um capítulo intitulado *Em busca de estilo*, incentiva seu leitor a pensar sobre como seu texto pode ter personalidade, características próprias e um diferencial, entre tantos que vemos na TV? “Bem, se procurarmos as respostas pela razão descobriremos que o texto tem que ter fluidez, clareza, objetividade, informação e beleza” (PATERNOSTRO, 2006, p.181). A despeito do fato de que beleza, por exemplo, é um atributo cujo julgamento é feito com base em padrões definidos de modo histórico, cultural e social, a resposta da autora afirma ainda que “se procurarmos as respostas pela emoção, vamos nos emaranhar em uma rede de caminhos que, provavelmente, não nos levará muito longe. E nos trará mais incertezas” (PATERNOSTRO, 2006, p.181). O que se segue em seu manual, é uma compilação de dicas de redação que visam, sobretudo, garantir que o texto seja escrito com palavras que tenham a “força necessária para manter o conteúdo”, gramaticalmente e ortograficamente correto. Mais uma vez, é a ideia da norma culta, estabelecida, que sustenta a veracidade, que autentifica o relato jornalístico. Nesse sentido, mais do que um obstáculo à razão que deve guiar o jornalismo, a emoção do jornalista parece configurar um estilo que atrapalharia a fluidez, a clareza, a objetividade da informação.

Bruno Leal, em uma crítica aos manuais de telejornalismo brasileiros organizada a partir da leitura de três deles⁹⁸, nos chama a atenção para o fato de que ao compilar uma série de regras e normas do fazer jornalístico, esses manuais apagam a história da própria prática: “ou seja, nos manuais, a historicidade das convenções narrativas é desconsiderada quando os modos de narrar são configurados à luz de regras e normas que surgem como a-históricas, como vinculadas a uma espécie de essência técnica jornalística” (LEAL, 2012, p. 118). Entendemos, então, que o olhar para a história deve nos habilitar a discutir o jornalismo não a partir da busca por uma essência, mas tentando entender de que modo as práticas cotidianas da profissão, as formas materiais e de linguagem em que ele se apresenta se relacionam com uma disputa de valores e sentidos constituidoras da instituição social que ele é. Nesse sentido, as transformações das práticas convencionais sofrem mudanças em relação a formas anteriores, às práticas de produção e recepção, às próprias possibilidades técnicas do meio em um momento específico. A convenção é entendida, portanto, enquanto um conjunto de elementos que permanecem ativos no gênero, mas constantemente em diálogo com transformação que são fruto de um contexto em que essas diversas forças históricas transformam normas e possibilidades (MAURICIO, 2017). Tendo isso em vista, o gênero não

98 O Texto na Tevê, de Vera Ísis Paternostro, Manual de Telejornalismo, de Heródoto Barbero e Jornalismo de TV, de Luciana Bistane e Luciane Bacelar.

é algo que está no texto televisivo, mas que passa por ele e responde também às disputas de definição e avaliação que ocorrem fora do texto (MARTÍN-BARBERO, 2008; MITTEL, 2004; MAURICIO, 2017).

A personalidade no texto que Vera Ísis Paternostro recomenda em seu manual aos seus leitores em busca de um melhor texto jornalístico para a televisão parece então fixar uma convenção cristalizada a partir de uma série de normas de conduta recomendadas ao repórter de tevê no Brasil e que parece ter encontrado o seu momento de maior expressão nos anos 1980. Uma série de críticas de Arthur da Távola para o jornal o Globo desse período parece nos dar alguns indicativos nesse sentido, mas também de que alguma transformação na postura do repórter televisivo estava operando em relação ao que era então estabelecido: em algumas críticas sobre programas telejornalísticos, sobretudo telejornais, é comum que o jornalista reclame do que chama em um desses textos de “(...) postura bonitinha, de pé diante de um cromauis [sic] do local abordado, dizendo frases bem-comportadas e certinhas numa espécie de burocracia informativa tão ao gosto de nossos noticiários que vivem apavorados com a ideia da perda da credibilidade” (TÁVOLA, 1979a). Nesse texto, o repórter convencional aparece como um oposto à repórter que Arthur da Távola elogia: Helena de Gramont, que teria características do que o crítico considera um bom repórter: “a disposição para lutar pela notícia, de romper formalismos, barreiras ou o tom de declaração oficial e superdefensiva de quase todas as entrevistas em televisão. É o repórter ‘chato’, abelhudo, metido, incômodo, até mal-educado se necessário for, em defesa da notícia e do bem informar o público”. A ideia aqui valorizada aqui é de que o jornalista precisa fazer o necessário para ter a notícia, deve ser invasivo com a fonte se preciso. Nesse sentido, Helena é elogiada porque, de microfone em punho, quase como uma arma, interrogou uma pessoa responsável por praticar golpes com Fundo de Garantia e “(...) a repórter não apenas realizou com brilho a matéria jornalística, como deu ao espectador um momento de tensão real, um suspense de alto agrado, tendo em vista a intensidade da cena que protagonizou (...)” (TÁVOLA, 1979a). Assim, “um exercício mais livre da reportagem” marca também, ainda que o autor do texto não coloque nesses termos, um momento em que a censura no Brasil começava a se flexibilizar e jornalistas que buscavam informações às quais até então era mais difícil ter acesso eram valorizados por uma postura que contrastava com a prática mais comum até ali. Nesse sentido, é o valor da notícia que, da descoberta de algo que potencializa o que o crítico qualifica como estilo pessoal que, contudo, deve ser regulado pelos parâmetros da profissão:

“É claro que um telejornal não se pode soltar ao espontaneísmo de todas as matérias que confere, porque sempre há exageros naturais do afã emotivo. Mas a existência de reportagens como a que fez essa moça, sacode o panorama noticioso com a presença da marca essencial do repórter: a intrepidez tão mais importante quando o que está em jogo não é apenas a notícia, mas o interesse político” (TÁVOLA, 1979a).

Um segundo texto desse mesmo ano indica, por sua vez, que a presença visual dos jornalistas de televisão está aumentando, o que o crítico interpreta como um momento de profissionalização da função de repórter televisivo, como o momento em que ele passa a ser mais responsável pelo processo de construção da notícia para além de sua locução. Em uma crítica de maio daquele ano, Távola já indicava a presença de um maior número de profissionais no vídeo: “Cid Moreira, Carlos Campbell, Celso Freitas (aquele de São Paulo que tem pinta de ter ganho, em criança, um primeiro prêmio de robustez infantil), dois repórteres paulistas cujos nomes me escaparam; o repórter Ricardo Pereira de Brasília e a repórter Glória Maria, do Rio. Sete profissionais para 12 notícias, sete profissionais envolvidos, só no tocante a vídeo” (TÁVOLA, 1979b). O fato de que entre esses sete profissionais apenas uma era mulher nos parece um dado importante, mas voltaremos a ele mais à frente. Por ora, nos interessa destacar que o que o crítico entende como estilo pessoal aqui e em mais algumas críticas desse período diz de um estilo profissional mais ligado a valores importantes para o jornalismo como a capacidade de obter um furo noticioso, de tirar a resposta desejada do entrevistado, de encontrar a novidade da notícia. Ainda que adjetivos como leveza, agilidade e alegria apareçam para descrever esses profissionais, eles estão sempre atrelado a uma valorização profissional, como indica o trecho a seguir: “sem retirar o locutor tarimbado (seria um erro pois a leitura é algo técnico e artístico), fê-lo funcionar como uma espécie de pião em torno do qual gira a movimentação informativa matizada pelos diversos estilos dos repórteres, hoje bem mais soltos e práticos podendo improvisar sem o risco de matraquear, sair do essencial, etc.” (TÁVOLA, 1979b). No mesmo texto, ele continua: “Há repórteres novos em quem já se pode surpreender estilos bem precisos. Um deles se chama Pedro Rogério (...). Ágil, alegre no vídeo, atrevido quando necessário, abelhudo, perguntão, claro, leve e preciso nas colocações, como cabe a um bom repórter. Tem um jeitão de ser daqueles repórteres dos quais os chefes morrem de medo de uma tirada pessoal, de uma criação de caso, mas aqueles repórteres que sempre trazem o furo, o lado novo da notícia, a valorização do tema” (TÁVOLA, 1979b).

A expressão de sobriedade que configurava o jornalismo televisivo em seu momento de consolidação e que perdura ainda enquanto forma hegemônica pela qual ele se legitima, estava afinada também a um projeto de busca de qualidade na linguagem televisiva. Igor Sacramento (2008) ressalta, por exemplo, que parte do movimento de mudança na programação televisiva após o acordo firmado com os governos militares para autocensura de conteúdos considerados inapropriados, mais especificamente entre os anos de 1965 e 1980, foi o de substituir programas de maior apelo popular, como os programas de auditório, por programas jornalísticos, como apontam os dados fornecidos pelo autor,

Se agruparmos os programas dos gêneros descritos em três grupos (entretenimento, dramaturgia e informação), enxergaremos outras questões acerca da mudança de perfil na programação da TV Globo. Em entretenimento (auditório, feminino, filmes, humor, infantil, musical e variedades), houve uma redução da ordem de 20%, passando de 66% para 46%, em relação ao número total de programas. Já, em dramaturgia (novela, seriado e teatro), o movimento foi diferente, houve um tímido crescimento de 7%, indo de 17% a 24%. Os agrupados em informação (educativo, esportes, documentário, política e noticioso) acusam uma maior ampliação (10%), de 16% a 26%. [...] Vendo assim, fica ainda mais evidente a mudança da emissora. Em busca da qualidade, houve uma diminuição no investimento em programas de entretenimento, uma certa estabilidade nos de dramaturgia e um crescimento nos de informação. É importante destacar que a queda dos programas de entretenimento é o maior número absoluto (20%) do que qualquer outra ampliação. (SACRAMENTO, 2008, p. 102-103)

Segundo Sacramento, o investimento no telejornalismo diz também de uma resposta positiva por parte da crítica televisiva: “A associação do uso do mais avançado aparato técnico existente à época como garantia de qualidade foi defendida pelos jornais. Nesse sentido, a ‘boa’ utilização da linguagem audiovisual e das novas tecnologias de comunicação proporcionariam ‘em si mesmas’ uma certa distinção dos programas na grade de programação” (SACRAMENTO, 2008, p.105). É na expressão de um jornalismo que atende tanto a exigências institucionais de um governo que precisava fornecer informações controladas a seus cidadãos como forma de conter a intranquilidade pública e manter a segurança nacional, quanto a uma demanda de padrão de qualidade, que a televisão encontra um modo de legitimar a sua existência e firmar-se enquanto um meio de comunicação de grande abrangência. Nesse contexto, contudo, além de uma disputa importante pelo reconhecimento da sua validade enquanto meio de comunicação com argumentos formulados

a partir de uma pretensa vocação do meio para o entretenimento⁹⁹, a relação de colaboração entre as emissoras televisivas e os governos militares configura ainda uma disputa de legitimação elaborada também pela instituição governamental na figura de um governo militar zeloso pela conformação de costumes.

Uma das saídas encontradas pela TV Globo para responder à crítica sobre qualidade foi, mantendo a discrição e sobriedade do jornalismo diário, bancar a produção de um programa jornalístico aceito e reconhecido também a partir do que seria um parâmetro artístico. Nascia o Globo Shell Especial, uma série de documentários feita para ser exibida na tevê que mais tarde se tornaria o Globo Repórter. Ao associar-se à Shell – que seria então patrocinadora do programa –, principal concorrente da Esso no mercado brasileiro de combustíveis, a Rede Globo partilha de uma disputa pelo próprio sentido de jornalismo que se pretendia. Assim, “(...) a Esso manteve sua marca associada ao imaginário de um telejornalismo onde o repórter é sempre testemunha ocular, um jornalismo comprometido com a verdade e a austeridade da informação (...) Se a Esso era a marca do cidadão de terno e gravata que assistia o Repórter Esso todos os dias, a Shell queria ser a marca dos jovens ligados na cultura pop, com sua música, seus valores, sua irreverência.” (FRANÇA, 2009, p.148). O Globo Repórter funciona, então, como o que se considerava um lugar do jornalismo apurado, quase arte. Ao configurar-se enquanto um lugar de distinção, o programa conferia prestígio à emissora pela produção mais próxima do cinema, ajudava a esquivar-se de críticas à sua colaboração com os governos por estes cineastas serem ligados às esquerdas políticas (SACRAMENTO, 2008) e, ao mesmo tempo, se distanciava do jornalismo cotidiano da emissora para que a sua forma inovadora não colocasse em questão a credibilidade do conjunto dos telejornais. É a ideia de que o tratamento dado à realidade pelo documentário pode ser transformador que favorece a entrada desses cineastas na tevê, como salienta Marília Huges: “Apesar do preconceito que sofria a televisão por parte dos intelectuais de esquerda, principalmente em relação à TV Globo, símbolo da opressão da ditadura, os cineastas que se aventuraram no novo meio estavam motivados pela possibilidade de alcançar um número de

99 Gomes, Gutmann e Ferreira (2008), apresentam três argumentos comuns na literatura sobre jornalismo e entretenimento. O primeiro deles caracteriza a relação entre informação e entretenimento como uma consequência do processo de comercialização do jornalismo funcionando como uma estratégia de captura de audiência. Os dois seguintes dizem respeito, especificamente, à televisão: o segundo “considera que a TV se organizou historicamente como indústria do entretenimento e tende a aproximar tudo, mesmo o jornalismo, da sua lógica. E, finalmente, há um terceiro argumento, mais determinista – tecnologicamente determinista –, que diz que, ao operar com os recursos audiovisuais, a TV necessariamente desviaria a atenção do espectador daquilo que realmente importa. O prazer, os sentidos ganhariam preponderância em relação ao conhecimento, à cognição” (GOMES et al., 2008, p.2).

espectadores impensável através do cinema, além de ter recursos para filmar com regularidade” (HUGES, 2011, p.152). Os filmes desse primeiro momento, então, segundo Andréa França, “demandam do espectador uma tomada de posição a respeito dos fatos representados e a respeito dos seus modos de representação” (FRANÇA, 2009, p. 155).

Ao investir em uma relação entre diretor e entrevistado, o Globo Repórter se constituiu em seu início como um lugar de maior expressão autoral de seus produtores, muito por conta também de um momento em que a televisão testava sua linguagem e abria espaço para a colaboração de outros modos de expressão. Apesar do nome, os primeiros anos do programa são marcados pela ausência de um repórter no vídeo, como salienta Jorge Pontual: “É a câmera que descobre, entrevista, vai mostrando tudo. Não tem o intermediário, uma espécie de mestre de cerimônias, que acabou sendo o papel desempenhado pelo repórter no modelo americano [em referência ao *Sixty Minutes*, grifo nosso].” (PONTUAL, 1994, p. 97). Mas a ausência de um repórter, não significava, contudo, nem a ausência de uma instância de regulação jornalística no programa, nem que o formato mais próximo do documental representasse a ausência de um conjunto de normas e regras que orientassem moralmente a construção do outro sujeito para quem a câmera dirigia o seu olhar. Nesse sentido, o discurso de Pontual em torno do programa alimenta uma certa ideia de que o trabalho do repórter que aparece no vídeo representaria uma mediação de maior grau que a operação de uma câmera ou a construção de um roteiro documental. Do nosso ponto de vista, tanto o repórter que aparece visualmente na tela, o cinegrafista que deixa marcas corporais de sua atuação em suas imagens, o jornalista que grava uma voz *off* ou o diretor do programa são todos responsáveis pela construção que um programa televisivo faz a respeito da realidade – em alguns casos com maior grau de abertura para a construção de pontos de vista mais autorais e em outros com maior grau de regulação da atividade profissional. Assim, a mulher que aparece documentada no programa *A Mulher no Cangaço* dirigido por Hermano Penna e exibido em 1976, é uma mulher que a narração, de modo recorrente, constrói como uma mulher comum. Ou seja, como qualquer mulher ela sofre com os tabus, sonha com seus direitos, “mesmo que para isso seja preciso trocar sua almofada de costura pelo fuzil” ou que, como assinala a narração no início, a vida no cangaço seja “uma forma de vida que é a antítese da vida comum”. Assim, o gesto documental que busca dar visibilidade à atuação da mulher no movimento do Cangaço, embora supostamente queira construir uma valorização de sua atuação acaba por reforçar a construção de um lugar específico que a diferencia e lhe coloca

em posição inferior. Segundo o programa, no Cangaço, a mulher é, em geral, responsável pela vida doméstica, pelo apaziguamento de conflitos e, em um caso específico, por provocá-lo – é o caso de Lídia que foi espancada por ter traído o marido sem que, segundo a narração, ninguém tivesse defendido a talvez mais bela cangaceira. Não há nenhuma problematização em relação ao lugar da mulher em um sentido mais amplo, em relação a outros indicadores sociais. Por mais que a exigência de contextualização seja uma coisa que aparece para o jornalismo de modo mais acentuado que para o documentário, o gesto documental conforma um certo olhar estrangeiro para o cangaço que sustenta esse lugar da mulher que precisa ser protegida porque bela, ainda que sua fragilidade seja flexibilizada quando ela pega em armas.

A dificuldade de trabalhar com a edição em película costumava ser vista no Globo Repórter como um fator que garantia certa independência dos diretores, já que dificultava a revisão do material filmado pela emissora. Como modo de contornar esse problema, a Rede Globo impôs como regra a presença de Sérgio Chapelin como narrador do programa, uma presença marcante em quase todas as edições que se configura também como um lugar de controle não só da emissora, mas também da instância jornalística que entre em disputa com a conformação documental do material. Na edição intitulada *Wilsinho Galiléia* – gravada para ir ao ar no ano de 1978 e não-exibida por ter sido censurada pelo regime militar –, a cabeça de reportagem feita por Sérgio Chapelin dá indicações a respeito de como essa regulação jornalística se faz presente. Wilsinho é apresentado como um “*menor delinquente acusado de 14 crimes de morte e centenas de outras ações criminosas*” e que “*fugiu espetacularmente da Fundação de Bem-estar do menor em Mogi Mirim, no interior de São Paulo*”. Capellen diz em seu texto que “*(...) Wilson Paulino da Silva, era esse o seu verdadeiro nome, foi morto por uma rajada de metralhadora ao cabo de um cerco policial que durou vários dias. Morria Wilsinho Galiléia, o menino bandido da crônica policial.*” A história do garoto, que havia sido assassinado logo após completar 18 anos, é o tema daquela edição, mas o texto de Chapelin – apresentado antes da gravação feita por João Batista de Andrade com depoimentos de pessoas próximas ao garoto e reconstituições de algumas passagens de sua vida, especialmente dos assassinatos cometidos por ele e do seu próprio – parte de uma espécie de defesa de um ponto de vista supostamente imparcial: “*Wilsinho entrou atirando, dizem os policiais; Wilsinho foi fuzilado, dizem seus companheiros que assistiram ao tiroteio. Saber se ele foi ou não fuzilado, talvez não seja o mais importante. Mais grave é que Galiléia não era e não é o único. São centenas de milhares de menores delinquentes no Brasil. Há quem fale*

em milhões de outros garotos tão violentos e sem esperança quanto ele. Por isso o Globo Repórter realizou esse programa, não apenas para retratar a carreira de um menor delinquente, muito menos para tomar partido, mas para tentar encontrar resposta para essa pergunta: por quê se criam delinquentes como Wilsinho Galiléia, que fatores os alimentam? Até quando continuaremos a criar os Wilsinho Galiléia? Onde está o nosso erro? É importante saber, afinal, estamos às vésperas o ano internacional da criança [grifos nossos]”. O texto de Chapelin parece pedir desculpas pela construção de uma edição que reconstitui, de certo modo, um ponto de vista de alguém considerado criminoso, como se apresentar uma construção menos rasa sobre a vida do jovem pudesse ser, de algum modo, uma tomada de partido, uma admissão de parcialidade. Nesse sentido, a própria ideia de verdade torna-se menos importante e o apresentador diz que não importa saber qual versão correspondia ao que de fato aconteceu. Assim, como indica Marília Huges, quando presente na narração, essa voz gravada em estúdio e sem som ambiente, diferentemente das vozes dos entrevistados,

(...) aparece sem que nada lhe seja perguntado e nunca para falar de si, mas dos outros, daqueles que estão sendo representados, ou do assunto em questão. Nos programas analisados até então, a voz *over* se impõe como uma autoridade incontestável sobre os espectadores. As vozes dos entrevistados, quando aparecem, estão entrelaçadas em sua lógica textual maior, que as inclui e as orquestra. Sobre os entrevistados, há os especialistas, que dividem o saber com o narrador, e aqueles que falam em primeira pessoa, de situações particulares. Neste caso, eles funcionam como provas da argumentação construída pelas vozes autorizadas, portanto, ocupam um lugar de subordinação à argumentação geral. (HUGES, 2009, p.85)

O que o texto de Chapelin não deixa ver, contudo, é que a disputa pela possibilidade de exibição do filme na noite de 31 de outubro de 1978 se dava no marco de um suposto relaxamento da censura que não acontecia de fato. Assim, Igor Sacramento relata que a alegação da censura à proibição de exibição de Wilsinho Galiléia na televisão, e também no cinema, se baseava no argumento de que a mensagem do filme não se adaptava à televisão por não ser adequado para a família brasileira – uma família idealmente entendida como formada por pai e mãe educadores dos lares que deveriam fortalecer os filhos com base na moral e nos bons costumes o que, segundo Sacramento, “não se aplica, de maneira nenhuma, à família de Wilsinho, que não poderia ser retratada e exibida para milhares de casas de família, podendo influenciá-las negativamente com tão mau exemplo” (SACRAMENTO, 2006. p. 12). Assim, segundo Sacramento, João Batista foi cobrado pela emissora que avaliou que a sua construção

documental feita a partir do ponto de vista da família e dos amigos de Wilsinho falhou por ser parcial, por não ouvir a família das vítimas e criar uma espécie de herói na figura de um criminoso. Para o autor, a grande tensão existente em torno do filme estava justamente na construção de um ponto de vista sobre a realidade que desafiava a lógica do milagre econômico e da integração nacional ao “colocar a questão não no indivíduo, mas na sociedade brasileira da época que produzia tais marginais” (SACRAMENTO, 2006, p. 16).

A mudança de suporte da película para o vídeo e a alteração do processo de trabalho das equipes é, então, decisiva para que nos anos 1980, mais precisamente a partir de 1983, a Globo assuma maior controle do programa não apenas sobre os conteúdos, mas especialmente sobre a forma (HUGES, 2011, p. 153). Como indica Marília Huges (2009), a exibição de produtos bastante diversos quanto às estratégias comunicacionais utilizadas no programa estava ligada também a um momento de formação da televisão, que incorporava ainda elementos de outras áreas.

Com as possibilidades técnicas e comerciais se consolidando no mercado de televisão brasileiro, as formas televisivas vão também assumindo padrões mais estáveis e próprios. Nesse momento, a figura do repórter passa a dominar o vídeo no programa, que se aproxima mais de um modelo americano de programas de investigação: “neste modelo, que tem mais ritmo e é mais dinâmico, o repórter é o investigador e o condutor da matéria. O Globo Repórter voltou ao ar com esse feitio, semelhante ao do *Sixty Minutes*, um dos programas americanos de mais sucesso no estilo” (PONTUAL, 1994, p. 97). Em seu site de memória dos programas, a Rede Globo também dá destaque a essa mudança: “O narrador estático que conduzia o programa foi substituído pelo repórter, centro da narração, que assumia junto com o câmara a condição de testemunha do fato. A credibilidade das matérias advinha dos jornalistas, que iam ao local dos acontecimentos e transmitiam ao telespectador a emoção vivida. Repórteres e cinegrafistas de todas as editorias da emissora passaram a contribuir com o jornalístico¹⁰⁰” (O REPÓRTER). É curioso observar que a ideia de emoção vivida pelos repórteres aparece no texto da emissora com um sentido de valorização, como algo que credibilizaria o dito, o testemunho vivido pelo jornalista e que atribui à situação relatada a caracterização de algum que foge ao comum e emociona e, portanto, merece ser notícia mesmo que não atenda aos critérios de atualidade factual. Assim, ao inserir o repórter no vídeo, o programa passa por uma transição importante – que marca importantes distinções de

100 Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/jornalismo/programas-jornalisticos/globo-reporter/o-reporter-na-tv.htm>> Acesso em 10. out. 2017

gênero quando se aproxima de uma linguagem mais televisiva e menos cinematográfica possibilitada, inclusive, pela opção de uso do videoteipe no lugar da película – mas mantém a ideia de emoção como algo que o caracteriza e o diferencia do jornalismo cotidiano dos telejornais. A performance esperada do repórter do programa daquele momento em diante, segundo o próprio Pontual, é um pouco diferente daquela que indicam os manuais de telejornalismo:

O repórter não precisa ser um poeta, mas tem que saber usar imagens metafóricas, construir um texto atraente. Durante a gravação, vai haver passagens – aquilo que o americano chama de *stand-up*, ou seja, o repórter na câmera – que precisam ser elaboradas. Não pode ser o repórter parado com um fundo qualquer, como no telejornal. No Globo Repórter aquilo vai ser parte de uma construção. O repórter tem que saber se movimentar dentro daquele cenário, quase como um ator, embora ele não esteja representando, mas transmitindo uma informação (PONTUAL, 1994, p. 104)

Em uma matéria do jornal O Globo de junho de 1993, intitulada “Emoção à primeira vista”, sobre os 20 anos do programa, Pontual, editor-chefe do programa à época havia nove anos, afirma que o segredo do sucesso de audiência que o Globo Repórter fazia mantendo-se como líder em seu horário era oferecer informação “de maneira que atinja também a emoção do público, mas sem sensacionalismo, sem baixar o nível” (ANDRADE, 1993). Àquela época, Glória Maria, que viria a se tornar uma das principais repórteres do programa contemporaneamente, exibida no Fantástico, outro programa configurado na Globo como lugar de distinção estética e de conteúdo, uma performance bastante próxima disso que Pontual define como informar de maneira a atingir também a emoção do público.

Destacamos aqui uma passagem de um momento um pouco posterior, em 1993, em que Glória Maria relata a Chacina da Candelária para o Jornal Nacional a partir de um ponto de vista bastante particular: o fato de ela ter conhecido alguns dos meninos assassinados enquanto gravava uma reportagem para o Fantástico. Na matéria, disponível no site Memória Globo¹⁰¹, a repórter, posicionada em frente à Igreja onde aconteceu a chacina em que policiais militares do Rio de Janeiro assassinaram oito jovens em situação de rua, fala o seguinte texto: *“Três dias atrás eu estava exatamente aqui nesse lugar em frente à Igreja da Candelária aqui no Centro do Rio, entrevistando meninos de rua, para fazer uma reportagem sobre solidariedade. É, solidariedade, uma palavra, que eles não tiveram tempo de conhecer. (...) Eles estavam assim, alegres, debochados, rebeldes, verdadeiros meninos de rua e falaram de*

101 O vídeo pode ser visto através deste link: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/jornalismo/coberturas/chacina-na-candelaria.htm> Acesso em 13 abr. 2018

suas esperanças (...). Mas os sonhos foram cortados por tiros, disparos que no meio da noite, acabaram com tantas vidas. Dos meninos da candelária que eu conheci pelo menos estes três foram assassinados. Por enquanto, eles não têm nome, ainda não foram identificados. Este era considerado o líder do grupo”. É importante destacar que a reportagem que Glória Maria preparava enquanto esteve com os meninos da Candelária iria ao ar no Fantástico, programa com uma relação mais flexível com jornalismo, enquanto o seu relato mencionado acima foi ao ar no Jornal Nacional, que, por ter se tornado o principal telejornal do país em relação à audiência foi-se consolidando também como grande referência em relação à convenção da forma do telejornal. A matéria, que começa com uma passagem da repórter, é na sequência ilustrada por imagens gravadas no dia a que ela se refere, quando esteve com eles gravando uma reportagem, três dias antes da chacina. Dessas imagens são retirados destaques dos garotos assassinados a quem Glória cita e a matéria se encerra com duas sonoras, a de um dos meninos assassinados, o tal líder do grupo, e de uma menina sobrevivente. Ainda que apresentados sem nome, esses garotos têm suas falas incluídas na matéria, falam de sua esperança de melhorar, de sair da rua, de que seus companheiros estejam na escola, de ter uma casa e ser feliz. Mas embora o enquadramento ali seja feito pela presença da repórter no local com eles, antes do assassinato, em nenhum momento ela aparece fisicamente nas imagens que já haviam sido gravadas para além de uma mão que segura o microfone.

Nos interessa observar, contudo, que ainda que a forma convencional de apresentação do repórter seja respeitada – e que a autenticação da reportagem dialogue com ela pela valorização das sonoras, da passagem com microfone da emissora em punho, e da própria presença da repórter e da equipe de reportagem numa relação com o fato ainda que não o tenham presenciado –, Glória Maria, enquanto investida de sua função de repórter, pôde testemunhar uma situação que veio a ter, pouco tempo depois da sua atuação enquanto repórter sobre ela, um desfecho trágico. Assim, o que enquadra o modo como a Chacina é noticiada nesse fragmento é justamente a figura da repórter, mas unicamente enquanto repórter e nesse sentido o ‘eu’ presente ali é um ‘eu’ identificado com a profissão e cuja figura pessoal, com suas marcas raciais, de gênero, suas emoções em relação ao ocorrido, ainda que em certa medida sejam visíveis, são apagadas enquanto parte da construção jornalística – em nenhum momento, por exemplo, o fato de Glória Maria ser negra como aquelas crianças em um país onde os assassinatos de pessoas negras tem uma proporção muito mais alta que o

assassinato de pessoas brancas¹⁰², é chamado em causa ou coloca questão para a construção noticiosa. A experiência subjetiva da negritude não é configurada enquanto possibilidade de partilha e reconhecimento na figura da jornalista que coloca a sua comoção na relação com a função jornalística, com o ter estado ali que permite ao jornalista um contato com os fatos.

Em uma outra matéria desse mesmo momento, uma operação semelhante acontece com a repórter Sonia Bridi¹⁰³ – em um vídeo de reflexão sobre seu trabalho feito para o site Memória Globo, a repórter comenta de sua indignação com a Chacina, fala da reação das pessoas que diziam que o mal havia sido cortado pela raiz e que ao ouvir aquilo ela pensava na filha que tinha a mesma idade daqueles garotos: *“eu fiz uma passagem pro Jornal Hoje e que era muito indignada, eu tinha acabado de ver criança de seis anos com uma bala na cabeça, como é que eu podia não tá indignada com aquilo, da idade da minha filha que não era nem alfabetizada direito. Como é que eu não posso ficar indignada com aquilo? E alguém me disse assim: ‘ah, cortou o mal pela raiz’ – como é que eu posso ouvir uma coisa dessas imparcial? (...) Então eu fiz uma passagem muito indignada, como é que ninguém viu? Os maiores bancos ali, tudo ao redor, cheio de vigia, como é que ninguém viu nada? Como é que aquilo vira terra de ninguém? E era mais ou menos esse tom a minha passagem.”* Sônia Bridi indica que a sua passagem para o Jornal Hoje foi então marcada pelo tom de indignação que lhe tomava naquele momento, mas a matéria a que temos acesso no mesmo vídeo em que Sônia reflete acerca do ocorrido é a que foi ao ar para o Jornal Nacional, principal telejornal da casa, e na qual esse tom desaparece – nela Sônia fala sobre a principal testemunha do crime, um menino que dormia em cima de uma banca de jornais e viu os amigos serem mortos sem poder fazer nada. A câmera mostra primeiro a parte de cima da banca de jornais onde o menino dormia com seu cobertor ainda ali e se movimenta até mostrar Sônia embaixo, na rua, ao lado da banca. O movimento da câmera coloca em evidência a vulnerabilidade do garoto, o cobertor que era a sua única proteção ao relento em primeiro plano e que aparece antes da repórter que relata: *“Um menino estava dormindo em cima da banca de jornais*

102 O atlas da violência de 2017 indica que “De cada 100 pessoas que sofrem homicídio no Brasil, 71 são negras. (...) De fato, ao se analisar a evolução das taxas de homicídios considerando se o indivíduo era negro ou não, entre 2005 e 2015, verificamos dois cenários completamente distintos. Enquanto, neste período, houve um crescimento de 18,2% na taxa de homicídio de negros, a mortalidade de indivíduos não negros diminuiu 12,2%. Ou seja, não apenas temos um triste legado histórico de discriminação pela cor da pele do indivíduo, mas, do ponto de vista da violência letal, temos uma ferida aberta que veio se agravando nos últimos anos.” (CERQUEIRA et al. 2017, p. 30-31)

103 O vídeo pode ser visto neste link:

<http://memoriaglobo.globo.com/programas/jornalismo/coberturas/chacina-na-candelaria/equipe-e-estrutura.htm>

Acesso em 10 abr. 2018

quando foi acordado pelos tiros. Apavorado, ele viu os amigos sendo mortos sem poder fazer nada. Agora, esse garoto é a principal testemunha da Chacina. Na delegacia ele reconheceu entre um dos assassinos, dois policiais”.



Figuras 22, 23 e 24: Passagem de Sônia Bridi sobre a Chacina da Candelária para o Jornal Nacional.

As relações indicadas nessa cobertura, especialmente no tocante às diferenças de atuação das duas repórteres em distintos programas, indicam que há espaços de negociação mais flexíveis para a convenção padrão de atuação disputada ali. Nesse sentido, o depoimento de Sônia Bridi sobre sua passagem para o Jornal Hoje e o contraste de uma atuação mais contida no Jornal Nacional parece dar indícios a respeito do fato de que nos lugares de consagração do Jornalismo, a convenção do corpo mais sóbrio e do texto que não deixa indícios de uma postura pessoal prevalece. Outro indicativo que nos chama atenção, é que observando os vídeos disponíveis sobre a cobertura deste caso no site do Memória Globo, as duas vezes em que depoimentos pessoais em relação à sua atuação aparecem, eles estão ligados às repórteres mulheres¹⁰⁴. Uma terceira reportagem, feita por Marcelo Canellas, mostra mães chegando à Candelária em busca de seus filhos. Nesta, o pavor dessas mulheres de que eles estejam entre os assassinados é o que dá partida à pauta. Nas três reportagens, o lugar de mulher parece ser tomado como um lugar de humanização dessas crianças, são elas que estiveram com eles, lhes entrevistaram, chegaram logo após eles terem visto seus amigos serem assassinados e representam ainda, na figura das mães, um elo dessas crianças com algo que possa ser reconhecido como família. Esse lugar de mulher aparece ainda na figura da artista plástica e socióloga Ivone Melo, que trabalhava com as crianças e foi chamada por eles logo após a chacina. Mesmo que regulada pela norma jornalística e que construída a partir de um lugar-comum que relaciona o feminino à família e às crianças, a presença de repórteres mulheres parece operar no sentido de humanizar as crianças e chamar atenção para um

¹⁰⁴ Os vídeos selecionados pelo site Memória Globo podem ser vistos aqui:

<http://memoriaglobo.globo.com/programas/jornalismo/coberturas/chacina-na-candelaria/videos.htm>. Acesso 10 abr. 2018.

sentido de acolhimento necessário. Esse acolhimento, contudo, não é configurado – ao menos no conjunto de matérias selecionadas pela própria emissora como constituidores da memória a respeito da cobertura do fato – como abertura para a discussão, por exemplo, do papel das mulheres como chefes únicas de famílias não por escolha, mas em relação a contextos de pobreza e abandono. A apropriação do feminino aqui parece remeter-nos a um lugar-comum de dicotomia, um reforço da separação entre o doméstico e o público, a responsabilidade a respeito da família como algo que não pertence a uma dimensão masculina.

É a identificação profissional como repórter e com valores do jornalismo, contudo, que permite tanto a Glória Maria, quanto a Sonia Bridi, a convocação de uma referenciação pessoa – e não uma identificação enquanto sujeitos femininos. Essa estratégia é construída também em uma matéria mais antiga¹⁰⁵, de novembro de 1981, e que se refere à lembrança, dez anos depois, do desabamento do viaduto Paulo de Frontin. A cobertura do desabamento, segundo o Memória Globo, marca a estreia de Glória Maria como repórter. Na matéria feita dez anos depois, ela lembra o fato: *“Há dez anos, aqui neste lugar e nessa hora, eu vi de perto o drama causado pela queda deste elevado, uma tragédia, que o Rio não vai esquecer nunca. Era quase meio-dia de um sábado de chuva. O elevado da Avenida Paulo de Frontin, aqui na Tijuca ainda não estava pronto. Lá em cima trabalhavam vários operários, mas aqui embaixo havia muito trânsito. Agora você vai ver as imagens que a Rede Globo mostrou ao vivo na tarde do desastre.”* O valor de atestação do testemunho da repórter que esteve lá, que viu, é acionado nas duas passagens citadas acima. É pela função de jornalista, por estar fazendo o seu trabalho, que Glória Maria presenciou, pode contar e conta como quem atesta.



Figuras 25 e 26: Glória Maria faz passagens sobre a tragédia com o viaduto Paulo de Frontin e sobre a Chacina da Candelária

105 O vídeo pode ser visto nesse link: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/jornalismo/coberturas/queda-do-paulo-de-frontin.htm>> Acesso em 10 abr. 2018.

Observamos, porém, que se na primeira passagem citada, a rememoração do fato é convocada a partir do factual, do assassinato de crianças que irrompe no meio da preparação de uma matéria cuja pauta era o que se considera uma pauta fria, a segunda rememoração é feita apenas como um modo de valorização do trabalho da emissora que, ao relembrar o desabamento, lembra o telespectador da sua capacidade técnica de cobertura. Quando a relação com o factual deixa de ser fundamental na construção da matéria, Glória Maria costuma se apresentar, então, como uma repórter cuja ação é constituidora da construção jornalística. Assim, em uma reportagem sobre a Chapada Diamantina, feita em 1987, Glória Maria, do alto da Cachoeira da Fumaça informa que “*não dá pra ver sentado, nem em pé, pra olhar essa cachoeira, é só assim, tem que deitar, não é Luiz? Vamos lá. Dizem que é uma coisa impressionante, vamos ver se a gente consegue ver isso*”. A fala da repórter é coberta por imagens dela se deitando às margens de um despenhadeiro para observar a cachoeira e a imagem que se segue é da própria visão que se tem da cachoeira às bordas do despenhadeiro enquanto Glória Maria comenta em um tom de voz tão animado que chega a se aproximar de gritinhos: “*Uh, é incrível! Nossa, é realmente maravilhoso, eu nunca vi uma coisa como essa*”. A voz *off* da repórter que se segue a esse comentário deixa ver que a fala anterior foi feita justamente no momento em que ela avista a cachoeira, registra o momento da ação, a reação que ela tem à situação. Assim, a ação de reportar algo é valorizada pela atuação do repórter e não necessariamente por uma relação com o factual, o presente do acontecimento. A performance menos convencional de Glória Maria observada aqui é uma característica que passa a distingui-la enquanto repórter e se torna contemporaneamente uma marca de sua atuação profissional. Atualmente no Globo Repórter, a jornalista é comumente lembrada por matérias em que pula de *bungee jump*¹⁰⁶, mostra seu pavor ao subir em um camelo em pleno deserto¹⁰⁷, fuma maconha com rastafáris na Jamaica e mostra suas reações¹⁰⁸ ao consumo da erva como parte do seu relato jornalístico.

Um olhar para a trajetória de Glória Maria enquanto repórter na televisão brasileira implica ainda a consideração de uma disputa acerca dos lugares possíveis para atuação de uma repórter mulher na televisão brasileira e para as disputas implicadas na construção profissional dessas trajetórias. Ainda que o material audiovisual de acervo sobre o início da

106 Disponível em: <<http://g1.globo.com/globo-reporter/videos/t/edicoes/v/gloria-maria-salta-do-maior-bungee-jump-do-mundo-em-macau/5930480/>> Acesso em 10 abr. 2018.

107 Disponível em: <<http://globo.com/rede-globo/memoria-globo/v/globo-reporter-oma-oasis-da-paz-2012/2422248/>> Acesso em 10 abr. 2018.

108 Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/5135071/>> Acesso em 10 abr. 2018.

televisão seja escasso, não existe nenhum traço de atuação de mulheres e mesmo em 1979, a crítica de Arthur da Távola que citamos acima dá indícios de que essa atuação continuava rara – mesmo quando o crítico cita o aumento do número de repórteres visualmente representados no Jornal Nacional, Glória Maria é a única mulher entre sete repórteres. Mulher e negra, Glória ocupa uma posição bastante singular no cenário do jornalismo televisivo brasileiro, mas a imagem pública da repórter durante muito tempo e especialmente neste momento inicial, remete muito pouco a esses dois traços.

Em uma matéria publicada na *Veja* em novembro de 1992 sobre as mulheres que conquistam espaço nos telejornais naquele momento, a declaração de Glória Maria é bastante significativa. A matéria intitulada *A Brava Dama da notícia* discute o lugar das mulheres nos telejornais brasileiros a partir da atuação de Lillian Witte Fibe à frente do Jornal da Globo. Entrevistada, Glória Maria que já era então veterana, discute o padrão que torna as mulheres aceitáveis no vídeo, como indica o trecho da matéria a seguir

Não se pode dizer que seja uma situação de igualdade plena. É só fazer um exame estético no elenco masculino e feminino. Não se exige dos homens que tenham porte atlético nem perfil de Antonio Banderas. Basta que sejam apresentáveis. Para as mulheres, beleza continua sendo um dado essencial. ‘Antes, as redes diziam que mulheres não tinham credibilidade’, conta Glória Maria, repórter do Fantástico, 23 anos de profissão. ‘Decidiram inovar colocando mulheres, para dizer que não há machismo. Mas as feias não têm vez. É sempre um mesmo padrão. Loira de olhos azuis e morena de cabelo curtinho.’ Mas seria um desrespeito aos fatos e uma prova de preconceito considerar que basta um rosto de boneca para garantir uma carreira de sucesso. (SANCHES, 1994, p.93)

Ao começar a apresentação de Lillian não pela discussão de suas credenciais profissionais, mas pela aparência que ela apresentada na noite de estreia¹⁰⁹ – “de cabelos curtos, maquiagem carregada no branco e fraque, ela parecia saída de um velório” – e pelas impressões que a família de Lillian, marido e filhos, tiveram dessa aparência, a matéria da *Veja* parece corroborar uma série de sentidos sobre o feminino e suas ligações com instâncias domésticas e familiares, ainda que reconheça que aquele é um outro momento de articulações das mulheres com o mercado de trabalho e, especificamente, com o cenário televisivo: “Há dez anos, não seria possível imaginar que a Globo entregasse o comando de um telejornal para Lillian Witte Fibe. Nem que a Bandeirantes exibisse duas jornalistas no comando dos principais programas de entrevistas da casa, Sílvia Poppovic e Marília Gabriela. Não há

109 É possível ver um vídeo da estreia da apresentadora neste link no Youtube: <<https://www.youtube.com/watch?v=V8WMwzkjG2w>> Acesso em 10 abr. 2018

nenhum mistério nessa situação. As mulheres chegaram à televisão com a mesma naturalidade com que assumiram outras vagas no mercado de trabalho” (SANCHES, 1994, p.94).

O que queremos destacar dessa afirmação, contudo, é que as mulheres atuaram na televisão, desde o seu início, como apresentadoras, atrizes de telenovelas ou assistentes de palco e, ainda que em menor proporção, também no jornalismo. O que estava em questão ali não era a chegada de mulheres ao mercado de trabalho televisivo, mas a sua presença em espaços hegemonicamente considerados de domínio masculino, como o jornalismo. A mudança é justamente em relação à atuação de mulheres fora dos lugares que se costumava atribuir ao domínio feminino que o jornalismo, entendido enquanto um reino da razão, da racionalidade, da objetividade, parecia um lugar pouco propício. A própria matéria exhibe a contradição mais à frente: “Nos primórdios da televisão, quando se dizia que lugar de mulher era na cozinha, os únicos postos disponíveis eram os programas de culinária e receitas de beleza” (SANCHES, 1994, p.94). Nesse sentido, as atuações de Marília Gabirela – que saiu do TV Mulher e pouco tempo depois virou apresentadora do Jornal Bandeirantes, e de Sílvia Popovic, jornalista, que esteve à frente de programas de debates na Band e no SBT a partir de 1986 colocando em pauta temas como licença maternidade¹¹⁰, religiosidade¹¹¹, complexos pessoais¹¹² e namoro adolescente¹¹³ e tencionavam uma relação entre informação e entretenimento e entre o público e o privado e sobre o lugar da mulher no jornalismo. Em programa sobre religiosidade, apresentado no SBT em 1990, por exemplo, Sílvia recebe o bispo Edir Macedo e questiona o crescimento da Igreja que ele comanda, comenta e apresenta críticas sobre as pessoas serem enganadas e extorquidas e com a resposta do bispo de que ele queria conhecer seus acusadores, Sílvia retruca apresentando uma senhora que está ali no seu programa e que se diz prejudicada por ele: “O senhor me desculpa mas a imprensa às vezes fala e mostra”. É pela reivindicação de um lugar de jornalista que esse tipo de atuação parece reivindicar, por exemplo, a ampliação do conjunto de assuntos de interesse dos programas telejornalísticos.

110É possível ver um vídeo do programa Canal Livre, da TV Bandeirantes, neste link: <<https://youtu.be/d47cmGwrJvs>> Acesso em 10 abr. 2018

111O vídeo do programa sobre religiosidade pode ser visto no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=JKqOyPZMw-A&feature=youtu.be> Acesso em 10 abr. 2018

112O vídeo do programa Sílvia Popovic, no SBT, pode ser visto aqui: < <https://youtu.be/FTTm9SWFY4Q>> Acesso em 10 abr. 2018

113 É possível ver um vídeo do programade Sílvia Poppovic, na TV Bandeirantes, neste link no Youtube: <<https://www.youtube.com/watch?v=IRs1MhUIr-w>> Acesso em 10 abr. 2018

Ao exibir a disputa em torno desses domínios o que nos interessa não é valorizar um na relação com o outro, mas discutir justamente em que sentidos a entrada da mulher no mercado profissional de jornalismo televisivo no Brasil exhibe tensões e transformações mais amplas. Implicado inicialmente em uma rede de relações que tende a masculinizar o corpo feminino para torná-lo profissional, cabelos curtos e *tailleurs* são a regra, e ao mesmo tempo exige da mulher profissional que seja bonita e agradável aos olhos e não apenas competente, o jornalismo televisivo vai também se transformando a partir do momento em que essa entrada exhibe outros sentidos em torno da notícia. No mesmo sentido, a entrada das mulheres no telejornalismo parece dialogar com um contexto de existência do feminino na televisão brasileira desde o seu início, que criou condições de possibilidades para que outros espaços, como o do telejornalismo, viessem a ser ocupados. Como indica Jussara Maia, os programas de variedades, por exemplo, acolhiam em suas configurações questões tradicionalmente entendidas enquanto do âmbito feminino, mas que significam também a possibilidade de independência financeira e emocional de muitas mulheres:

Lançados na televisão brasileira, nos anos 1950, os programas de variedades inscreveram na TV a presença da mulher para tratar de assuntos relativos ao universo feminino que, naquele momento, no Brasil e no mundo, implicava uma intensa batalha em busca de novos direitos, após a conquista do voto, em 1933, para expressar a sua capacidade de acessar o mundo do trabalho e, igualmente legítima, a sua subjetividade, marcada por desejos, valores, sexualidade, sensibilidades e emoção. O Mundo é das mulheres, na TV Paulista, em 1955, comandado por Hebe Camargo (IMPrensa, 2010), Revista Feminina, apresentado por Maria Tereza Gregori, na TV Tupi, em 1958 (PINHEIRO & RECKZIEGEL, 2006) e Boa tarde, Cássio Muniz (ESQUENAZI, 1993), lançado no ano seguinte, na mesma emissora, estão entre as produções pioneiras, que acolheram as questões domésticas, relativas aos cuidados com a casa, a família, os prazeres culturais e, também, aquelas relativas à capacitação da mulher para o mercado de trabalho. Presentes nessas produções, temas como artesanato e preparos culinários, aparentemente relativos apenas ao lazer e ao entretenimento, traduziam a dupla condição feminina de lidar com as exigências tradicionais de compromisso com os cuidados da casa e, ao mesmo tempo, de se instrumentalizar através dessas competências mais comuns para conquistar a independência financeira. (MAIA, 2009, p. 10)

Nesse sentido, Jussara Maia assinala que a presença de marcas discursivas e textuais do jornalismo em programas de variedades nos indica que a constituição de programas televisivos está implicada em uma teia complexa, na interseção entre cultura, poder, política, comunicação e sociedade e a própria dicotomia alimentada entre razão e emoção, informação

e entretenimento estruturam e articulam a dinâmica da televisão brasileira a partir de disputas mais amplas acerca de projetos de sociedade. A existência do Tv Mulher, em 1980, nos parece um importante momento nessa disputa – configurado enquanto um programa feminino, o programa apresentado pela jornalista Marília Gabriela, que já havia trabalhado em todos os telejornais da emissora e apresentado o Jornal Hoje e o Fantástico, foi um sucesso de audiência. Em uma matéria também da Veja, Marília Gabriela indica que ao ser convidada para o programa, “pôde, enfim, assumir com tranquilidade seu duplo papel de mulher e mãe, defendendo um ponto de vista no trabalho: a valorização da mulher” (UM SUCESSO, 1981 p.100-101). Ainda que o programa seja considerado “um jornalismo de amenidades que o telejornal ‘Hoje’ sempre pretendeu” (UM SUCESSO, 1981, p.100), a matéria indica um potencial de transformação em torno dos valores jornalísticos naquele momento a partir de um prisma feminino. Nesse sentido, nos parece bastante significativo o fato de que o sucesso do programa seja atribuído à relação que ele estabelece com seus espectadores por cartas – que segundo Rose Nogueira, editora e responsável pelo noticiário passaram a lhe pautar pela demanda de uma relação próxima com o jornalismo que, em troca, consegue asfaltar ruas, dar proteção a pessoas desassistidas e atuar como intermediário na adoção de crianças. Ainda hoje, contudo, essa disputa é constantemente ressignificada tendo em vista uma separação persistente na definição hegemônica do jornalismo como algo ligado à racionalidade e cuja credibilidade está ligada ao universo de valores associados ao masculino. Assim, Jussara Maia argumenta que no programa Hoje em Dia, exibido desde 2005 na programação matutina da Record, a relação proposta entre informação e entretenimento é ainda uma relação que recorre a espaços de separação como forma de legitimação e nesse sentido,

a presença de um jornalista com autoridade diferenciada em relação aos demais apresentadores, em um programa de variedades voltado para mulheres, e os valores destacados por todos os apresentadores expressam uma visão de mundo predominante que é tradicionalista e patriarcal do Hoje em Dia. (...) A voz masculina é centralizadora, como evidenciaram as análises, com a atuação de Zucatelli na condução das vozes dos outros apresentadores, na legitimação destas e na indicação para as duas apresentadoras de posições marcadas por valores relacionados ao mundo feminino (MAIA, 2011, p. 11)

As disputas pelo lugar do feminino no telejornalismo brasileiro parecem nos deixar ver, nesse sentido, para além de um momento de entrada das mulheres no mercado de trabalho, um momento em que as divisões supostamente estabelecidas entre uma esfera pública racional e masculina e uma esfera privada reservada às questões domésticas e

femininas começa a ser tensionada de modo mais concreto ainda que um primeiro movimento seja o de permitir a presença de mulheres nos espaços comuns – e não em uma forma separada como era o TV Mulher, lançado em 1980 – desde que elas sigam as normas estabelecidas. Assim, a matéria da *Veja* sobre Lillian Witte Fibe, diz que “colocar no ar um noticiário om rosto e voz de mulher não é tão simples quanto parece” e que a diferença entre ela e Joelmir Betting “está na cara” antes de exhibir as credenciais profissionais da jornalista que trabalha muito e é “ótima tradutora do cipoal do economês”, de dizer que as pesquisas indicam que ela tem total credibilidade junto ao público e que ousa ocupar um lugar de âncora, ainda, pouco comum no jornalismo brasileiro.

Apesar das credenciais, é pelo lugar de mulher – que o próprio texto indica como algo que as jornalistas disputam – que a matéria avalia a performance e a aparência de Lillian a partir da avaliação de três homens: Carlos Longo, professor de economia da USP que acha que ela transmite as notícias de forma pesada e tensa e com isso não atinge as donas de casa; Fabbio Perez, seu braço direito, que diz que ela foge do texto convencional para a tevê com improvisos e brincadeiras; e Nilton Travesso, diretor do *SBT*, que diz que tentaria doutrinar seu tom de voz. O texto da revista pondera: “Por essas avaliações, Lillian não poderia ter dado certo. Ela improvisa, fala alto, às vezes em tom estridente. Também costuma mexer demais as sobrancelhas e, de vez em quando, sorri com a boca torta. Aos 40 anos, não é nenhum broto. Bonita o bastante para um telejornal, não tanto para reinar numa telenovela. Lillian se impôs por um estilo desde os tempos do *Globo Economia*, em 1987” (SANCHES, 1994, p.93-94). Junto com Lillian, a matéria destaca que começam a aparecer outras mulheres em lugar de destaque no telejornalismo, como Mônica Waldvogel, no *SBT*: “O principal rosto do *SBT* na capital federal também é feminino, Monica Waldvogel, 38 anos, considerada a mais completa de Brasília e tão prestigiada que, aos sábados, quando Boris Casoy parte para seu descanso de fim de semana, ela vira âncora feminina no *TJ Brasil*” (SANCHES, 1994, p.94).

2.4 Do popular em disputa

Essa conformação de uma nova programação a partir de uma demanda institucional do governo militar que assumia uma campanha pela higienização da televisão brasileira e da necessidade de consolidação da televisão enquanto produto comercial, como indica Ortiz, diz de uma censura que se estabelece não somente pela repressão aos conteúdos, mas também

pela conformação de modos de ser, pela imposição de uma disciplina, ou seja, “a indústria cultural age como uma instituição disciplinadora enrijecendo a cultura” (ORTIZ, 1994, p. 148). Tirar da programação televisiva uma face considerada mais popular porque exibia as classes populares, diz da conformação de uma ideia de qualidade, de padrão de excelência, que exclui o popular e seus modos de ser. Assim, o corpo do repórter conformado a partir desse contexto é um corpo que não responde às matrizes populares da televisão brasileira e procura excluir o riso da prostituta, a exuberância colorida de Chacrinha, os anseios românticos das moças que iam aos programas televisivos em busca de maridos. Assim, na busca por um padrão de qualidade e atendendo às demandas “pelo reforço da cultura moral conservadora hegemônica, consolidando a imagem idílica de uma sociedade brasileira baseada em valores cristãos, afeitos à família, civilizados e modernos em detrimento do ‘baixo nível’ que a havia dominado” (SACRAMENTO, 2008b, p.2), a televisão brasileira vai remanejando os lugares atribuídos ao popular e consolidando um telejornalismo que busca se afastar de uma relação com a exploração de aspectos ligados a uma subjetividade popular e supostamente não pertencentes a uma dimensão pública da notícia como a emoção, por exemplo.

Destacamos, contudo que, como sinaliza Marco Roxo acerca do retorno de programas populares à grade de programação da televisão brasileira nos anos 1980 e 1990, que a interdição de certos tipos de programas e o apelo ao apuro técnico não significam o fim do gosto da audiência pelo imprevisto que caracterizava boa parte dos programas dos anos 1960. Para o autor, “o sensacionalismo, mais do que uma perversão e uma fonte de exploração da miséria humana, está indissociavelmente associado a uma forma ancestral de contar histórias” (ROXO, 2010, p.180). Nos anos 1990, é justamente um programa classificado como sensacionalista, de jornalismo popular, que, ao atingir marcas de ibope bastante significativas, faz com que o telejornalismo dialogue com mudanças na postura do repórter: o *Aqui e Agora*, estreou em maio de 1991 como uma tentativa do SBT de legitimar e credibilizar seus produtos televisivos e contava com uma equipe de jornalistas experientes e reconhecidos – o criador e diretor do *Aqui Agora* era Albino de Castro, jornalista com passagens pelo impresso e televisão.

A história do *Aqui Agora* remonta a um momento mais distante, no final dos anos 1970, quando o programa foi concebido na TV Tupi. Como relata Sacramento, já naquele

momento, a atuação exacerbada dos repórteres em relação a suas emoções era criticada como algo que, além de ser de mau-gosto, que distraia o telespectador da informação:

Para subverter o modelo do *Jornal Nacional*, diversos telejornais propuseram como novidade a atuação do repórter no palco dos acontecimentos para que seja possível passar para o público a emoção da situação que estava sendo vivida e não apenas relatar o que estava sendo presenciado. No entanto, a figura do repórter participante que poderia exprimir a emoção do acontecimento estava sendo acusada de exacerbar essa participação e cair, portanto, no sensacionalismo, privilegiando o lúdico, o pitoresco ou a amenidade, sempre o “mau gosto”, em detrimento da informação, como no caso de *Aqui e Agora*, da *TV Tupi*, que ficou no ar entre 1979 e 1980. O programa foi um sucesso, e uma ameaça para a liderança da *TV Globo*. Exibido de segunda a sexta das 12 às 18 horas, o programa fez com que a *TV Tupi* pontuasse uma média de 14 pontos de audiência contra 18 da *TV Globo*, explorando o público das donas de casa e das empregadas domésticas, como denunciou Mara Caballero num texto para o *Jornal do Brasil* (11/05/1980: 14). (SACRAMENTO, 2008, p.181)

No final dos anos 1980 e início dos anos 1990, o SBT passou a investir no telejornalismo e lançou, em 1988, o primeiro telejornal brasileiro comandado por um âncora, o TJ Brasil com Boris Casoy. A equipe do programa da Record que havia sido contratada pelo SBT em 1979 havia dado origem, em 1980, ao programa O Povo na TV que durou só dois anos. Como a equipe continuou na emissora, remanejada para outros programas, no momento de retomada dos investimentos em telejornalismo o SBT recompõe a equipe para lançar o *Aqui Agora*, sem o e do nome da atração anterior e, como indica Vítor Belém, “Uma aposta de uma ‘fórmula’ que já havia feito sucesso, agora em um produto readaptado, que tencionava elementos de diferentes temporalidades do jornalismo praticado em diversas mídias. O telejornal tinha um estilo sensacionalista, com grandes influências da linguagem radiofônica – valorização de ruídos, ritmo, efeitos sonoros, etc. Apresentava notícias de todos os tipos de editorias e assim como os demais tinha correspondentes internacionais, mas se diferenciava no jeito de transmitir os fatos (BELÉM, 2017, p.5).

É curioso observar, na atuação de Gil Gomes, principal repórter do noticiário nos anos 1990 e com uma trajetória construída dramatizando crimes pelo rádio, que a autenticação do relato não é feita pelas fontes, por provas materiais ou dados estatísticos, mas é o relato do repórter acompanhado por uma câmera que filma a sua movimentação enquanto fala, que atesta a veracidade do dito. Assim, a impostação da voz de Gil Gomes é mais um elemento importante na autenticação jornalística e apela a uma forte matriz do jornalismo praticado em rádio no Brasil. O relato dramático faz apelo a sentidos morais e constrói uma história para identificação emocional do telespectador através do julgamento feito pelo repórter. Em uma matéria de seis minutos e quinze sobre o assassinato de um garoto de doze anos, que pode ser vista no *Youtube*¹¹⁴, por exemplo, menos de quarenta segundos são ocupados por

114 https://www.youtube.com/watch?v=q_SaDph5bf8

sonoras – a primeira de uma vizinha chorando, a segunda do pai que confirma que o menino assassinado era um bom garoto e a terceira do policial que encontrou o corpo. O restante do tempo é ocupado por Gil Gomes e um relato que não é configurado a partir de um testemunho, de algo que o repórter viu, mas a partir de uma narrativa dramática acerca das circunstâncias que levaram o garoto à morte.

No *Aqui Agora*, essa noção de realidade era reforçada também pelo modo como o programa se apropriava de outras matrizes de linguagem para além da televisiva, como indica Vicki Mayer: “câmeras trêmulas e a proximidade com os assuntos tratados garantiram uma autenticidade das histórias que, além disso, seguiam roteiros narrativos tradicionais de filmes. Mais frequentemente, a polícia e outras autoridades patrulhavam as alcovas perigosas da sociedade para caçar as ameaças e proteger as vítimas. O narrador/repórter e a câmera se identificavam as vezes com a polícia, outras vezes com as vítimas (que eram interpelados como ‘nós’)” (MAYER, 2006, p. 18-19). Esse sentido de autenticidade é construído justamente pela estratégia de gravação de reportagens na íntegra, em plano-sequência ou com poucos cortes, imagens em movimentos e repórteres sempre atuantes, acompanhando o passo a passo dos acontecimentos (BELÉM, 2017, p. 5). Assim, a atuação do repórter cinegrafista tem um lugar central no modo como o *Aqui Agora* põe em disputa as convenções do jornalismo televisivo praticado naquele momento e, como argumenta Amanda Stücker, as reportagens feitas *in loco* permitem uma construção tosca “porque o que importa é efetivamente o estar *in loco*, o que se passa ali, naquele momento. Quase não há pós-produção, muitas vezes a notícia foi ao ar quase como veio da rua” (STÜCKER, 2008, p.4). Para a autora, há ainda um outro fator importante que permite a construção desse tipo de imagem feita pelo *Aqui Agora*:

Este tipo de imagem ainda adquire força ao catalisar um sentido de captação espontânea de imagens que se tornava cada vez mais emergente com a proliferação de câmeras portáteis de vídeo e que passa a inserir um novo dado nas possibilidades imagéticas do mundo contemporâneo. A câmera na mão, junto a cortes descontínuos e repetidos, perdas de enquadramento e de foco, erros de fala e tropeços de repórteres, compõe uma imagem suja, de andamento débil, mas que se justificam sob a legenda ‘aqui e agora’ (STÜCKER, 2008, p.5)

Nesse mesmo contexto de surgimento do *Aqui Agora* com seus usos expressivos da câmara na mão, a TV Gazeta de São Paulo experimentava um novo tipo de produção de reportagem baseada justamente na portabilidade de equipamentos de vídeo que começavam a chegar no Brasil e a ser experimentados em circuitos de arte (ARAÚJO, 2010; FECHINI, 2007). Assim, como assinala Karina Araújo,

Ao final dos anos 1980, a videorreportagem aparece, pelo menos em proposta, como antítese do telejornalismo tradicional, objetivo, duro, ainda com seus resquícios radiofônicos e vai solicitar a participação, a descontração e a opinião do videorrepórter como estratégias de construção do real. A conjuntura política, econômica e tecnológica do período foi favorável ao desenvolvimento de uma produção audiovisual que tinha como proposta romper padrões vigentes(...) Fatos jornalísticos apresentados hegemonicamente de modo distante no telejornalismo encontram na videorreportagem uma forma legítima e socialmente aceita para serem narrados na primeira pessoa do singular, ainda que em *off*. (ARAÚJO, 2010, p.54)

A renovação estética provocada na tevê pelo vídeo e pelos profissionais formados em circuitos ligados a ele que vieram para a televisão foi responsável pela existência televisiva de quadros como ‘Ernesto Varela, o repórter’, ou do ‘Brasil Legal’, produzido pela Rede Globo com Regina Cazé sob a direção de Sandra Kogut. Criado pela produtora Olhar Eletrônico, o quadro de Ernesto Varela, personagem interpretado por Marcelo Tas esteve presente nas colaborações da produtora entre 1980 e 1990 em emissoras como TV Gazeta, Record, Manchete, MTV e Globo e fazia uma crítica à atuação do telejornalismo padrão pela paródia de um repórter que não correspondia ao padrão da época: “Desengonçado, atrapalhado, com cara de boboca e comportamento aparentemente ingênuo, Varela encarnava a paródia ao formato do telejornalismo convencional. Embora não fosse um repórter ‘de verdade’ – pois Marcelo Tas era, sobretudo, um performer –, Ernesto Varela nunca participou de situações ficcionais. Pelo contrário. Suas reportagens enfocavam, numa perspectiva crítico satírica, temas polêmicos da época (...)” (FECHINE, 2007, p. 92). Para Fechine, esse investimento feito pelos profissionais do vídeo na televisão é um investimento também político:

O modelo de televisão por broadcast é, evidentemente, um modelo econômico e político que se reflete também, em última instância, na programação das emissoras de TV. O que faz, então, o vídeo independente? Na impossibilidade de intervir nos modelos de difusão, atenta contra os modelos de representação que pautam tais programações, questionando, de um lado, as relações de poder e 'saber' entre produtor e receptor e, de outro lado, a hierarquia entre o sujeito que representa e o outro que é representado (o sujeito enfocado). (FECHINE, 2007, p.107)

Mas enquanto o vídeo se ligava a um circuito de formação em artes e à experimentação de linguagem na tevê que repercutiu, inclusive, em uma renovação nos modos expressivos do meio pelo tratamento de imagens a partir de novos aparelhos técnicos como a ilha de edição não linear, no *Aqui Agora* a expressão da imagem ‘tosca porque correndo atrás do fato’ aparece disputando sentidos do telejornalismo a partir de um lugar

hegemonicamente construído como do popular. Para Marco Roxo, o que incomodava no *Aqui e Agora*, sobretudo, era o fato dele ser jornalístico: “diferentemente do ‘povo na TV’, híbrido entre programa de auditório e programa jornalístico comandado por um não-jornalista, ‘Aqui e Agora’ foi pensado e elaborado por jornalistas profissionais” (ROXO, 2010, p. 189). Assim, a despeito das críticas que o classificavam como lixo, entre maio de 1991 e outubro de 1992, o programa subiu 10 pontos nos índices de audiência apurados pelo IBOPE. A noção de realidade construída ali estava ligada a um sentido de vida real como o que se vê nas ruas, como aponta a revista *Veja* em uma reportagem sobre o programa:

Seu horizonte é o Brasil da periferia, aquilo que os sociólogos batizaram de ‘país real’ mas que, até por uma questão de cortesia com seus moradores, deveria ser escrito sem aspas. Sua especialidade é a violência, a injustiça e o crime que ocorrem todos os dias nas capitais brasileiras. (...) São temas que, nos demais telejornais do país, costumam ganhar espaço apenas nos casos mais rumorosos, ou são apresentados na linguagem asséptica das estatísticas. (GIANNINI, 1992, p. 98)

Esse horizonte da periferia, contudo, parece circunscrever a noção de popular que se costuma identificar com o jornalismo praticado fora dos padrões hegemônicos de qualidade historicamente estabelecidos. Nos parece justamente, que o que se recupera como popular aqui é uma noção que identifica a existência do povo a uma existência definida por classe e, portanto, condicionada a uma situação de quem precisa de tutoria, auxílio e controle. A violência urbana e criminal que aparece como principal tema desses noticiários, por exemplo, nos parece ser utilizada justamente como modo de justificar uma suposta necessidade de controle do Estado, de atuação da polícia. Ainda que o corpo do repórter apareça com uma expressão mais espontânea tanto visualmente quanto na operação de câmera, o sentido de popular que funciona nos programas que comumente são identificados a partir dessa categorização na televisão brasileira apaga as marcas do popular que era fortemente presente na televisão antes do processo de higienização feito em um contexto político que reforçava a moralidade tradicional ligada à família e à religiosidade cristã, por exemplo. Assim, ainda que durante toda a ditadura militar, as formas do popular tenham operado, por exemplo, no movimento do desbunde que alimentava a expressão de um corpo que resistia à normatização não pelo ideal de mudanças nas instituições, mas vivendo em seus corpos “seus ideais de contracultura e de contestação dos modos de vida ocidental” (OLIVEIRA, 2017, p.110), a noção de popular que se apresenta no telejornalismo parece operar no sentido de restringir possibilidades de existência de um corpo popular a um corpo enquadrado de um ponto de

vista paternalista, que deve ser cuidado e protegido a partir do conjunto de instituições do Estado.

2.5 Um pessoal a serviço da configuração de proximidade

Em 2013, a jornalista Sandra Annenberg ganhou o prêmio Melhores do Ano do programa Domingão do Faustão, na Globo, na categoria melhor jornalista. O prêmio, concedido para diversas categorias de atrizes e atores, cantores e melhor música do ano, incluía até 2014 a categoria repórter e atualmente conserva a categoria jornalista, existente desde 2003 – o prêmio existe desde 1995. Selecionados em uma consulta feita aos funcionários da emissora, os três profissionais mais votados em cada área recebem votos do público e o mais votado leva o troféu de sua categoria. Duas semanas depois de receber o prêmio, Sandra, apresentadora do Jornal Hoje à época (Sandra ocupa a bancada do telejornal, sem interrupções, desde 2003), voltou ao programa dominical para falar de sua carreira e participar do Arquivo Confidencial¹¹⁵, que misturava aos depoimentos do marido, o também jornalista Ernesto Paglia, da filha, das funcionárias pessoais de Sandra, depoimentos de Evaristo Costa, seu companheiro de bancada no Jornal e Teresa Garcia, sua editora-chefe. Os primeiros depoimentos, de Evaristo e Teresa, tentavam dar conta de um relato a respeito da função de jornalista assumida por Sandra, mas a partir de uma questão que parece ser colocada como fundamental para o reconhecimento que ela recebia do público naquele momento. Segundo Evaristo Costa, “(...) *nesse tempo [os nove anos de convivência na bancada, grifo nosso] eu descobri que ela é uma jornalista que faz questão de mostrar quais são seus sentimentos em relação às notícias que a gente passa no telejornal, e eu acho isso muito legal porque aproxima as pessoas que estão nos assistindo da jornalista. E todo mundo sabe que ela é uma pessoa, que ela também tem sentimento, que ela também sofre, que ela também fica triste, que ela também fica indignada com as coisas que acontecem e que a gente tem que negociar.*” Para Teresa Garcia, “*O que explica o fato da Sandra já ter se emocionado na bancada do Jornal Hoje é justamente essa capacidade que ela tem de se colocar no lugar do outro, da empatia, de se ver nas outras pessoas, de ser solidária às outras pessoas. Eu acho que é isso que justifica o quanto que a Sandra acaba sendo tão espontânea, verdadeira, natural na bancada, e o telespectador percebe isso, percebe e aplaude*”. Respondendo aos

115 O vídeo pode ser visto pelo Globo Play: < <https://globoplay.globo.com/v/2465047/>> Acesso em 10 abr.2018.

colegas após ver os vídeos com depoimentos no palco do programa, ao lado de Faustão, Sandra comenta: *“Eu tô no jornalismo da tevê Globo há 22 anos, Faustão, e eu percebi muito essa mudança, e eu participei dessa mudança. Houve o tempo, de fato, em que a gente, e a gente continua é claro, dando a notícia, que é o mais importante, ponto. Agora cada vez mais a gente se envolve com a notícia e cada vez mais nós estamos junto, estamos todos juntos, né? A gente tá junto com o país, tá junto com o público, nós somos um só de fato, a gente quer que tudo seja melhor, a gente quer poder participar das mudanças, a gente quer poder aproximar do público o que de fato, o que é essa realidade, né, que tá acontecendo. Então eu participei muito, né? Dessa mudança toda, né? (...) E eu acho que eu participei muito também dessa mudança feminina, né? Que uma vez a gente já comentou sobre isso que é, são as mulheres aos poucos também tomando seu espaço e é, hoje em dia o Jornal Nacional, hoje em dia não, já faz um bom tempo, mas enfim, por um homem e uma mulher, né? Que levou muito tempo pra que isso acontecesse.”*

O processo de mudança de que fala Sandra Annenberg tem sido há algum tempo percebido e analisado por uma série de trabalhos que apontam uma transformação no jornalismo televisivo brasileiro no sentido de permitir uma performance mais flexível de apresentadores e repórteres. Se durante boa parte dos anos 1980 e 1990, a performance padrão dos mediadores de telejornal obedeciam ao que Gutmann identifica, a partir das análises de telejornais brasileiros, como a regra de apresentar-se enquanto ventríloquo do fato, alguém por quem a notícia apenas passa sem relacionar-se necessariamente com quem esse sujeito é, a autora também chama atenção para o fato de que mais contemporaneamente, “o corpo do repórter também é explorado como lugar de performatização do acontecimento narrado” (GUTMANN, 2014, p. 167). Nesse sentido, se os manuais de telejornalismo das emissoras costumam recomendar que nas passagens e nos ao vivo, o mediador se apresente sobriamente de modo a não deixar a sua figura se sobressair à notícia, Gutmann identifica nos telejornais que analisa durante o seu doutorado, realizado entre 2008 e 2012, que um segundo modo de atuação vem convivendo com esse padrão frequentemente recomendado: “uma segunda forma de performar a notícia, através da assumida configuração de uma persona que agora utiliza o seu corpo não como estratégia de certificação de um suposto relato imparcial, mas como dispositivo expressivo de interpretação do enunciado” (GUTMANN, 2014, p.167). Naquele momento, Gutmann destaca um tipo de performance de apresentadores e repórteres que tomavam seu próprio corpo como modalizador discursivo e interpretavam situações

cotidianas vividas pelos espectadores como modo de demonstração do dito. Nesse sentido, essa atuação funcionava ainda por uma certificação do dito “que não se limita apenas ao que é demonstrado a partir da imagem, áudio, depoimento de fontes, depende da participação do repórter na história narrada” (GUTMANN, 2014, p. 176). Essa construção se relaciona sobretudo com o aqui e agora da notícia que acompanha então o que Gutmann chama de a saga do repórter, ou seja, o modo como ele se posiciona como sujeito da ação relatada – citando uma reportagem do Jornal da Record sobre a entrega de doações por voluntários a sobreviventes de uma enchente em Santa Catarina em 2008, Gutmann relata um corpo que se movimenta o tempo inteiro pelo cenário da ação “ele sobe no caminhão, aparece de dentro do veículo, anda pelos escombros, deslocamentos acompanhados pela câmera a partir da intensa exploração do plano-sequência” (GUTMANN, 2014, p. 176). A autora argumenta que essa estratégia da interpretação de personas se relaciona historicamente com aquela explorada pelos chamados telejornais policiais, sobretudo o Aqui Agora, e parece migrar para os telejornais de modo mais amplo no início deste século XXI. Naquele momento, contemporâneo à pesquisa de Gutmann e ao prêmio que Sandra Annenberg recebe em Faustão, no entanto, a atuação emocional de Sandra Annenberg na bancada parece singular a ponto de ser destacada como o que lhe diferencia em relação aos outros profissionais e lhe garante o reconhecimento do público.

Segundo Gutmann, a atuação dos apresentadores de telejornal naquele momento já incorporava uma transformação a partir da qual, ocupando seus postos de autoridade esses sujeitos negociavam uma atuação em que performatizavam papéis corporificando a voz do telejornal e ora “buscam apagar sua condição de sujeito de modo a representar um sujeito imparcial que fala em nome da emissora”, ora “se esforçam para se colocar no discurso”. Nesse sentido, a autora indica que a simulação de uma conversa cotidiana entre os apresentadores que compõem uma bancada aparecia como uma forte marca dos telejornais daquele período:

A conversa implícita entre os apresentadores, performatizada pelo uso do corpo, foi característica marcante dos telejornais analisados. Também recorrente têm sido os momentos em que a conversa explícita, quando os mediadores falam verbalmente entre si, parece dar lugar ao referente da fala. A estratégia deixa claro que a forma do dito, a moldura interpretativa criada para um determinado referente, a partir desta simulação de troca cotidiana, quando os apresentadores explicitamente falam entre si, sobrepõem-se ao fato. (GUTMANN, 2014)

Essa conversa, que parte da suposição da construção de uma *persona* – ou seja, é apropriada a partir do lugar de um ator da enunciação que se constrói com base na representação de si mesmo –, dialoga com sentidos de legitimação do jornalismo ligados à esfera pública e à condição de cidadãos ocupadas pelos sujeitos de fala que nesse sentido, não necessariamente se colocam em diálogo a partir de suas vidas e experiências pessoais. Assim, Gutmann aponta que “essa condição de cidadão – de participante de uma esfera pública, de membro de uma comunidade cultural que comunga interesses comuns – não destitui o lugar de autoridade do mediador. Nas cenas de conversa que marcam as apresentações dos telejornais descritas anteriormente, o apresentador não perde a condição de comando e autoridade. Da mesma forma, o interlocutor, por mais próximo, permanece posto no lugar daquele que está disposto a ser informado. Mesmo caracterizada por simulações de conversa cotidiana entre cidadãos, a cena de apresentação dos telejornais funda-se na configuração de posições hierarquicamente distintas entre o telejornal e o público” (GUTMANN, 2014, p. 157). Na edição de 09 de maio de 2013, sozinha na bancada, Sandra parece operar a partir de um lugar outro – após a exibição de uma reportagem sobre o encontro entre uma filha e sua mãe usuária de crack, Sandra, quase chorando, relata na bancada¹¹⁶: “*Eu quero compartilhar com você que quando eu assisti a essa reportagem aqui na redação eu chorei, chorei muito, eu precisei sair, respirar, tomar uma água. Nós sempre mostramos os viciados de longe, nós sempre vemos os depoimentos das famílias falando dos seus também de longe, mas hoje, nós vimos o contato sendo feito, o momento do encontro e é chocante ver o que a droga faz com a pessoa, com a família. Nós vamos acompanhar o tratamento da dona Maria Cristina, mãe da Kelly, e vamos torcer pra que ela se recupere e volte a conviver com a filha e com as netas*”. Ao invés de seguir um protocolo de apresentação que assume o lugar de autoridade e a fala imparcial do telejornal, Sandra convoca a sua reação pessoal ao assistir à reportagem pela primeira vez como modo de estabelecer uma partilha com o espectador – “eu chorei, chorei muito, precisei sair, respirar, tomar água”. Esse sentido de partilha não se sustenta pelo lugar do cidadão em sua relação com a esfera pública – Sandra não faz referências à necessidade de intervenção do Estado no controle de uso de drogas, nem à situação de internação de usuários de drogas no país, mas reforça um enquadramento feito pela matéria sobre as relações familiares em torno de uma pessoa viciada. Ao convocar a si mesma na bancada, a apresentadora não figurativa um eu que assume um lugar de jornalista necessariamente, ou que fale pelo telejornal, mas

116 O vídeo deste momento pode ser visto através deste link no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=noqQgR8l4ks> Acesso em 10 abr. 2018

constrói uma partilha pessoal ao fazer questão de dividir a sua emoção com o público. Se por um lado os momentos em que Sandra Annenberg se mostra emocionada na bancada do Jornal Hoje são comuns, mesmo a atuação de William Bonner, apresentador há mais tempo na bancada do Jornal Nacional, principal telejornal da emissora e lugar de mais recorrência das marcas consolidadas do telejornalismo, tem adotado uma performance que foge à regra de uma expressão que não deixa que o telespectador perceba qualquer traço de um eu existente na figura do apresentador¹¹⁷. Na edição de 21 de janeiro de 2015, por exemplo, ao corrigir uma informação sobre uma matéria a respeito do andamento de obras para erguer linhas de distribuição para melhorar a distribuição de energia no país¹¹⁸, William Bonner ergue a coça a sobancelha fazendo uma expressão que sugere uma espécie de *mea culpa* pelo erro. Ainda que assuma uma construção frasal que coloca o erro em um nós que significa a equipe do telejornal, é o próprio William quem o assume quando expressa em seu rosto um pedido de desculpas.



Figuras 27, 28, 29 e 30: Sandra Annenberg se emociona na bancada em duas ocasiões e William Bonner se desculpa.

Ainda em 2015, a repórter Maria Júlia Coutinho, que havia assumido a apresentação da previsão do tempo do Jornal Nacional três meses antes, sofreu um ataque racista em uma

117 O BuzzFeed Brasil fez uma lista das 20 vezes em que William Bonner “nos pegou desprevenidos” com momentos dele apresentando o Jornal Nacional e reagindo de modo inesperado a algumas situações, e outros momentos em que ele se manifesta sobre sua vida pessoal nas redes sociais. É curioso observar a lista de 2015 disponível neste link: <https://www.buzzfeed.com/rafaelcapanema/william-bonner-voce-e-doido-cara?utm_term=.ubK5V1AOn#.ydz0B1ZGK> justamente porque ela parece indicar momentos em que o jornalista assume um lugar de sujeito que não necessariamente se posiciona a partir da voz coletiva do telejornal, mas de um si mesmo a partir do qual constrói uma relação com o espectador.

118 É possível ver o vídeo no Globo Play: <<https://globoplay.globo.com/v/3908873/>>

foto sua publicada na página do Jornal Nacional no *facebook*. Vale destacar que Maria Júlia Coutinho havia se tornado apresentadora da previsão do tempo em um momento de mudança do Jornal Nacional. Em 27 abril de 2015, a repórter estreia no JN junto com uma mudança de cenário que permitia, sobretudo, uma dinâmica de apresentação em que os apresentadores poderiam circular livremente e interagir com repórteres e correspondentes a partir de um telão que permitia a exibição dos mediadores que não estavam no estúdio, mas apareciam praticamente em tamanho real. Assim, a interação entre mediadores a partir do estúdio se configura como principal questão daquela mudança. Maria Júlia, desde a sua estreia, é apresentada pelo apelido, Maju, e essa pressuposição de intimidade marca o modo de tratamento dado pelo telejornal ao episódio de ataques racistas sofridos pela. Em um primeiro momento, William Bonner e Renata Vasconcelos aparecem em primeiro plano em um vídeo de apoio à apresentadora da previsão do tempo¹¹⁹: gravado na sala de reuniões do JN, o vídeo exhibe inicialmente Bonner e Renata em uma espécie de vídeo-selfie feito por ele enquanto diz: “Oi, eu tô na sala de troféus do Jornal Nacional, que é a nossa sala de reuniões, e essa aqui é a Renata Vasconcelos, tudo bem, Renata? A Renata e eu e a equipe do Jornal Nacional tivemos uma ideia, a gente queria dar um recado pra vocês e o recado é esse aqui, ó.” Nesse momento, Bonner desloca o enquadramento do vídeo para mostrar as pessoas no fundo da sala enquanto todos repetem “Somos todos Maju”, mesma frase escrita em um papel que Renata segura com # e o desenho de um coração. Chama atenção o fato de que não há nenhuma outra pessoa negra na equipe ali representada. Durante a edição daquele dia, o episódio vira pauta e é retomado em uma conversa com a própria Maju, que ganha espaço para falar de um ponto de vista bastante pessoal sobre o caso. Antes disso, contudo, Bonner e Renata apresentam o caso colocando também um ponto de vista jurídico¹²⁰ no diálogo que transcrevemos a seguir

Bonner: *A Maria Júlia recebeu, nesta sexta, uma demonstração de carinho do tamanho do Brasil. Hoje é o dia nacional de combate à discriminação racial e uns 50 criminosos publicaram comentários racistas, de maneira coordenada, contra ela, na página do Jornal Nacional no Facebook. Só que o que aconteceu depois, de uma forma absolutamente espontânea e avassaladora, foi que milhares e milhares e milhares de pessoas manifestaram*

119 O vídeo pode ser visto neste link: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2015/07/maria-julia-coutinho-maju-e-vitima-de-racismo-no-facebook.html> Acesso em 10 abr. de 2018

120 O vídeo poder ser visto através desse link: <http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2015/07/comentarios-racistas-contra-maria-julia-coutinho-serao-investigados.html> Acesso em 10 abr.2018

a indignação e o repúdio aos criminosos. Na internet, a expressão 'Somos Todos Maju' ganhou todas as redes sociais.

Renata: E isso também acabou provocando a reação das autoridades. No estado do Rio, por exemplo, o Ministério Público pediu à Promotoria de Investigação Penal que acompanhe o caso, com rigor, na Delegacia de Repressão a Crimes de Informática. E, em São Paulo, o promotor criminal Cristiano Jorge dos Santos instaurou inquérito para apurar os crimes de racismo e injúria qualificada.

Bonner: A Globo espera que essas ações cheguem a bom termo e que os criminosos sejam punidos, de verdade. E, além disso, a própria Globo também está estudando as medidas judiciais cabíveis. Agora Maria Júlia, deixa eu pedir um favor pra você, divide com o público do Jornal Nacional aquela mensagem linda que você mandou pra gente por e-mail hoje à tarde aqui porque tava todo mundo preocupado com você. Você mandou uma mensagem maravilhosa. Divide aqui com todo mundo.

Maju: Estava todo mundo preocupado. Muita gente imaginou que eu estaria chorando pelos corredores, mas na verdade é o seguinte, gente: eu já lido com essa questão do preconceito desde que eu me entendo por gente. Claro que eu fico muito indignada, fico triste com isso, mas eu não esmoreço, não perco o ânimo, que eu acho que é isso que é o mais importante. Eu cresci numa família muito consciente, de pais militantes, que sempre me orientaram. Eu sei dos meus direitos. Acho importante, claro, essas medidas legais serem tomadas, até para evitar novos ataques a mim e a outras pessoas. Eu acredito que isso é muito importante. E agora eu quero manifestar a felicidade que eu fiquei, porque é uma minoria que fez isso. Eu fiquei muito feliz com a manifestação de carinho mesmo, como vocês disseram. Eu recebi milhares de e-mails, de mensagens. Acho que isso que é o mais importante. E a militância que eu faço, gente, é com o meu trabalho, é fazendo o meu trabalho sempre bem feito, sempre com muito carinho, com muita dedicação, com muita competência, que eu acho que é o mais importante. E, pra finalizar, Bonner e Renata, é o seguinte: os preconceituosos ladram, mas a caravana passa. É isso.

Bonner: É isso. A Majuzinha passa, como você gosta de dizer. Os cães ladram.

Maju: Os preconceituosos ladram, mas a Majuzinha passa.

Bonner: Eu e a Renata falamos em nome de todos os colegas da Globo. É claro que todos aqui dentro repudiaram essas agressões absurdas. Somos todos Maju, né Renata?

Renata: Somos todos Maju. Hoje e sempre.

Maju: *Obrigada, gente!*



Figuras 31, 32 e 33: posicionamento do Jornal Nacional em relação aos ataques racistas sofridos por Maria Júlia Coutinho.

À época o modo de tratamento da questão foi questionado justamente porque ao tomar a *hashtag* “Somos todos Maju” como lema da espécie de campanha virtual de apoio à jornalista, o JN apagava as marcas de disputa racial presente no episódio ao sugerir que todos podemos nos colocar no lugar da repórter e sustentava o enquadramento que parecia sugerir que aquele era um acontecimento episódico, um fato isolado ou de pouca importância, apesar dele ter se tornado pauta do principal telejornal do país. Em uma construção bastante ambígua, o reconhecimento da diferença racial parece não operar ali no sentido de retomar uma discussão sobre racismo necessariamente e ainda que a presença diária de uma apresentadora negra no JN seja significativa e exponha a ausência de outros mediadores negros naquele contexto e naquela equipe, tanto o racismo quanto a resposta que se espera a ele são enquadrados de um ponto de vista individual – ainda que haja ações jurídicas e que se qualifique racismo como crime, é a partir da sua atuação profissional, da sua presença ali, que Maju diz responder a ele.

Na mesma edição de estreia de Maju e do novo cenário do JN, Cleiton Conservani e Carol Barcelos entram, via telão, ao vivo do Nepal, onde haviam passado por um terremoto¹²¹ enquanto gravavam para o programa Planeta Extremo, que esteve na grade da emissora em 2015. Durante quase vinte minutos, o Jornal Nacional exibe duas matérias feitas pelos repórteres em Katmandu e uma conversa entre os 4 mediadores em tempo real. Nas duas matérias, o comportamento da câmera chama bastante atenção – na primeira, feita por Ary Júnior com Cleiton Conservani, ela passa bem perto do chão enquanto mostra escombros e se movimenta para mostrar o repórter em meio a eles e faz um zoom para mostrar com mais detalhe o trabalho da equipe de resgate da qual o repórter fala; na reportagem de Carol Barcelos sobre a tentativa de saída da cidade de muitos sobreviventes, ela se posiciona sempre em meio às aglomerações, como na entrada de um ônibus no qual sobreviventes tentam entrar para sair da cidade.

121 O vídeo pode ser visto aqui: < <http://memoriaglobo.globo.com/programas/jornalismo/telejornais/jornal-nacional/redacao-como-cenario.htm>> Acesso em 10 abr. de 2018



Figuras 34, 35 e 36: cinegrafistas faz imagens em movimento para mostrar escombros de terremoto no Nepal

Carol entrevista duas brasileiras que estão em um acampamento improvisado esperando um voo de volta para casa. Elas contam o que sentiram no momento do terremoto e de sua angústia até saber o que de fato estava acontecendo e da experiência delas, Carol introduz a sua: “Desde o terremoto que atingiu o Nepal no sábado, às onze e vinte e seis da manhã, horário local, já sentimos a terra tremer muitas outras vezes. A mais forte durante uma entrevista na embaixada brasileira.” As imagens feitas durante o tremor de terra mostram uma câmera trêmula que se movimenta para mostrar primeiro um portão que sacode e depois a repórter apavorada com o microfone na mão. As matérias se encerram com Monique e Daniele, as brasileiras, que aproveitam a presença da equipe de telejornal e enviam mensagens para seus pais no Brasil. A repórter, comovida, diz *“vocês estão voltando pra casa, daqui a pouquinho vocês já tão voltando pra casa.”*

Durante a conversa entre os mediadores, Carol segura um microfone e se comporta também como entrevistadora de Cleiton – ela responde às perguntas e segura o microfone para que o colega relate as situações que ela introduz na sua fala: *“(...) à noite aqui, por volta das nove e meia da noite, a gente sentiu mais um forte tremor”* – ela posiciona o microfone para a fala de Cleiton que diz: *“É, nós estávamos no hotel, a última noite retrasada dormimos na recepção no chão, mas como a situação estava um pouco mais controlada, o hotel permitiu que nós fossemos para o quarto para um breve descanso, pra um banho, eu fui dar um cochilo, mal cochilei, fui acordado com minha cama tremendo e minha reação foi imediata como de qualquer um, saí correndo (...) foi um momento muito tenso, espero que a partir de agora os tremores possam diminuir (...)”*. Mais à frente na conversa, Renata pergunta: *“Agora Carol e Cleiton, como é que vocês estão lidando com o medo de novos tremores aí, a gente sabe que existe essa possibilidade até duas semanas depois do tremor principal mesmo com vocês acostumados com situações limite por causa do programa, né? Planeta Extremo.”* Em sua resposta, Carol chama atenção para o drama humano envolvido na situação e o interpreta a partir de si mesma: *“É, Renata, a gente tá em estado de alerta aqui no Nepal, a gente*

realmente tá preparado pra situações extremas, mas normalmente o que você treina pra isso é a sua cabeça e o seu corpo e aqui eu confesso que o que a gente tá precisando ter muito forte é o coração por tudo que a gente tá vendo nas ruas e nos hospitais e eu acho que o coração de ninguém tá preparado pro que a gente tá vendo aqui, é muito triste a situação do povo no Nepal.” Cleiton reforça: “A equipe do Planeta Extremo tá preparada pra ir pra lugares em que as pessoas dificilmente passariam as férias com a família, então nós já vimos avalanches, já vi pessoas sendo resgatadas, já passei por situações de risco, de ter que tomar decisões sob pressão, mas acho que nenhum ser humano tá preparado pra ver tanto sofrimento, tanta dor, tanta tristeza, que tá acontecendo aqui no Nepal.” Em sua fala final, William Bonner resalta um lugar do jornalismo como aquele que nos possibilita entender a experiência do outro: “Olha, vocês mencionaram Marcelo Outeiral, ele foi um dos editores daquele material maravilhoso que a gente pôde exibir na semana passada sobre os 50 anos de jornalismo na Globo. Um dos capítulos foi editado pelo Outeiral, tão logo ele terminou a edição ele embarcou com vocês. Então, citando aquele trabalho que nós exibimos que sirva de consolo, Pedro Bial, com a experiência que tem mencionou naquele programa que é absolutamente impossível esquecer a experiência que vocês tão tendo agora de terremoto. Foi sempre, de tudo o que ele viu, a experiência mais marcante de todas, ele disse isso no programa, então a gente sabe o que vocês estão passando até pelos relatos de um colega experiente como ele. Muito obrigada pra vocês, que tenham um bom dia, bom trabalho.”



Figuras 37, 38, 39 e 40: Imagens da matéria de Carol Barcelos feitas de modo muito próximo às aglomerações; imagens dos quatro mediadores conversando em tempo real através de telão no novo cenário do JN em 2015

Na fala de Bonner, o aspecto profissional volta a marcar um lugar importante para a construção da relação de credibilidade pela atuação jornalística chamando em causa a trajetória de atuação da emissora mesmo em situações extremas, mas nos parece que a

possibilidade de abertura para um relato pessoal que vai além de um estar ali para dizer o que viu e inclui um sujeito com suas impressões, inclusive emocionais sobre o ocorrido deixa ver uma transformação significativa na convenção hegemônica que estabelece para jornalistas visualmente aparentes e para aqueles cujo rastro se deixa ver pela ação da câmera uma atuação sóbria, discreta, uma imagem limpa, que deixe abertura para qualquer sentido que se construa a partir de um fato objetivo. Nesse sentido, o nosso olhar para o Jornal Nacional entende que como principal telejornal da emissora de maior audiência do país ele se apropria de marcas de inovação de linguagem de modo muito mais lento que qualquer outro programa do gênero telejornalístico o que parece indicar, portanto, que a mudança na convenção parece ter chegado em um momento que indica sua possibilidade de consolidação.

Entendemos que a construção dessa trajetória de abertura da figura pública de jornalistas não é construída unicamente nos espaços de atuação profissional, mas em um contexto mais amplo que agencia, inclusive sentidos a respeito de aspectos subjetivos constituintes desses profissionais enquanto indivíduos. No contexto televisivo atual, a nossa observação parece indicar que a convocação desses aspectos parece ser incorporada cada vez mais à linguagem do telejornalismo a partir de uma construção de sentidos de espontaneidade, intimidade, e participação em relação ao público (HAGEN, 2008; PETERS, 2009; MAURÍCIO, 2011; PEREIRA, 2013; FRAZÃO, 2013; EVANGELISTA, 2015). A trajetória de Fátima Bernardes e a passagem feita pela jornalista da bancada do principal telejornal brasileiro para a apresentação de um programa matinal sobre a qual escrevemos um artigo com Jussara Maia e Igor Sacramento (MAIA, SACRAMENTO, VILAS BÔAS et al., 2017), por exemplo, nos deixa perceber como a construção de sentidos a respeito da jornalista também como mãe e mulher foi sendo feita de modo paralelo à sua atuação como apresentadora/jornalista e volta a ser convocada como principal legitimador do seu lugar de jornalista/apresentadora.

Entendemos que as trajetórias históricas das formas e convenções do telejornalismo se definem e redefinem em um diálogo constante com práticas diversas constituidoras de um contexto televisivo mais amplo e que a mudança na convenção de performance de repórteres e apresentadores é perpassada por disputas não apenas com valores do jornalismo em si mesmo, mas também pelo modo como o jornalismo enquanto instituição dialoga com transformações sociais e culturais em geral. Assim, a nossa investigação aqui foi orientada pelo sentido de disputa em torno de questões que nos parecem fundamentais para entender uma relação

possível entre jornalismo e subjetividade no telejornalismo brasileiro discutindo a orientação por um corpo regulado pela objetividade e que, portanto, supostamente apaga as marcas pessoais do repórter. Ao observar a atuação dos repórteres dos primeiros anos da televisão brasileira, a entrada de repórteres mulheres visualmente no vídeo, e a apropriação de uma noção de popular que regula e normatiza a comoção e o corpo do sujeito comum por uma operação que identifica o povo com pobreza, miséria e violência e justifica a atuação violenta do Estado, entendemos que mais do que construir o sentido de um corpo a serviço da notícia, a objetividade jornalística que se materializa em um corpo discreto, sóbrio e de expressão supostamente neutra e imparcial age como uma forma de apagamento de subjetividades não constituídas a partir dos valores que constituem o jornalismo hegemonicamente: a razão, a referência a uma esfera pública que define os assuntos que interessam, a liberdade individual.

O contexto atual em que, como argumenta Martín-Barbero, já não apenas os meios de comunicação são constituídos pela cultura, mas, cada vez mais, a cultura é traspassada por subjetividades construídas a partir das nossas apropriações dos meios parece ser definidor do modo como as formas televisivas também se configuram a partir de um tensionamento entre o pessoal e o político, entre o público e o privado. Dominique Mehl (2007), por exemplo, argumenta que em um contexto do que ela classifica como televisão de intimidade, os *talk-shows*, *reality-shows* e os programas de tele realidade dizem de um momento em que as pessoas comuns são recrutadas para falar de sua vida e suas experiências cotidianas revelando segredos que até então apenas se revelava em forma de murmúrios confessionais, agora expostos à observação e escuta de todos. Em um artigo em que recupera a discussão de Walter Benjamin sobre as construções de vidro nas primeiras décadas da Europa do século 20, Scott McQuire (2003) se propõe a reposicionar o fenômeno do *Big Brother* nesse contexto do debate anterior sobre o espaço doméstico enquanto recompõe cenas de uma história cultural da transparência. Citando George Orwell em seu 1984 o autor salienta que era justamente nos espaços em que havia brechas do sistema de vigilância que os personagens conseguiam se expressar de modo mais íntimo, e argumenta que a popularidade internacional do formato *Big Brother* sugere que a atitude social a respeito da vigilância mudou marcadamente. Ele questiona o que essa mudança nos revela sobre as atitudes contemporâneas em relação aos espaços privados e salienta que essa mudança não foi repentina. McQuire destaca algumas formas midiáticas pelas quais essa transformação passou do ponto de vista audiovisual:

O ponto saliente acerca do *Big Brother* não é simplesmente sua fusão da função distributiva da mídia eletrônica com os princípios de design de

arquitetura de vidro, mas a sua promoção de um novo modo para a exibição pública da vida privada. É evidente que esta mudança não ocorreu da noite para o dia e vários autores têm oferecido visões gerais úteis dos precursores essenciais, que incluem formas documentais mais antigas, como cinema *verité* e cinema direto, documentários do tipo ‘mosca na parede’, *realities* e docu-dramas, como bem a tendência geral para o que Jon Dovey chamou de ‘media de primeira pessoa’¹²². (MCQUIRE, 2003, p. 114)

Como já argumentamos, acreditamos que o que se configura como forma de expressão de um jornalismo subjetivo nos programas que propomos observar a seguir sugere novidade por dizer, para além das convenções de performance jornalística televisiva, de um jornalismo inscrito nesse contexto em que as marcas entre o privado e o público são cada vez menos claras e em que, cada vez mais, as questões que constituem um sujeito aparecem com força reivindicando um lugar político. Nesse sentido, sustentamos que a relação que estabelecemos com os programas é perpassada por processos históricos que conformam, ao mesmo tempo, o modo como a linguagem televisiva se expressa em formas específicas e o modo como nos identificamos com essas formas e assim, nos entendemos enquanto espectadores de determinado programa. As rupturas observadas na forma convencional do repórter sério, isento, apartado do fato e por quem a notícia apenas passa e chega ao público através de imagens perfeitamente enquadradas e tecnicamente impecáveis parecem abrir espaço para que, com a conformação de um contexto sociocultural contemporâneo com limites cada vez mais borrados entre público e privado, pessoal e comum, surjam uma série de formas comunicativas que, ao atribuir um lugar privilegiado para os discursos de si dos sujeitos, jogam luz sobre os modos como temos abordado a relação entre relatos dos fatos a partir do jornalismo e suas imbricações com os relatos de nós mesmos.

Os programas cuja análise de modo de endereçamento se segue se configuram, sobretudo, a partir da figura do repórter. Ainda que haja uma disputa acerca do modo como se apropriam dos valores e da própria ontologia da profissão – uma disputa que tem consequência também para o modo como esses programas são classificados pelas indústrias ou reconhecidos pela crítica em termos de gênero – a figura que organiza o modo como esses programas se endereçam ao público é a figura do repórter. Por isso, é para essa figura que o

122 No original: The salient point about Endemol’s Big Brother is not simply its fusion of the distributive function of electronic media with the design principles of glass architecture, but its promotion of a new mode for the public viewing of private life. Clearly this change did not occur overnight and a number writers have offered useful overviews of the key precursors, which include older documentary forms such as cinema *verité* and direct cinema, ‘fly-on-the-wall’ reality television and docu-soaps, as well the general trend towards what Jon Dovey has called ‘first person media’.

nosso olhar se volta de modo mais curioso nas análises. A partir do modo como os mediadores de *Profissão Repórter*, *A Liga* e *O Infiltrado* dialogam com diferentes modos de fazer ou referir-se ao jornalismo, e se implicam nos relatos elaborados para o produto televisivo, diferentes concepções de jornalismo são acionadas e reelaboradas como parte de uma disputa pela definição epistemológica da instituição. Como argumentamos na primeira parte desta tese, a concepção hegemônica que sustenta o jornalismo enquanto uma instituição aparentemente natural, sólida, com valores e premissas definidoras do fazer e bem delineadas, não é da ordem da natureza, mas foi cultural e historicamente construída. Isso significa que, sendo de ordem cultural, o jornalismo participa do processo de disputa pela hegemonia e é também por esse processo que ele se constrói.

Assim, o nosso olhar para o modo como esses programas se relacionam com a instituição jornalística e uma posterior consideração a respeito da disputa colocada por eles precisa considerar, para além do jornalismo, a história da apropriação do jornalismo feita no Brasil pelas formas televisivas. Como indicamos, essa história diz de um encontro entre forma, tecnologia e instituição que é traspassado pela história da censura de um governo militar que incide não apenas no que é dito, mas também nos modos de dizer, e valoriza uma noção de moral construída através de um corpo inexpressivo, bem-vestido, com boa postura. Embora essa seja a postura que se consolidou como hegemônica no nosso jornalismo de televisão, a história do veículo nos apresenta vários exemplos em que posturas destoantes desse padrão funcionam de modo a atualizar a convenção e o nosso próprio entendimento do que o jornalismo é e com quais estratégias ele autentica o seu dito ou sustenta o dizer de suas fontes. Esses programas, ao posicionarem seus sujeitos receptores em relação ao próprio jornalismo, inserem também a audiência, em uma disputa por definição e legitimação do seu fazer.

Seguiremos, a partir desse momento, com a apresentação das análises de modo de endereçamento de *A Liga*, da tevê Bandeirantes, cuja proposta é que seus mediadores apresentem pontos de vista diferentes do assunto em pauta a partir de uma imersão nos temas; *Profissão Repórter* da Rede Globo que promete mostrar os bastidores da notícia e os desafios da reportagem; e *O Infiltrado*, do History Chanel, em que o repórter diz ter aceitado a missão de virar parte de universos estranhos “mesmo tendo que se transformar em outra pessoa”. Produzidos e exibidos no Brasil, os três programas têm frequência semanal, estruturam sua lógica de exibição a partir de temporadas e apostam na vivência que seus repórteres têm de

cada situação como forma de dar credibilidade às histórias que contam e de se endereçar a seus públicos transformando o próprio ato de acompanhar a performance construída no processo de apuração em parte das reportagens. Essa performance se materializa no texto dos repórteres, na construção da pauta, nos rastros impressos pelo cinegrafista no trabalho de câmera, na presença exibida de cinegrafistas e produtores em cena. Na tentativa de entender que relações os três programas estabelecem com seu público a partir de uma relação entre jornalismo e afeto, o nosso olhar para o modo como eles dialogam com as convenções de performance dos jornalistas televisivos brasileiros localiza-os como parte de uma mudança social mais ampla e implicados em um momento de transição dessas formas convencionais. Nesse sentido, as temporadas exibidas em 2013 e 2014 na *Rede Globo*, na *Band* e no *History Channel*, são tomadas para construção dessa parte do corpus analítico por constituírem um momento em que os três programas estavam no ar ao mesmo tempo. A escolha dos programas se deu pela observação da programação de televisão brasileira nos dois primeiros anos de desenvolvimento desta pesquisa e pela localização destes três como aqueles cuja proposta era de justamente se anunciarem pela mudança de convenção na performance do repórter – é essa figura que ganha protagonismo no modo como os três se constroem. Considerando que há diferenças bastante importantes entre eles, sobretudo do ponto de vista institucional de relação com suas emissoras, a nossa proposta aqui não é de fazer uma comparação entre os programas e suas estratégias, mas de observá-los enquanto modos de atualização específica de uma importante convenção do telejornalismo enquanto gênero, que seja, a convenção de performance do repórter.

Embora caracterizem o lugar de seus mediadores de modos distintos os três programas os qualificam como repórteres tanto em seus sites quanto no texto dos mediadores que, por vezes, falam do seu trabalho de repórter ou de um eu/repórter. Ainda que reivindicuem as convenções hegemônicas da postura de um repórter de televisão de modos bastantes distintos, os corpos dos apresentadores dos três programas adotam uma performance que dialoga com as marcas codificadas do jornalismo televisivo, sobretudo através da construção de uma relação direta com a câmera, com o espectador. Nas análises que se seguem, o nosso olhar para os programas tenta entender que relação entre jornalismo e subjetividade eles propõem a seus espectadores e, como já argumentamos, é orientada pela metodologia de análise de modo de endereçamento tal como desenvolvida no TRACC e pelos quatro operadores de análise articulados a ela. Essas perspectivas operam ainda em conjunto com aquela dos mapas das

mediações e das mutações culturais de Jesús Martín-Barbero, que devem nos habilitar a localizar, a partir do conceito de gênero como categoria cultural e figura de historicidade, de que modo as convenções de performance construídas pelos mediadores dos três programas contemporâneos de nosso corpus se relacionam com e disputam sentidos e valores jornalísticos. Um olhar informado pelos dois mapas deve nos permitir ainda observar, em um momento de transição das formas audiovisuais televisivas, como uma linguagem desenvolvida no tempo, no diálogo entre diferentes matrizes culturais, formas institucionais, lógicas de produção, convoca dimensões de identidades constituídas também em uma relação com operadores perceptivos, competências de recepção e formatos industriais.

3. Um nós que somos jornalistas

A apuração como cena e o processo jornalístico como relato no Profissão Repórter

O *Profissão Repórter*, da *Rede Globo*, foi apresentado inicialmente como um especial do *Globo Repórter* em abril de 2006 e estreou em maio de 2006 como um quadro semanal do Fantástico. Após algumas edições especiais exibidas no horário do programa *Linha Direta*¹²³, em 2008 o Profissão Repórter assumiu o lugar deixado por ele na grade e se tornou um programa independente exibido semanalmente. Com a promessa de exibir “os bastidores da notícia e os desafios da reportagem”, sua equipe é composta por um repórter investigativo com vasta trajetória e reconhecimento no campo, Caco Barcelos, que orienta jovens teoricamente recém-chegados à profissão¹²⁴. Em um texto que abre o site especial de comemoração dos 10 anos do programa¹²⁵, Caco Barcelos assim o define:

A essência é a reportagem – feita na rua, com envolvimento total da equipe em todas as fases de produção: sugestão de pauta, pré-produção, gravação (à frente e atrás das câmeras), decupagem, roteiro e edição. O formato – mostrar, de diferentes ângulos, o mesmo fato – impõe um desafio semanal aos jovens repórteres: o de realizar um jornalismo ativo, focado na ação, que busca a verdade muito além da simples coleta de entrevistas. A inquietação típica dos jovens – o desejo de mudança e a capacidade de se indignar ou de se comover com a realidade muitas vezes injusta – nos ajuda a revelar a emoção por trás da notícia. Os bastidores ajudam o público a entender as circunstâncias em que a apuração foi feita. *Mas os repórteres não são personagens. São contadores de histórias e não podem perder nunca o foco principal: as pessoas comuns que fazem a notícia* (grifo nosso).
(PROFISSÃO REPÓRTER 10 ANOS)

Apesar do nome do programa sugerir uma centralidade da figura do repórter na configuração do programa semanal – e uma discussão que partiria de um entendimento acerca de valores e práticas associados à profissão daquele que é responsável por realizar o que Caco descreve como “um jornalismo ativo, focado na ação, que busca a verdade muito além da simples coleta de entrevistas” –, o texto de Caco, principal figura associada ao programa, repórter, apresentador e também diretor e idealizador da atração, tenta dizer o contrário e insiste que ali o personagem não é o repórter, mas as pessoas comuns que fazem a notícia. Quando clicamos

123 Mais informações através do link: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/jornalismo/programas-jornalisticos/linha-direta.htm> Acesso em 12 mar. 2018

124 Thiago Ferreira, em artigo publicado no livro *Gêneros Televisivos e Modos de endereçamento no Telejornalismo*, observa as trajetórias profissionais dos jovens repórteres ligados ao programa na temporada de 2008 e destaca que “nem todos os jovens repórteres são tão jovens quanto a ideia que o programa quer passar”. O autor indica que alguns deles tem passagens anteriores pela própria Globo – a repórter Mariana Salerno, por exemplo, trabalhava como jornalista da emissora desde 2002 àquela época. (FERREIRA, 2011, p.187)

125 <http://especiais.g1.globo.com/profissao-reporter/10anos/>

na aba “grandes aventuras” nesse mesmo site¹²⁶, o texto já sugere algo diferente do que afirma o anterior:

Trinta e três milhões de pessoas reunidas para um mergulho no Rio Ganges. Uma mãe de plantão por cinco meses na UTI neonatal de uma maternidade. *Uma repórter pendurada na corda da maior procissão do Brasil. Um repórter embarcando nos precários aviões que cruzam a Amazônia dos garimpeiros. Situações raras, experiências únicas,* (grifo nosso) episódios em que a equipe do Profissão Repórter foi mais longe, mais fundo, no desafio semanal de contar histórias diferentes. (PROFISSÃO REPÓRTER 10 ANOS)

Ainda que o texto da página principal afirme que “os repórteres não são personagens”, mas contadores de histórias que não podem perder as pessoas comuns como foco principal, as grandes aventuras do programa são indicadas entre histórias de pessoas comuns como a mãe que passou cinco meses na UTI neonatal ou as trinta e três milhões de pessoas reunidas no Rio Ganges, na Índia – histórias estas cobertas por repórteres do programa –, mas também entre as histórias dos próprios repórteres como a daquele que correu o risco de embarcar em um avião precário ou do outro que se pendurou na corda da procissão do Círio de Nazaré para cumprir sua pauta. Já à época da estreia do Profissão Repórter no Fantástico, em 2006, o interesse nos bastidores da notícia parecia ser configurador do modo como o programa se apresentava para a audiência. Em uma entrevista a Elena Corrêa, do jornal O Globo, em abril daquele ano, Caco Barcelos afirmava que no programa, o público poderia ver “cenas que não são mostradas no telejornal. Vamos mostrar nossas dúvidas, incertezas, conflitos e decisões que envolvem ética também. Tudo isso associado à reportagem, ou seja, os bastidores sempre associados ao conteúdo” (CORRÊA, 2006). Assim, a ideia de bastidor formulada pelo programa envolve, sobretudo, um interesse no trabalho do repórter, nos valores que orientam as suas escolhas. Caco Barcelos, o jornalista experiente, cumpre a função de apresentar o ofício, orientar deontologicamente e eticamente as escolhas de pauta e apuração dos repórteres, regular o trabalho de acordo com princípios e valores apresentados ali como valores jornalísticos.

A ideia de uma equipe formada por jovens repórteres reforça o lugar de Barcelos, frequentemente chamado pelos textos de jornais sobre o programa de “professor”¹²⁷, revela

126 <http://especiais.g1.globo.com/profissao-reporter/10anos/grandesaventuras/>

127 Em uma matéria do Jornal Zero Hora, intitulada “A notícia como profissão” e publicada em 14 de dezembro de 2006, Caco Barcelos já era identificado pelo jornal como alguém que ocupava o papel de professor no programa. Maurício Stycer, em uma crítica para a Folha de São Paulo em 18 de setembro de 2016, faz um trocadilho com o nome do programa chamando de “Professor Repórter”, título da própria matéria, e ainda que

ainda uma busca do programa por exibir a emoção dos seus repórteres no contato com a realidade. Assim, Caco explica à jornalista Rose Esquenazi, do Jornal do Brasil, em 11 de novembro de 2007, que “um jornalista experiente nem sempre se surpreende em um julgamento, por exemplo. Com uma turma jovem, registramos essa emoção” (ESQUENAZI, 2007). Em uma matéria publicada por Cristina Padiglione na Folha de São Paulo em agosto de 2009, temos mais uma pista do modo como o programa espera que seus repórteres deixem ver a emoção envolvida na produção da reportagem – tendo acompanhado uma reunião de pauta do programa, a jornalista indica que uma das máximas de Marcelo Souto Maior, que divide a direção do programa com Caco, é justamente a de perguntar aos repórteres se suas matérias “tem emoção” (PADIGLIONE, 2009). Souto Maior também justifica o lugar dos jovens repórteres pela ideia de emoção: “A emoção do jovem, muitas vezes, é maior que a de alguém que já viveu muita coisa. Tenho três filhos e assisti ao parto dos três, então, numa sala de parto, se eu vir outro parto, não será tão emocionante para mim, como será para alguém que nunca assistiu a esta cena. É mais latente, a gente tem um ganho de emoção” (PADIGLIONE, 2009).

No episódio de 15 de outubro de 2013, sobre as invasões e ocupações de prédios e conjuntos habitacionais no Brasil, a repórter Danielle Zampollo é apresentada como novata. Caco, com Danielle e Fernando David, a apresenta: “*Bom, eu vou apresentar a nossa nova repórter, Danielle Zampollo*”. Virando para Danielle, mas olhando também para a câmera, ele lhe indica que ela vai começar com duas funções. A imagem mostra Danielle e Caco batendo microfones como em um brinde e ele continua instruindo a repórter: *com o microfone e com a câmera*. Caco aparece com uma câmera em mãos, que entrega a Danielle e continua falando: *a primeira reportagem, Danielle, é acompanhar essa figura aqui, o Fernando, na reportagem que eles estão começando a fazer, né? No projeto social Minha Casa, Minha Vida. Boa sorte pra todos*. Ao apresentar oficialmente a repórter, Caco o faz dirigindo-se a ela, mas também ao espectador em um gesto que a partir de sua autoridade e credibilidade, autoriza a novata a atuar.

diga que isso não se deve ao fato de Caco Barcelos vestir o figurino de mestre, qualifica o jornalista como alguém com “papel como instigador da curiosidade, da humildade e da coragem de seus comandados”. A matéria “‘Profissão Repórter’ registra primeiros dez anos em livro”, de Thales de Menezes para a Folha de São Paulo em abril de 2016 destaca uma fala de Caco em que ele diz que escrever um livro sobre o programa à época de sua estreia teria soado professoral. No texto “De olho no que vem da rua”, publicado no Globo em 05 de abril de 2016, Natália Castro identifica Caco como “um tutor dos jovens repórteres”.

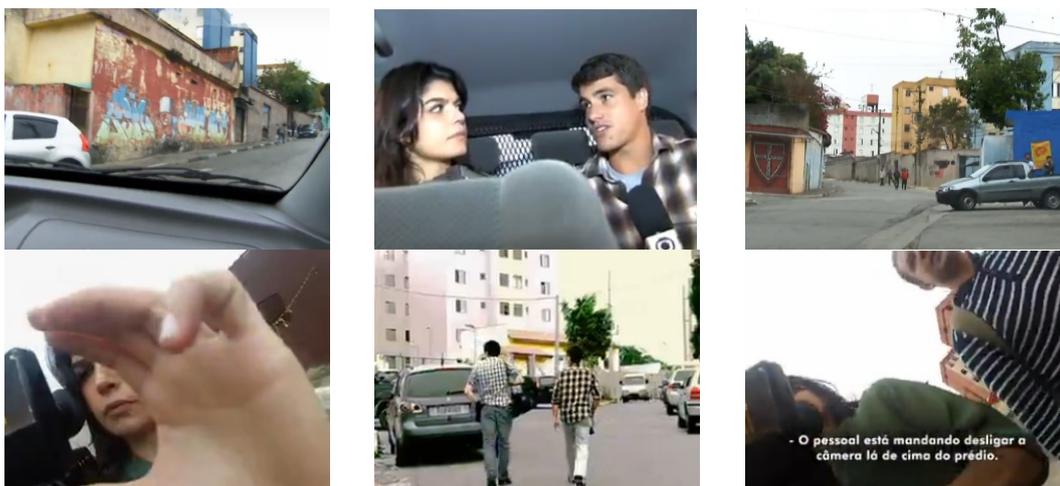


Figuras 41, 42, 43 e 44: Danielle Zampollo é apresentada por Caco Barcelos e designada para trabalhar com Fernando David

Mas ainda que lhe apresente e lhe atribua funções, Caco condiciona a participação de Danielle à presença de Fernando, repórter que está no programa há mais tempo e já é conhecido do público. Assim, há uma ideia de tutoria sempre presente no modo como os repórteres mais novos aparecem ali. Isso é reforçado pelo lugar assumido por Caco na construção dos offs – é sempre a sua voz que dá corpo às informações de contextualização e localização das pautas. Assim, na sequência à apresentação de Danielle, o *off* de Caco na informa que “*em todo o país, dezoito empreendimentos do Minha Casa, Minha Vida estão invadidos. Só em São Paulo, são dez*”. O áudio é coberto pela imagem de um conjunto de prédios populares e por imagens de um bairro pobre feitas de dentro de um carro. Ao final do áudio do apresentador do programa, Fernando começa a narrar a ação dele e de sua colega naquele início de reportagem: “*Bem, então a gente tá chegando em um dos condomínios do Minha Casa, Minha Vida que tão invadidos. Como é que a gente vai chegar lá, qual é a estratégia que vocês acham que a gente deve adotar?*” Assumindo o lugar de orientação da nova repórter, Fernando lhe dá espaço para discutir as estratégias de aproximação, mas o faz de modo bastante didático, lhe ouve para mostrar os equívocos que a falta de experiência lhe levaria a cometer. Interrogada sobre as estratégias, Danielle responde ao jovem repórter com mais tempo de casa: “*Bom, eu acho que se a gente chegar gravando eles podem se ofender, estranhar*”. Com o microfone do programa na mão, Fernando argumenta com Danielle em tom de orientação. Os dois são registrados por um terceiro repórter, o cinegrafista que os filma, mas que não é apresentado enquanto parte da equipe ainda que Fernando se refira a vocês quando dirige sua pergunta. Dentro do carro de reportagem, os repórteres conversam enquanto a câmera registra o balanço da rua esburacada enquanto captura imagens da conversa e do caminho que atravessam com destaque para muros, grades e grafites. Essa conversa não é uma conversa informal. Registrada pela câmera e feita enquanto Fernando empunha um microfone para fazer perguntas a Danielle, ela contém tanto um sentido de hierarquia de saber entre os dois profissionais que aparecem no vídeo quanto funciona como

um registro do processo de introdução de Danielle em relação aos modos de conduta jornalística valorizados pelo programa. Fernando argumenta: “*eu acho importante ter registrada essa nossa abordagem inicial até pro caso da gente ter um não, a gente ter isso em registrado também, sabe?*” Danielle concorda com ele, afinal.

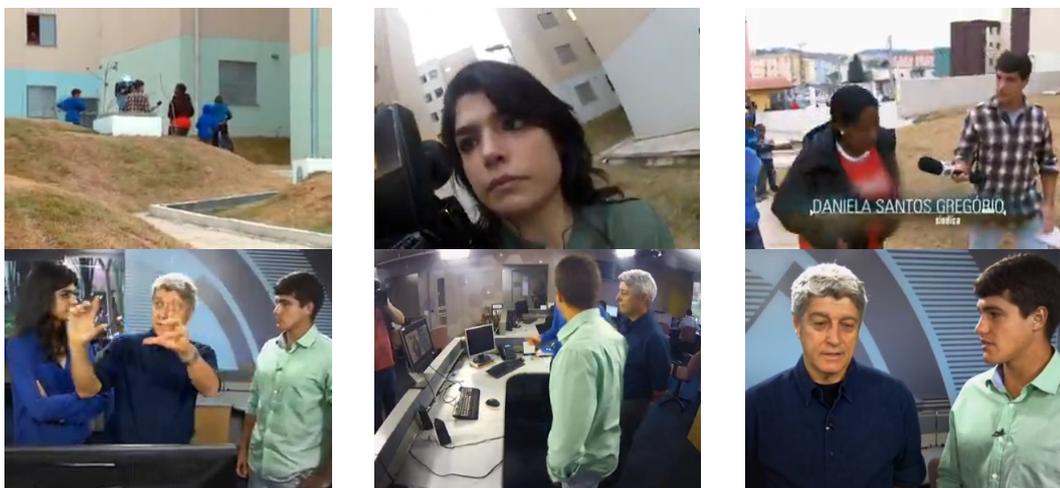
Com imagens de Danielle feitas pelo que parece ser uma segunda câmera acoplada à que ela usa para fazer imagens e virada para seu rosto, vemos a repórter por trás da câmera principal, filmando, e ouvimos ela mesma relatar que seguiram a recomendação de Fernando e se aproximaram do condomínio em dois grupos: “*Então eles chegaram com uma câmera abaixada e com uma certa distância eu filmei essa chegada deles assim*”. No áudio da imagem da câmera que filma Danielle, uma quarta pessoa que não chegamos a ver completamente enquadrada diz a ela: “*O pessoal tá mandando desligar a câmera lá de cima do prédio. O cara tá armado*”. Danielle faz uma cara de susto: “*Tá armado?*”



Figuras 45, 46, 47, 48, 49, 50: Danielle, Fernando e a equipe se aproximam de condomínio ocupado

A imagem muda e vemos Danielle na redação, conversando com Caco e Fernando e é justamente esse momento que ela destaca: “*Você viu eu perguntando se ele tava armado? Um dos moradores apareceu na janela, mandando eu abaixar a câmera*”. Caco corrige a atuação da repórter fazendo um reforço à recomendação de Fernando para que se registre tudo: “*Se pudesse, naquele momento ali falar isso, ‘ó, o técnico acaba de me falar, o meu parceiro aqui, que tem alguém armado naquela janela’*”. Daniele dialoga como quem registra o ensinamento: “*narrar, narrar*”. Caco, fazendo um movimento que simula um enquadramento de imagem com as mãos, completa: “*você vai pra janela, não tá mais, você fala, ‘ó, agora se*

escondeu'. Tudo bem, mas explorar essa situação da dificuldade que vocês enfrentam no caminho". A referência à presença de outras pessoas na equipe é curiosa justamente porque identificados como técnicos, eles não parecem fazer parte do que o programa configura como seu interesse principal: os repórteres. Nesse sentido, ainda que desempenhem funções próximas a dos jovens qualificados enquanto repórteres e apresentados como nome e sobrenome, essa equipe é generalizada pelos qualificativos técnico e parceiro e nunca aparece de modo central na configuração do programa ou da imagem. Assim, o programa valoriza o lugar profissional construído para aqueles identificados como repórteres, ainda que jovens.



Figuras 51, 52, 53, 54, 55 e 56: Danielle e Fernando se exibem sua reportagem para Caco e discutem suas escolhas com o apresentador

Mais de uma câmera atua dentro do *switcher* onde os três jornalistas conversam, apesar do espaço apertado. Enquanto uma com lente grande angular faz imagens amplas do espaço, uma segunda filma Caco, Danielle e Fernando de frente, registrando suas expressões e interações. A equipe técnica de cinegrafistas que faz apoio aos jovens repórteres e a Caco aparece por vezes no registro dos bastidores do programa – nesse trecho da discussão sobre a ocupação de um condomínio do projeto *Minha Casa, Minha Vida*, por exemplo, podemos ver, nas imagens feitas por Danielle de Fernando entrevistando a moradora, o cinegrafista que o filma com enquadramento de frente (figura 51); no *switcher*, vemos um cinegrafista que grava a conversa através das imagens da grande angular (figura 55). Esse ângulo deixa ver também o modo como Caco, Fernando e Danielle se posicionam não apenas entre si, mas para a câmera, para o espectador – se os dois repórteres estão virados para e dirigindo-se para Caco, Caco, ainda que se dirija a eles, olha sobretudo para a direção da câmera, posicionada atrás da

tela a partir da qual os três observam as imagens feitas para a reportagem e principal foco da atenção de Caco. O trabalho das câmeras e a divisão entre uma equipe que aparece implicada no relato mesmo quando atua como cinegrafista e uma segunda cuja função é sobretudo técnica reforçam a construção de uma narrativa que se desenvolve a partir de duas situações atreladas. A primeira dá a ver o fazer jornalístico, o trabalho de reportagem desenvolvido pelos repórteres que são apresentados enquanto tais por Caco Barcelos e aos quais é atribuído o papel de discutir os fundamentos da prática, as escolhas e estratégias de apuração. A segunda é o próprio resultado desse trabalho narrado por quem o faz. Enquanto o espectador vê os jornalistas discutirem suas estratégias de aproximação, escolha de vocabulário, vemos também, ao mesmo tempo, o produto jornalístico originado dessas escolhas.

A fala de Caco sobre como Danielle deveria ter atuado na construção das imagens comprobatórias do que aconteceu parece deixar ainda mais claro que parte do interesse do programa é narrar o trabalho dos repórteres, mas não só isso. Ao sugerir que a narrativa explore a dificuldade dos jornalistas, ele reforça um sentido de desafio do trabalho e de persistência do repórter – ainda que tenha que enfrentar situações incomuns, ele não desiste porque quer a notícia. De longe, vemos a imagem de Fernando e um dos cinegrafistas se apresentando aos moradores quando um homem responde: *“não adianta você vir conversar com a gente, a gente passar nossa visão pra vocês, mas mostrar pro povo, pra população outra coisa”*. Fernando retruca: *“a gente quer fazer uma matéria mostrando a situação de vocês, a verdade”* apelando para a ideia de que a verdade existe independente do que o morador qualifica como *“nossa visão”*. Durante esse momento de abordagem vemos imagens de uma câmera feitas de longe, provavelmente pela câmera de Danielle, mas também imagens dos moradores atrás de uma espécie de tela de metal – nessas imagens, não vemos seus rostos, mas a câmera faz um enquadramento para seus pés, mostra-lhes juntos e indica que mesmo que pareça desligada na mão do cinegrafista que acompanha Fernando para que a aproximação com os moradores seja mais tranquila, ela registra as imagens dessa aproximação.



Figuras 57 e 58: duas câmeras fazem imagens da aproximação entre repórteres e habitantes da ocupação

Uma voz feminina dentre os moradores fala: *“moço, pode entrar moço”*. E vemos um portão se abrindo para permitir a entrada da equipe enquanto Fernando narra: *“a gente agora tem autorização pra circular dentro do Residencial Mirasol, esse residencial aqui tem duzentos e sessenta apartamentos e quem tá me levando pra conhecer os moradores é a Daniela, que é a síndica do prédio”*. Apesar de ser Fernando quem narra a situação, continuamos a acompanhar sua imagem à distância, feita por Danielle, que também tem uma câmera que a filma. No momento em que Fernando começa a entrevistar a moradora, a câmera muda e deixamos de ver os repórteres em sua atuação para ver a reportagem: com microfone em punho, Fernando já aparece de frente entrevistando Daniela Santos Gregório, a síndica: *“Vocês estão aqui desde quando?”* A moradora responde: *“Desde a madrugada do dia 26 pro dia 27 do mês sete”*. De volta à redação e Caco comenta: *“Essa moça aí é uma invasora?”* Fernando argumenta: *“Ela é a síndica do condomínio e você falou uma palavra que é bem sensível a eles, inclusive. A palavra invasor, eles não gostam de ser chamados de invasores”*. Caco se impacienta, mas Fernando continua a falar: *“eles gostam de ser chamados de ocupantes, na cabeça deles, no entender deles existe uma diferença entre invasor, que é uma postura violenta, e o ocupante que é a pessoa que tá vivendo no apartamento”*. Caco retruca: *“Enfim, mas, eles falam o que eles querem, a gente fala o que a gente acha que é o correto”*. Fernando insiste: *“sim, mas até pra não causar uma situação eu preferi falar pessoas que tão morando aí, uma forma mais neutra de falar”*. No meio da fala de Fernando Caco diz: *“mas eu concordo, tá certo”* em relação à decisão do repórter. Assim, a ideia de uma neutralidade aparece como a possibilidade de construção imparcial que se associa à defesa de que o jornalismo está ali para mostrar a verdade e não uma visão específica.

Se a primeira fala de Caco com Danielle se configura enquanto uma instrução, acatada pela novata sem relutância, o diálogo com Fernando se configura no sentido de discutir escolhas que dizem de um modo de pensar sobre o jornalismo. A noção de que a escolha de palavras usadas em uma reportagem se liga a determinados modos de ver o mundo ou construir sentidos específicos que caracterizam, no caso discutido, os personagens envolvidos com aquela história, não gera disputa em si, mas ainda que concorde com a escolha feita pelo repórter na situação, como afirma em seguida, Caco contesta o argumento do repórter de que aquela é uma palavra que os moradores não gostam, afirmando um suposto sentido de independência jornalística já convocado na fala de Fernando aos moradores: “*a gente quer fazer uma matéria mostrando a situação de vocês, a verdade*”. Os jornalistas não questionam que sentidos estão em disputa na escolha entre as palavras invasor ou ocupante do ponto de vista de uma construção social, mas apenas em relação à escolha do jornalismo, que segundo Caco, deve ser pelo que é correto, ainda que isso signifique uma vinculação automática ao sentido de invasão. Após exibirem a fala de uma moradora sobre entender que também há outras pessoas na fila pela moradia inscritas regularmente no programa, mas que ela mesma participa dele há mais de dez anos sem ainda ter sido atendida, Caco comenta que alguém precisa organizar a fila e que esse alguém não pode ser um candidato a essa vaga, mais uma vez chamando em causa um sentido de ação correta vinculada a uma ação regulada institucionalmente. Como Fernando ainda retruca dizendo que os moradores afirmam que querem pagar pela moradia, a resposta de Caco, enfatizada por um bater de mãos que sugere uma conclusão – que é de fato o que acontece na conversa com um corte de edição feito logo após a fala de Caco – é de que quem está na fila também quer. Esse argumento do jornalista, mais do que dizer de uma escolha em relação ao uso de palavras, parece indicar uma percepção de que aquele assunto não deve ser discutido já que há um ponto de vista que é correto e um ponto de vista errado. Essa noção de correção é o que guia a abordagem que eles fazem do tema. Nesse sentido, a adesão à ideia de invasão por parte de Caco, a voz de autoridade naquele contexto, antecipa um julgamento sobre aquelas pessoas por mais que os jornalistas advoguem por uma ideia de neutralidade, imparcialidade. Ao disputar a ideia de invasão, que é algo diz de um ato ilícito de se apropriar de algo que pertence a outrem bastante associada a ações de guerra, por outra, de ocupação, mais ligada à ideia de um estar ali que de ter tomado algo, eles disputam o próprio reconhecimento do seu movimento, em certo sentido negado por Caco quando os qualifica como invasores. Nas sequências seguintes

e nos *offs*, Fernando passa a adotar a palavra invasores em seu texto. Ao posicionarem-se pela existência de uma verdade supostamente evidente e correta e ao guiar pela busca dela a sua atuação, mesmo que defendam uma atuação imparcial, os repórteres aderem a um ponto de vista específico e hegemonicamente consolidado nas instituições políticas e policiais a respeito dos movimentos sociais como aquele de ocupação de moradias. Essa noção de verdade aqui é também enquadrada a partir de uma noção de legalidade, do que é certo aos olhos da lei e isso aparece, por exemplo, na fala de Caco Barcelos sobre quem deve regular a fila de acesso a moradias no programa do Governo.

Embora essa edição do Profissão Repórter discuta as dificuldades de acesso a moradia e os déficits de habitação em grandes municípios acompanhando, por exemplo, alguns movimentos por moradia de São Paulo, essa reportagem sobre *o Minha Casa, Minha Vida* é enquadrada do ponto de vista da ocupação que, não respeitando uma fila constituída pela Secretaria de Habitação do Município, adia para outras famílias em situação similar a chance de acesso à casa própria. Para construir esse ponto de vista, Fernando entrevista, em uma segunda parte da reportagem, exibida no último bloco, uma das famílias que estava na fila para receber um dos apartamentos do condomínio ocupado. Jailma Jesus Soares, dona de casa, é entrevistada na casa onde mora de aluguel com o marido e a filha, nos fundos de outra residência. Ela fala para Fernando: *“A vida, ela não é fácil, não. Mas também você não tem que tomar nada de ninguém. Porque lá não pertence a eles, pertence a gente. Eu digo sem medo de errar, pertence à gente”*. Na sequência da fala de Jailma, um *off* de Fernando indica que *“No mesmo dia em que o condomínio Mirasol foi invadido, a caixa pediu à justiça a reintegração de posse e diz que não negocia com os invasores”*. Ele entrevista o diretor de Habitação da Caixa Econômica Federal, Teotonio Rezende, que diz que o grande deficit habitacional explica, mas não justifica as invasões. A edição nos leva de volta à casa de Jailma, que já aparece chorando e Fernando a instiga: *“Porque é que bate essa emoção aí?”* Jailma fala enquanto edição exhibe imagens de sua filha brincando em sua câmera e depois faz foco em seu rosto – ela olha direto para o repórter, mas em algum momento deixa escapar um olhar apara a câmera, que lhe filma perpendicularmente: *“ah, sei lá, porque a gente tava com expectativa, né? De ir pra lá. Tem pessoas aqui que eu até fiquei com vergonha, né? Que nem o dono da casa. Tipo, todo dia eu dava a notícia, ó, é tal dia. Agora parei de falar pras pessoas. Fui no mercado, fiz minha compra em junho, dei até tchau pro pessoal, quando é o*

mês que vem ó eu no mercado de novo: tu não disse que ia mudar, Jailma? Aí tipo assim, a gente fica com a cara de tacho”.

Acompanhando duas líderes de movimentos por habitação de São Paulo, Felipe Bentivegna, outro repórter, que atua como videorepórter e faz as vezes de entrevistador e cinegrafista, discute com Caco as impressões que teve de Edinalva, formada em direito e com pós-graduação, que lhe explica que chegou aos movimentos de moradia através de uma amiga, que pagava um aluguel muito alto, trabalhava de camelô. Enquanto a câmera mostra imagens do carro de Edinalva saindo da garagem, Felipe pergunta a ela se ela trabalha além de coordenar o movimento. Ainda que Edinalva responda que faz serviços para escritórios de advocacia e que continua no movimento porque quer fazer por outras pessoas o que foi bom pra ela. Vendo as imagens através de um notebook e com fones de ouvido no meio da rua, Caco comenta que chama atenção o fato de Edinalva possuir um carro muito caro *“para alguém que vive de ocupação”*, sugerindo que haja algo errado no discurso de Edinalva. Felipe explica que ela não vive só de ocupação, que todas as líderes com quem ele conversou dizem que não ganham nada com o trabalho com os movimentos de moradia, mas com seus trabalhos. Ainda assim, Caco insiste em dizer que como ela é a líder, as pessoas podem imaginar que há algo errado e sugere que Felipe volte a questionar a posse do carro. Segurando uma câmera e sendo filmado por uma outra que parece estar apoiada na câmera que opera, Felipe aparece comentando com Edinalva que conversando com Caco ele pediu que eles conversassem sobre a questão de dinheiro no movimento. As imagens variam entre o repórter que opera a câmera e aparece por trás dela, e a moradora que caminha em uma rua, seguindo a câmera operada por Felipe. Ela explica mais uma vez que trabalha com advogados e que o dinheiro é dividido entre eles. Felipe termina a conversa dizendo que entendeu e dá o assunto por encerrado.



Figuras 59 e 60: Felipe Bentivegna atua como videorepórter

Em um outro momento, ele chega com a câmera na mão e cumprimenta outra líder “*Oi Felipe, tudo bem? E aí, já chega gravando assim, moço?*” Carmem lhe explica que quando conseguiu um endereço fixo como ocupante, pôde conseguir um emprego. Ela fala que começou como vendedora e hoje é gerente. No *off* de Felipe, ele diz que Carmem, depois do trabalho, visita uma das ocupações que coordena e segue para uma reunião na Secretaria de Habitação. Depois da reunião, Carmem fala que a dificuldade de acesso a moradia ainda é muito grande, especialmente para os trabalhadores na menor faixa de renda. Isso reforça os depoimentos de alguns ocupantes acompanhados por repórteres do programa, como Lindamara Frandoloso, moradora da ocupação do Hotel Camdribge, no centro de São Paulo, que vende como camelô panos de prato que ela mesma faz. Durante as quatro horas de trabalho no dia em que a repórter lhe acompanhou, Lindamara só consegue vender uma peça. Na volta para a ocupação, a repórter pergunta se ela conseguiria pagar o aluguel se não morasse na ocupação: “*não, hoje não. Hoje eu não tô conseguindo pagar um aluguel, não*”. Já no apartamento ocupado por Lindamara, a repórter a questiona: “*porque é que você se emocionou?*” Lindarama responde: “*Ai, não vou conseguir falar. Por saber, ah, meu filho tá em cima do sofá, minha filha tem uma cama*”. Lindamara chora e a câmera que se movimentava para mostrar o filho pequeno no sofá agora se concentra em seu rosto, que fala ao microfone. O *off* de Caco diz que “*A prefeitura já decidiu transformar o Cambridge em moradia popular, mas ainda não decidiu quem vai ficar nele*” indicando que apesar do vínculo que sugere ao espectador com a história de Lindamara, não se sabe se a situação dela de moradia está estabilizada.

Apesar do apelo ao choro, da exibição da pergunta da repórter que incita a entrevistada a falar da sua emoção, Caco Barcelos declara, em vários momentos, que rechaça o sensacionalismo como, por exemplo, na entrevista dada à jornalista Natália Castro, em matéria publicada em O Globo de 05 de abril de 2016: “*Eu quero ser isento de opinião, isento de ter que tomar partido de coisas chatas. A gente tem que contar algo que surpreenda, mas com relevância. Não gosto desse tipo de matéria que é inútil, só causa impacto, sem relevância. Isso me preocupa muito. É a nossa credibilidade que está em jogo. (...) Hoje temos muitos concorrentes. O humorista que faz reportagem, o marqueteiro que joga para a política. O próprio Obama (presidente dos EUA) é um comunicador*” (CASTRO, 2016). Ao mesmo tempo, o esforço por endossar que o jornalista também erra, tem dúvidas e fraquezas se faz na

relação com a atividade profissional – as dúvidas e fraquezas são configuradas do ponto de vista das escolhas sobre a prática, dos desafios enfrentados. No mesmo sentido, a subjetividade do repórter aparece na medida em que condicionada pela prática profissional, pela deontologia, pelas escolhas éticas. A ideia de envolvimento do repórter com o fato, por exemplo, aparece como forma de qualificar o trabalho do repórter e convoca uma noção de aprofundamento no assunto, como veremos adiante.

A questão de moradia volta a ser tema do programa no ano seguinte e a proposta acompanhar um tema surge não apenas no fato do programa revisitar uma pauta, mas na própria noção de que a reportagem do *Profissão Repórter* é feita com um longo processo de apuração e seguimento dos fatos. Assim, na edição de 29 de julho de 2014, sobre a questão da moradia, o repórter Estevan Muniz acompanha o movimento dos Sem Teto de São Paulo durante uma preparação de ocupação quando a cobertura ganha ares de investigação jornalística pelo destaque do sentido de acompanhamento dos fatos. Estevan relata: “*durante dois meses, o Profissão Repórter registrou tudo*”. Já no clipe de apresentação da edição, as dificuldades do processo de apuração são simbolizadas na imagem que vai ao ar enquanto Caco menciona “*os bastidores da notícia, os desafios da reportagem*”: Estevan cai enquanto tenta subir um declive no terreno escorregadio da favela materializando no seu corpo o que o texto de Caco enquadra como desafio. Durante a reportagem, o cinegrafista de apoio da equipe é enquadrado por um segundo repórter cinegrafista e relata as dificuldades técnicas do processo: *tá muito cheio de lama, muito escorregadio e você tá o tempo todo se equilibrando e tentando fazer o foco, tentando fazer uma boa imagem*. A construção desse sentido de desafio aciona a reforça ainda um sentido de suspense construído como fio condutor das edições no programa. Esse suspense se materializa na edição que recorta as reportagens e as monta de modo intercalado deixando que cada desfecho se prolongue e só seja dado no último trecho exibido de cada reportagem, na trilha, um sentido de pulsar intermitente indica uma ação constante.





Figuras 61, 62, 63 e 64: repórter cai durante gravação, condições de trabalho da equipe são exibidas e repórter cinegrafista relata a dificuldade do trabalho

Nesse sentido, os repórteres são o tempo todo caracterizados a partir das dificuldades que enfrentam como entradas negadas em fóruns ou prefeituras para acompanhar processos ou a dificuldade de acesso a fontes oficiais mais altas. Em alguns desses momentos, as entrevistas com fontes oficiais são feitas por Caco, mesmo que toda a reportagem tenha sido desenvolvida pelos outros repórteres da equipe. Em outros momentos, o programa recorre a estratégias como o uso de câmeras escondidas para ter o registro daquilo que quer e considera importante mostrar, para conseguir o que considera notícia.

A função de orientação de Caco é construída também na relação com os VTs, consolidando o *switch* da redação como espaço de reflexão e orientação da equipe, mas também como espaço em que as dificuldades tomam corpo ético e prático – além de serem exibidas como dificuldades de aprendizes que se consultam com seu orientador, essas discussões acerca do fazer jornalístico deixam ver que a profissão se legitima também por uma relação social, por valores e sentidos que não são exclusivos do jornalismo, mas se referem a uma comunidade mais ampla de partilha. Ao mesmo tempo, a exibição desse lugar do aprendizado, de profissionais que ainda não dominam o fazer prático em uma emissora marcada historicamente pelo apuro técnico do seu jornalismo só é possível ancorado no papel de Caco e na trajetória reconhecida que ele tem. É a partir desse diálogo que a negociação acerca dos valores jornalísticos se dá, mas o fato de que a última palavra é sempre de Caco funciona como uma espécie de garantia de qualidade do programa. Para além do sentido partilhado sobre o que o jornalismo é ou não é, sobre o que um repórter deve ou não fazer, as discussões entre Caco e sua equipe evidenciam ainda um lugar de controle sobre o que é notícia, o que é relevante e de que modo é preciso enquadrar ou mostrar os fatos. É nessas discussões que podemos ver de modo mais claro como o trabalho jornalístico controla o dito e a possibilidade de dizer, legitima ou deslegitima práticas. A disputa sobre o uso dos termos

invasor e ocupante no episódio já citado sobre ocupações de 2013 é um desses momentos, por exemplo. Em um outro momento, discutindo a pauta sobre o Movimento dos Trabalhadores Sem Teto, o MTST, Caco Barcelos e Estevan, após a exibição de imagens de uma reunião entre militantes do movimento que planejam ocupar um terreno, travam o seguinte diálogo: *“tem gente que acha que você tem que avisar à polícia quando sabe que vai acontecer uma coisa ilegal desse tipo, né?”*. Caco responde em tom de orientação: *“a gente não tem esse direito, de pegar a informação de uma fonte que tá confiando na gente porque a gente tem credibilidade e passar isso pra polícia, acho uma traição, aí sim condenável”*. Estevan pede ajuda a respeito da condução da reportagem: *“Você tem alguma dica de como eu posso fazer pra acompanhar essa...”* Caco: *“o ponto a que você se refere é o momento da invasão, não é isso? O ilícito, a invasão à propriedade”*. O repórter questiona: *“a gente pode tá lá?”* E Caco responde pela afirmação de um lugar profissional: *“Acho que sim, evidentemente você não vai invadir com eles que aí você tá virando militante, o repórter mostra que os militantes estão invadindo, registrando à distância essa invasão e depois chega lá”*. A divisão entre jornalistas e militantes é marcada na fala de Caco, novamente, por uma questão de legalidade – é o fato de que a equipe sabe do que ele qualifica como ilícito e tem consciência de que aquilo que vai acontecer está fora da lei que coloca uma questão sobre o que fazer. Ainda que regulado pela instância da lei, é o jornalismo que surge como grande redentor, é o lugar de repórter, de alguém que apenas relata os fatos que permite que Estevan Avelar esteja presente nesse momento – ele relata, não comete o ato. Acima da legalidade, contudo, parece estar a ideia de credibilidade, também convocada enquanto um valor que sustenta o trabalho do repórter e sua relação com os outros sujeitos relatados, colocados no lugar de fontes.

Logo após o diálogo, são exibidas imagens da equipe do programa se preparando para acompanhar a invasão em um clima crescente de suspense – Estevan entrevista os líderes do movimento sobre o que vão fazer e sobre e os ocupantes sobre qual a sensação deles em relação ao que vai acontecer adiantando expectativas em relação à ação que ele vai cobrir. Já em um carro, seguindo o ônibus da ocupação, Estevan relata que não quiseram saber previamente o endereço do terreno de destino *“para não se envolver previamente com isso”* e a possibilidade de que eles percam o caminho aparece como mais um elemento do suspense. Já no terreno, bem perto, mas não no meio dos militantes, o repórter relata: *Eles estão aqui quebrando a parede e já estão entrando pra limpar o terreno. Eles conseguiram fazer a ocupação desse terreno e agora já há muitas famílias aqui*. Em um *off* seguinte: *às três horas*

da madrugada, policiais se aproximam da ocupação. Estevan, então se aproxima dos policiais e os entrevista: “Boa noite, nós podemos acompanhar aqui?” Os policiais pedem a equipe apague as luzes das câmeras e Estevan consulta o cinegrafista: “pode apagar a luz?” As luzes são apagadas, mas a câmera continua se aproximando da barricada de policiais da qual o repórter se aproxima, ainda que esteja a certa distância. Estevan se aproxima mais e se identifica: “Profissão Repórter, tudo bem? Os senhores pretendem fazer o quê?” Policial diz que só querem conversar com um representante para saber o que eles querem e saber qual a melhor maneira de resolver aquilo. Por fim, Estevan pergunta a um outro policial: “você souberem dessa invasão como? Foi uma denúncia, o que aconteceu?” O outro policial responde: “foi uma denúncia, um morador”. Estevan: “os moradores aqui vizinhos?” e o policial confirma: “Isso”.



Figuras 65, 66 e 67: Caco e Estevan Muniz discutem no switch, Estevan no carro de reportagem explicando a escolha de não saber local da invasão previamente, Estevan entrevista policial.

Após a conversa com os policiais, Estevan retoma o diálogo com os moradores que, através de seu representante, afirmam: “Os caras sabem o que está acontecendo, a gente não precisa ir lá e falar: olha isso aqui é uma ocupação, ocupação de moradia.”. A sequência em que vemos primeiro a discussão entre Caco e o repórter sobre a responsabilidade do jornalista em manter sigilo sobre as fontes que confiam nele e ao mesmo tempo se afastar de qualquer possibilidade de ingerência no acontecimento, e depois os diálogos de Estevan com a polícia que lhe informa de onde partir a denúncia da ocupação e com os moradores após a chegada da polícia parece reforçar a fala e a instrução de Caco sobre o processo. Na ação de Estevan, mais uma vez, o desafio que se coloca à atuação do repórter é legal – quando a polícia chega ele pergunta se pode acompanhar dali, pede permissão ainda que ao questionar o que eles pretendem fazer pareça estar ali vigilante pelos moradores. Ainda que reitere durante a reportagem o fato de que ficou alguns meses acompanhando a ocupação, as dificuldades dos moradores, a performance de Estevan não traduz essa proximidade, mas às vezes ressalta um afastamento que lhe garantiria a credibilidade que o programa busca. A inserção da discussão no *switch* transforma o esforço da construção narrativa nesse trecho em um esforço por

mostrar que o repórter não é responsável pela denúncia, e que naquele caso, não foram eles a denunciar, não se envolveram. Em um vídeo disponível no site do programa como relativo à essa edição, a repórter Valéria Almeida – que fez uma reportagem sobre o crescimento da comunidade do Sol Nascente, situada a 30 km de Brasília e a favela que teve maior crescimento populacional nos 10 anos anteriores – argumenta: *“toda reportagem, por mais que digam que a gente não tem que se envolver com as pessoas, com as histórias, é muito difícil porque o jeito que a gente faz, de acompanhar muito tempo, e de passar semanas juntos, então você acaba se envolvendo com as causas, você acaba se envolvendo com as pessoas, você acaba se envolvendo com as situações porque você vivencia as situações. Você não fala sobre a poeira, você anda na poeira, você respira a mesma poeira, você consegue entender as dificuldades que as pessoas estão enfrentando.”*¹²⁸ A tensão colocada pela repórter sobre o envolvimento pessoal com as causas e as pessoas relacionadas à reportagem é convocada na medida em que aparece como uma consequência de um trabalho feito a partir de um acompanhamento mais longo do que aquele do jornalismo cotidiano. E é apenas na argumentação por uma coisa tomada como característica de qualidade do programa que a possibilidade de falar do modo como o repórter se implica pessoalmente nas situações aparece.

Segundo a matéria de Thales de Menezes para a Folha em 09 de abril de 2016, Caco Barcelos afirma que maior legado do programa após uma década de existência é a sua linha de trabalho, algo que ele chama de “mergulho”, o envolvimento do repórter com a história que ele vai contar (MENEZES, 2016). Anos antes de assumir o papel de tutor no Profissão Repórter, relatando um episódio de sua carreira no livro *Jornalismo Eletrônico ao Vivo*, Caco cita uma reportagem sobre as condições de trabalho na Usina Nuclear de Angra dos Reis e conta que apesar de ter tentado autorização para entrevistar os operários inúmeras vezes, conseguiu permissão apenas para entrevistar o chefe da obra:

Depois de entrevistá-lo, avisei que continuaria tentando falar com os operários. Avisei o chefe de reportagem que esgotadas as possibilidades de acesso oficial, eu tentaria os caminhos informais. Me vesti de operário e acampeei em frente ao escritório de admissão de funcionários. Usando uma carteira profissional nova e todos os documentos regulares, pedi emprego e eles me contrataram como operário. Tive então uma visão da realidade dos operários que eu jamais teria na condição de repórter. Em dia de visita da imprensa as autoridades costumam exibir ao jornalista a melhor comida, o uniforme mais limpo e bonito... Os seguranças são educados, gentis.

128 O vídeo está disponível no Globo Play através desse link:

<<https://globoplay.globo.com/v/3532034/programa/>> Acesso em 12 mar. 2018

Disfarçado de operário, senti na própria pele a história real, a grosseria dos seguranças, a comida que dava disenteria coletiva. (BARCELOS, 1994, p.23)

Para Barcelos, o cuidado que o jornalista precisa tomar para se utilizar desse tipo de estratégia é legal como não trocar de nome, o que configuraria crime de falsidade ideológica ou não usar uniformes de serviços públicos, o que é uma contravenção. Ele afirma que como observadores dos fatos ou “no máximo observadores críticos das histórias ou das testemunhas delas”, os jornalistas não podem assumir nenhum protagonismo “não podemos chegar a esse ponto de interferência” (BARCELOS, 1994, p.24) A mesma ideia de separação entre jornalista e fato é chamada em causa para caracterizar um limite para a emoção do repórter por Marcel Souto Maior, que declara na presença da jornalista Cristina Padiglione durante uma reunião de pauta do programa acompanhada por ela em 2009: “A gente toma muito cuidado. Uma das pautas que a gente discutiu hoje (transplante de rim) tem a emoção da repórter, mas a emoção dela não pode ser mais importante que a emoção da família. Tem programas que têm maior exposição dos bastidores e alguns que nem têm, porque o tema é tão forte, que não cabe. No programa sobre habitação com gente que tinha a casa destruída por tratores, havia muito sofrimento, a gente não podia ficar voltando a câmera para o repórter.” (PADIGLIONE, 2009)

Em artigo sobre o *Profissão Repórter* publicado em 2011, Thiago Ferreira identifica que ao demonstrar a emoção de seus repórteres – ainda que este lugar esteja reservado aos novatos – o programa aproxima o jornalismo da sensibilidade e o distancia de “certa tradição teórica que pensa que o jornalista tem que ser observador imparcial da realidade” (FERREIRA, 2011). Mas embora busque, de modo reiterado, a emoção do repórter diante do fato, o programa parece atribuir à ideia de não interferência, um valor semelhante ao de imparcialidade. É na ideia de não interferência que encontramos um equivalente à proposta de não tomar partido, hegemonicamente definida como imparcialidade jornalística. Assim, no texto publicado em 1994 no livro *Jornalismo Eletrônico ao Vivo*, mais de dez anos antes da estreia do programa, Caco Barcelos argumenta ainda: “Sobre a interferência do jornalista nos fatos, acho que depende de cada caso, mas, em geral, é uma prática perigosa. A chegada de uma câmera em ambientes de tensão e violência pode até desencadear ações criminosas. Infelizmente, já presenciei ações de colegas que gostam de documentar aspectos mais sensacionalistas das notícias, e interferir nos fatos a ponto de pedir a policiais para darem tiros para cima, simulando tiroteios.” Assim, a contradição se torna clara em relação à ideia de

interferência, considerada perigosa se leva a atitudes consideradas sensacionalistas pelo repórter, mas estratégia de ação nos casos em que é preciso conseguir a matéria a qualquer custo. A argumentação em favor do disfarce se liga aqui a uma valorização da ideia de investigação, da busca pela notícia, pela verdade, essa, por sua vez, sem disfarce. Assim, o Profissão Repórter faz uso de câmeras escondidas, por exemplo, com bastante frequência, sem que esta prática seja questionada eticamente. Aqui, uma certa valorização da tecnologia que permite obter imagens que não seriam autorizadas e revelar algo a que o espectador não teria acesso de outro modo se aproxima do argumento sobre a entrada na fábrica como operário. Nesse sentido, é a aura de um jornalismo investigativo, capaz de desvendar fatos que estão ocultos do interesse público mas que se justificam por ele que sustenta a legitimidade do modo de ação.

O lugar de discussão sobre a prática jornalística aparece também de modo bastante destacado em uma edição especial sobre jornalistas latinos, levada ao ar em 06 de maio de 2014. Caco, observando e discutindo o trabalho de dois colegas – que junto com ele participavam de um encontro promovido pela FNPI, Fundação para um Novo Jornalismo Iberoamericano – sobre uma senhora moradora da favela Nelson Mandela da cidade colombiana de Cartagena onde vivem foragidos da violência do país, é enfático a respeito dos colegas terem levado esta senhora para conhecer o mar, um sonho antigo, e terem construído a sua reportagem a partir daí. Na primeira discussão com os colegas, ele explica a ideia do seu programa e observa junto com eles as imagens do processo de realização do trabalho a partir de um notebook. Enquanto observam a discordância entre os dois sobre o modo de apresentação dos aspectos mais delicados da história de Rosalva, a senhora que nunca tinha visto o mar, um acusa o outro de sensacionalismo. Na conversa, Caco explica: “*Nós, no Profissão Repórter, gostamos de expor essas dúvidas, essas desavenças, durante o processo de criação de um documentário, de captação de informação*”. Dito isso, aquele momento parece transformar-se num momento de discussão entre Caco e seus aprendizes, ele argumenta a respeito do que acha que deveria ser feito e Jorge Nieto responde, refletindo acerca do processo, que “*o debate gerou um resultado melhor que esperamos que faça justiça a essa mulher.*”

Mais à frente, em um segundo momento da discussão dos trabalhos produzidos durante a realização do encontro, é a vez de Caco expor a sua opinião sobre os colegas terem levado sua fonte à praia: “*vocês convidaram uma pessoa a ir pro mar. Vocês, então,*

interferiram na história dessa pessoa. É legítimo? Um jornalista interferir para contar uma história diferente da real, que talvez, se vocês não estivessem ali, ela continuaria hoje sem ter ido ao mar. Mas talvez eu possa pensar que vocês fizeram isso para melhorar a qualidade da reportagem de vocês. Sob a minha ótica eu não faria, mas foi a ótica de vocês, eu respeito, não acho grave que tenham feito isso, essa mulher viveu um grande momento”. Nesse momento, o grupo de repórteres está em uma sala onde assistem ao resultado de sua produção, a maior parte deles sentado. De pé, Caco empunha um microfone da rede Globo que usa o tempo todo para falar. Mesmo ali, entre colegas que não são seus aprendizes, ele parece assumir um lugar de autoridade. Um dos produtores da reportagem sobre Rosalva contesta: *“Isso não é sobre ir à praia, é sobre reconciliar-se com um passado, fazendo ela superar o medo de ir ao mar. Minha conclusão é que, já que isso tudo aconteceu, devemos deixar claro que nós jornalistas viramos parte da história”.* Na sequência, vemos a imagem de um dos repórteres, o fotógrafo mexicano Jorge Nieto, dando a sua opinião ainda durante a gravação no litoral: *“é um debate grande esse, porque uma regra do jornalismo é ser objetivo e não participante, mas é difícil esquecer o ser humano”.*



Figuras 68, 68 e 70: Caco Barcelos discute sobre a produção de reportagem de jornalistas latinos

Embora a narrativa se embaralhe pela sequência montada, a tensão construída na discussão com Caco não se localiza necessariamente no envolvimento como algo subjetivo. O argumento de Caco se constrói pela não interferência no acontecimento, montando-o, transformando o rumo da história. Assim, curiosamente, ainda que Caco advogue com veemência pela não interferência do jornalista, é Jorge o personagem final do bloco daquela edição. A repórter Valéria Almeida é deslocada para Tijuana, no México, para acompanhar o seu trabalho fotográfico sobre as pessoas que vivem nos arredores do muro que limita a fronteira entre México e EUA destacando justamente um caso que Jorge acompanha, há então 4 anos, de um homem que foi morto por choques de uma arma de *teaser* ao ser capturado na fronteira. É na casa da família desse personagem, de quem Jorge já se tornou amigo depois de

anos cobrindo o caso, que a repórter brasileira o entrevista e registra o seu envolvimento: *“isso é algo que não tem que deixar tranquilo, é algo que me incomoda (já quase chorando), é algo que me dá coragem também, que me dói. Me dói não saber o que aconteceu”*. Nas imagens que contextualizam a relação de Jorge com o fato o vemos fazendo passagens televisivas em alguns momentos diferentes enquanto Valéria informa em um off que ele acompanha o caso há quatro anos, então. Por essas imagens, vemos um repórter televisivo de roupa formal, terno e gravata, com microfone em punho, enquanto noticia o assassinato. Na abordagem da repórter o Jorge que aparece é outro, está com roupas mais descontraídas e fala de si mesmo, se emociona, no final da matéria chega a aparecer surfando, dizendo justamente que ir ao mar é uma fuga, uma das maiores coisas da vida e retomando uma individualidade que transforma Jorge em alguém para além do jornalista.



Figuras 71, 72, 73 e 74: Jorge Nieto, jornalista mexicano, nas imagens feitas pelo Profissão Repórter e atuando como repórter televisivo

O encerramento de bloco é feito justamente com uma piada, tensionando novamente os sentidos sobre envolvimento pessoal do repórter nos relatos que faz – de volta ao litoral colombiano e ao encontro de jornalistas, Caco pergunta a Jorge, enquanto um garoto na praia

o chama para ir ao mar: “*Jorge, isso tem a ver com aquela história de não se envolver?*” A sequência escolhida para a construção do bloco mescla a discussão dos jornalistas sobre o trabalho feito no encontro e o relato pessoal de Jorge sobre sua prática. Valéria Almeida, a jovem repórter que acompanha Jorge, enfatiza a discussão sobre o envolvimento ou a interferência pessoal do jornalista nos acontecimentos que cobre. O relato de Valéria disponibilizado entre os vídeos da temporada no site do programa sobre a impossibilidade de não se envolver com as situações vivenciadas de modo tão próximo pelos repórteres amplia o sentido da discussão e dá pistas sobre a opinião da repórter, ainda que ela não a coloque na reportagem de modo claro, como dito. A fala final de Caco na sequência destaca que no bloco seguinte, os jornalistas se envolvem com o caso mais uma vez, mas o que vemos na sequência é o próprio Caco aproximar-se do jornalista e sua fonte para saber também se está tudo bem com eles – o que nos dá pistas de que, ainda que advogue pela não interferência, Caco também constrói uma relação com as fontes que é pessoal, que parte da consideração de que aquele relacionamento, ainda que baseado em uma situação profissional, se dá com um outro ser humano.



Figuras 75, 76 e 77: Caco participa questiona os jornalistas sobre as decisões de reportagem durante encontro da FNPI, Jorge Nieto fala de sua prática jornalística no México.

A questão sobre a interferência do repórter na realidade aparece ainda configurada de outro modo em uma reportagem sobre abortos ilegais no Brasil, exibida em 28 de outubro de 2014. Seguindo o rastro de um grupo de mulheres que foram flagradas pela Polícia Federal enquanto aguardavam em um ponto de encontro o transporte que as levaria para uma clínica de abortos clandestina, o repórter Vítor Ferreira explica sua pauta a Caco Barcelos no aeroporto, enquanto se prepara para embarcar em busca da primeira mulher que ele identificou do grupo e justifica a procura dessas mulheres como algo que lhe permitiria saber o que aconteceu depois. O diálogo segue. Caco: “*dando continuidade a essa reportagem sobre essa realidade difícil, dura, pra quem deseja interromper a gravidez*”. Vítor Ferreira:

“eu consegui encontrar duas mulheres na internet, uma teve um filho, então muito provavelmente é o filho que ela tava esperando naquele momento”. Caco: *“sim, você pretende mostrar a história mostrando a imagem delas ou não, já pensou nisso?”* Exemplificando a fala do apresentador, seu texto é coberto por imagens de um grupo reunido, borradas e inseridas em um fundo gráfico que segue o padrão de marca do programa. O repórter responde: *“isso é complexo, né? Porque é um assunto muito delicado, acho. A que não fez, se ela mostrar o rosto na televisão, ela vai deixar registrado, pra posteridade, que em algum momento ela quis fazer um aborto. O filho dela vai crescer e pode ser que ele se depare com essa imagem”*. Caco: *“não fez o aborto e tem a criança hoje”*.

É importante destacar que o aborto no Brasil é considerado um crime com prescrição de oito anos e que qualquer mulher que relate ter interrompido uma gravidez antes de que o fato complete os oito anos da prescrição, pode ser presa. Essa questão legal, contudo, não aparece na conversa entre Caco e o repórter sobre a abordagem da mulher que eles procuram e em nenhum outro momento desta reportagem se chega a questionar a ilegalidade do aborto. Mesmo no final da edição, quando dá voz a mulheres que fizeram um documentário com depoimentos sobre gravidez interrompida, o enquadramento é feito pela ideia do drama, do estigma que leva as mulheres a não comentar sobre o terem feito e não sobre o porquê da ilegalidade necessariamente. Ainda que a fala da produtora do filme seja bastante contundente e coloque o aborto como uma questão de direitos humanos, as perguntas e os *offs* de Caco são sucintos, indicam em que casos o aborto é permitido, questionam o lugar do homem nesses casos, mas não constitui um argumento em si mesmo. Assim, se por um lado, a mulher que Vítor Ferreira procura para contar sua história não é configurada como uma criminosa que deva ser denunciada pelo jornalismo praticado pelos repórteres, o fato de que sua confissão possa ser considerada uma confissão de crime não é considerado enquanto impedimento para a busca e a tentativa de conseguir uma entrevista ou mesmo para a consideração da questão de exibição de sua imagem. Já no seu destino, Vítor Ferreira aparece em um carro, se preparando para bater à porta da mulher identificada. Ainda no carro, ele comenta para a câmera: *“como eu ainda não conversei com ela, não sei se a família sabe que ela tentou fazer um aborto, eu vou só com esse microfone de lapela na minha camisa pra registrar os bastidores aí, minhas falas, essa aproximação”*. Em um *off*, Vítor indica que foi recebido pelo marido dela e a conversa inicial dos dois passa a ser transcrita na tela com apoio de uma animação gráfica e a identificação dos falantes, já que não há imagens da conversa.

Vítor repórter: *Você é o marido dela, não?*

Marido: *sou.*

Vítor repórter: *ah, desculpa. Tudo bem? Nós somos jornalistas.*

A primeira transcrição exibida acompanhada do áudio, revela apenas um trecho da conversa e na sequência vemos uma conversa por telefone entre Vítor e Caco que pergunta: “*Então, Vítor, como é que foi lá?*” Vítor: “*eu passei por um momento de tensão ali porque ela estava no sofá amamentando e o marido abriu a porta*”. A edição cria o sentido de diálogo entre os repórteres exibindo ora a imagem de Caco ao telefone direto da redação do programa, ora a imagem de Vítor em uma sala com um computador aberto com um programa de edição de imagens na tela, também ao telefone. Vítor continua: “*aí o marido dela queria saber quem são vocês, duas pessoas estranhas que, enfim, eles não conhecem*”. A tela de transcrição retorna e voltamos a ouvir a continuação do áudio da abordagem.

Vítor repórter: “*não é uma denúncia. É só porque a gente queria contar as histórias que aconteceram lá num negócio que teve em dezembro. Mas como é algo muito particular, desculpa, eu não sei se... eu não quero também*”.

Marido: “*entendi*”.

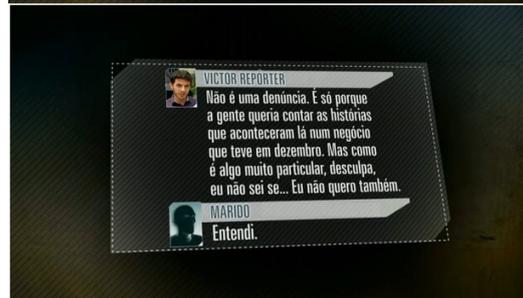
Nas palavras do repórter, o aborto é enquadrado enquanto algo pessoal, particular, privado, e esse parece ser o único constrangimento que lhe afeta. Nesse sentido, a regulação sobre o corpo feminino e das decisões reprodutivas de uma mulher parecem ser tomadas a partir de uma dimensão privada ainda que a discussão sobre aborto se faça em um marco de regulação social e institucional desse corpo. A conversa com Caco volta e Vítor argumenta: “*em momento nenhum eu poderia revelar pra ele o quê que eu tava fazendo ali porque e se ele não soubesse, né? Imagina, eu ia violar o direito dela de não ter contado pro marido ou pra quem quer que seja. Ele já sabia da história toda*”.

A seguir, um *off* é coberto com imagens do dia em que a polícia surpreendeu o grupo de mulheres que esperavam por transporte para a clínica. As imagens são borradas e tem uma identificação como tendo sido feitas pela Polícia Civil do Rio de Janeiro: “*o casal foi flagrado no ponto de encontro a caminho da clínica de aborto. Eles já tinham um filho e não*

queriam ter um segundo. Neste dia deu tudo errado. O carro deles não pegou, tiveram problemas no banco pra sacar o dinheiro do aborto e por fim a polícia apareceu”.

Vitor falando com Caco: *“naquele mesmo dia eles decidiram que ó, eu acho que, ela me disse, eu acho que não era pra ser, a gente tem que ter esse filho. O marido dela concordou”.*

Vítor não relata nada além disso a respeito da conversa com o casal, não informa porque eles não quiseram aparecer, por exemplo. O que nos chama atenção aqui é que embora considere que é um direito da mulher manter para si a história da tentativa de aborto, e que considere ainda a possibilidade de o marido não saber que isso tinha acontecido, não há nenhuma consideração sobre a possibilidade da aparição de um repórter querendo fazer perguntas sobre algo que aconteceu na vida dessa mulher seja revelador, pelo menos, do fato de algo ter acontecido, o que levantaria questões no marido. Ao dizer que jamais poderia revelar a história, Vítor e Caco não consideram a aparição do repórter como um evento que pode ser revelador por si só e a abordagem do marido já levanta pistas sobre o fato do que, no discurso dos jornalistas, estava preservado com eles.



Figuras 78, 79, 80 e 81: Vítor Ferreira procurar mulher flagrada em operação da polícia indo a clínica de aborto e discute sua estratégia de aproximação com Caco Barcelos

Em uma outra edição, exibida no dia 27 de agosto de 2013 sobre a situação de hospitais públicos no Ceará, a repórter Danielle França e seu cinegrafista, fazem um movimento parecido de revelação de algo que, por seu discurso enquanto repórter, deveria ser protegido.

Observando um paciente sem acompanhante em um hospital superlotado, a repórter toma para si o papel de acompanhante e relata para a câmera: “*esse outro paciente tava sem colchão [a edição insere uma imagem feita anteriormente que mostra o paciente deitado numa maca pura], agora depois que a gente passou por aqui providenciaram um colchão pra ele. Eu quero esperar aqui pra ver o que vai acontecer com esse moço aqui porque desde a hora que eu cheguei ele tá sozinho aqui, sem acompanhante*”. Uma mulher ao lado dela lhe dá apoio: “*porque é o seguinte, se chegar sozinho, sem acompanhante e ninguém abrir o bocão, fica aí, viu?*” A repórter observa a situação do hospital, ainda parada ao lado do paciente: “*é, então, mais paciente chegando, mais paciente chegando. Olha a dificuldade pra passar as macas aqui, ó. Outra senhora chegando, sendo atendida aqui, ó. Numa maca sem colchão*”. Uma senhora com jaleco e máscara se aproxima e Daniele pergunta a ela: “*queria saber o que é que aconteceu com ele, ele tá sem acompanhante*”. A senhora responde: “*Espancamento. Ele vai precisar descer pra fazer uma tomografia*”. Virando para a senhora que pelo vocativo adotado descobrimos ser uma médica, Danielle comenta: “*a senhora tá sem luva, doutora?*” [a câmera mostra a imagem da mão da mulher tocando a mão ensanguentada do homem sem luva] E ela responde: “*É. Era pra eu tá com luva, mas ele tá saturando bem, ó, 99. Peraí que eu vou lavar minhas mãos*”. Depois de um corte, vemos então a imagem do paciente sendo atendido por duas enfermeiras e a repórter comenta: “*tá. Depois da minha insistência, as enfermeiras medicam e limpam o paciente*”. Enquanto elas limpam o rapaz, Daniele se aproxima e fala: “*vocês acabam limpando o paciente aqui mesmo no corredor?*” Nesse momento, a câmera segue o que Danielle fala e mostra o paciente sendo despido pelas enfermeiras quando uma delas responde: “*é, acabamos tirando, mas não deixa desnudo não, totalmente não*”. Danielle retruca: “*é, mas tá de roupa íntima, de cueca, né?*” Um off editado na sequência com uma imagem que exibe um papel onde está escrita uma nota oficial em um fundo que identifica graficamente o Profissão Repórter, somos informados que: “*em nota, a Secretaria Municipal de Saúde de Fortaleza informou que essa situação é inaceitável. E que para evitar esse tipo de constrangimento, os funcionários do hospital estão passando por cursos e treinamento*”. Daniele aparece suspirando e dizendo, com microfone na mão, para a câmera, “*ai, cada hospital que a gente sai é uma... amanhã tem mais, tem outros hospitais*”.



Figuras 82, 83, 84 e 85: Danielle e a câmera que invade a intimidade que a repórter defende ser preservada

Ao exibir a imagem do homem quase desnudo para legitimar e atestar o que relata a repórter, que os pacientes são trocados ali mesmo, às vistas de todos, a câmera do Profissão Repórter amplia a exibição criticada. Ainda que defendam que o que interessa ao programa são as histórias das pessoas comuns, os dramas humanos, o Profissão Repórter configura-se a partir de um jornalismo que recorre a uma esfera democrática legal como legitimadora e motivo dessa prática. Assim, legalidade é o argumento que define o ponto de vista a partir do qual um assunto é abordado e o sigilo ou direito individual à privacidade são defendidos enquanto direitos, mas ultrapassados quando importa ao jornalismo exibir um corpo que justifica a importância da ação jornalística. Nesse sentido, a ideia de mostrar os bastidores da reportagem é igualmente curiosa quando deixa ver que apesar de uma preocupação em exibir as provas, não errar, não denunciar algo que não esteja em conformidade com a lei, o discurso dos bastidores reforça um sentido do jornalista como aquele que desvela a verdade, aquele responsável por tirá-la da sombra.

Desde a apresentação gráfica dos repórteres, o Profissão Repórter recorre à identificação pelas convenções do jornalismo televisivo, informando nome, sobrenome e identificação da função em uma arte que congela a cena inicial do repórter na matéria e carimba suas credenciais em letras maiores que aquelas dos tradicionais geradores de caracteres. As narrações dos mediadores também seguem um modelo próximo do jornalismo tradicional, com edição frequente das falas em *off* para complementar as informações dadas

nos VTs. No programa, o lugar de destaque de Caco se reforça ainda na organização da estrutura do programa – a edição geralmente começa com ele, e é ele também quem orienta os outros repórteres, o *switch* de redação é, então, um cenário importante, que sacraliza, de certo modo, o trabalho de pauta e orientação. Mas é o trabalho do repórter na rua, na relação com as fontes, na apuração dos fatos, que funciona como principal mote para os relatos do programa que constrói, de modo bastante imbricado, uma narrativa jornalística sobre os fatos a partir do trabalho dos repórteres e de suas descobertas a respeito do fazer jornalístico.

Na edição de 21 de outubro de 2014, a trajetória de Caco é retomada e somos levados, através de imagens de arquivo, ao ano de 1996. Na apresentação da pauta do dia, o repórter destaca: *“o Profissão Repórter de hoje vai mostrar o que aconteceu com o rap desde que ele chegou no Brasil, há 30 anos”*. As imagens de um grupo de jovens numa periferia paulista, devidamente sinalizadas como de arquivo, são exibidas ao som de um *off* que destaca: *“esta gravação é do começo dos anos 90, no jardim Calux, bairro operário de São Bernardo do Campo. Dexter e o amigo Bad são os criadores do tribunal popular, grupo com 25 anos de história. Alguns pioneiros desistiram do rap bem cedo”*. Embora a primeira fala de Caco tenha marcado um acompanhamento dos 30 anos de existência do rap no Brasil, o ponto mais antigo em que ele chega nessa história é o ponto de partida da reportagem – sua entrevista com o grupo do Calux 18 anos antes.

Recuperar a história do rap a partir do seu próprio trabalho é uma estratégia forte de valorização do lugar de Caco como jornalista e constrói um sentido de aprofundamento do jornalismo exibido no programa, mas o ponto de vista exibido ali é justificado e legitimado a partir do próprio Caco, é a sua trajetória pessoal na profissão que o credencia, que permite voltar para investigar. Com dois Prêmios Jabutis referentes a livros de jornalismo investigativo, Caco construiu uma trajetória na televisão – bem como fora dela – sempre ligada à reportagem, à investigação. É o lugar da apuração que aparece como o de maior valor na construção de sua figura profissional. Nesse sentido, o repórter continua a matéria sobre o rap: *“18 anos depois, voltamos ao jardim Calux e encontramos ruas asfaltadas, iluminadas; o bairro cresceu muito, se urbanizou. E onde estarão Dexter, Bad, seus amigos?”*. O repórter que aparece nas imagens de arquivo caminha junto ao grupo, entrevista-os, pergunta sobre o rap e sobre o bairro, sobre perspectivas de vida. O repórter que volta ao local 18 anos depois para checar onde foi dar aquela mesma história, se apresenta junto a um muro onde pode-se ver uma pichação com o nome do bairro e reforça o sentido de presença construído.



Figuras 86, 87, 88: Caco Barcelos no Calux em 1996 e em 2014.

Ao aparecer junto ao muro, Caco segue caminhando pela mesma rua e, olhando para a câmera, diz que está ali para tentar reencontrar os personagens de sua reportagem anterior. Um grupo de rapazes começa a gritar de um bar, acenando para Caco, ele se aproxima e diz: *“Oi, tudo bem? Posso falar com vocês?”*. Há um corte e ele, já conversando com o grupo, diz: *“Eu peguei aquela reportagem antiga e fotografei algumas pessoas que apareceram nela [mostrando as fotos no celular]”*. O próprio Bad é uma das pessoas que estava na mesa e se reconhece na foto: *“esse aqui eu acho que é [sic] eu”* Caco pergunta, então: *“E como é que você tá, 20 anos, 18 anos depois?”* Para atualizar a história dos amigos, o programa exibe um encontro supostamente casual entre Caco e seus entrevistados mais antigos, justamente aqueles que ele pretendia entrevistar. As imagens do repórter caminhando, com microfone na mão, abordando as pessoas na rua reforçam o valor ligado à presença do jornalista na rua, procurando os fatos, as pessoas. Na reportagem sobre os hospitais públicos do Ceará, citada acima, a repórter Danielle França dá uma pista importante dessa escolha do programa: recebida pelo diretor do hospital na sala dele, ela insiste para que a entrevista seja feita no meio da emergência. Ele sugere a recepção do centro de imagem do hospital e ela diz: *“pra gente, desculpa, eu insistir, mas é que o perfil do nosso programa, a gente não faz em gabinetes, a gente faz sempre no local do assunto que a gente tá tratando”*. A fala de Danielle indica que as escolhas pelos cenários de movimento, de ação, são feitas como um modo de reforçar o que ela indica como perfil do programa, de estar sempre no meio do assunto.

Na conversa com os rappers, Caco pergunta pelo irmão de Bad, Afro X, que não aparece na reportagem original porque estava preso, cumprindo pena por roubo, e descobre que ele está de volta ao bairro. Durante toda a edição, nas retomadas de sua reportagem – entrecortada por fragmentos de reportagens de outros repórteres da equipe do programa com o rapper Emicida e com Rapadura, um rapper nordestino que se mudou do Ceará para Brasília quando adolescente –, Caco faz questão de frisar o sentido de acompanhamento daquela

primeira reportagem exibida em arquivo repetindo que 18 anos depois daquilo, está à procura dos personagens daquela ocasião.

O lugar de autoridade construído para Caco Barcelos, contrasta com o lugar de aprendizes construídos para os outros repórteres de sua equipe. As referências ao seu trabalho são constantes e enquadram o seu lugar em momentos de orientação à equipe de jovens repórteres, construindo um sentido de legitimação que, contudo, não está necessariamente no fator profissional, mas na trajetória pessoal, no lugar construído por Barcelos. Quando a edição não começa com ele ou não tem a presença dele como repórter, o fio condutor da narrativa tende a se aproximar mais da pauta, que ainda assim é enquadrada justamente a partir do trabalho de repórter: na edição de 22 de abril de 2014, sobre o movimento dos rolezinhos em São Paulo, o texto da repórter Paula Akemi recupera justamente o sentido de acompanhamento da pauta como valor para a reportagem: *“durante dois meses nós acompanhamos os rolezinhos na busca por espaço na cidade”*. Com muita frequência, não apenas os valores de legitimação do jornalismo são chamados em causa no texto dos repórteres como forma de legitimação do trabalho exibido, mas a própria discussão sobre o jornalismo se torna pauta do Profissão Repórter.

Na edição de 16 de junho de 2013, contudo, é justamente o fato de Caco Barcelos ser um repórter conhecido que o leva a ser hostilizado, junto com sua equipe, em uma manifestação de rua. Quando o programa começa, após a abertura e a vinheta, um off de Caco informa: *“cinco da tarde de ontem, Largo da Batata, zona Oeste de São Paulo. O clima de boas-vindas muda bruscamente”*. Após imagens em que Caco circula livremente entre os manifestantes e é inclusive chamado para uma *selfie* por um manifestante de bicicleta, surgem imagens de manifestantes vaiando, empurrando a câmera do programa. Em uma passagem, o repórter relata: *“as pessoas revoltadas com a nossa presença aqui. Fico um pouco preocupado com a segurança de nossa equipe, mas o nosso trabalho vai continuar”*. Vemos a equipe do programa, com pelo menos três repórteres além de Caco, acuada no meio de uma multidão que grita. Para seus repórteres, Caco orienta: *“não aceite agressão”*, enquanto os manifestantes entoam em coro: *“Abaixo a rede Globo! Ih, fora! Ih, fora!”* Caco prossegue: *“eu tô aqui é pra trabalhar, não querem deixar”*. E um dos manifestantes lhe dá apoio: *“enquanto eu tiver aqui ninguém vai agredir vocês”*. Caco diz, então, a frase que repercutiria nos jornais do dia seguinte: *“até agora, só a ditadura me impediu de trabalhar, sob tortura. Não são eles que vão me impedir”*. Em um off, continua: *“os colegas jornalistas de outros*

veículos, vem em nosso apoio”. Depois do *off*, ouvimos alguém que fala: “*Democracia para todos, tem o direito de se manifestar, tem o direito de trabalhar*”. Uma câmera posicionada atrás de uma outra que filma Caco e seus repórteres, mostra que ele fala para a câmera: “*Apesar da tentativa de nos impedir, o nosso trabalho vai continuar, a gente tá aqui pra fazer a cobertura da manifestação, não só o protesto contra a gente*”. Nesse momento a câmera muda e uma mão aparece na lente da câmera cuja imagem acompanhamos e Caco para de falar. Alguém da multidão diz: “*segue o teu trabalho aí*” e lhe oferece uma rosa amarela. No *off* seguinte, Caco finaliza a discussão: “*aos poucos esse grupo se dispersa e conseguimos começar a reportagem sobre os protestos*”.



Figuras 89, 90, 91 ,92 ,93 e 94: equipe do programa é hostilizada em protestos em 2013

Mas embora o programa tenha sido louvado por Patrícia Kogut que dizia que “Vale prestar atenção: o movimento nasceu nas redes sociais. Depois, mostrou sua força nas ruas. Em seguida, a televisão cumpriu seu papel de informar. E dali veio uma nova explosão nas redes sociais, agora com a repercussão. Um círculo virtuoso no qual a TV tem um papel preponderante” (KOGUT, 2013), a hostilidade nas ruas diz também de um momento em que o jornalismo hegemônico, praticado pelos grandes conglomerados de comunicação, vinham sendo postos em cheque e confrontados com uma mídia alternativa que começava a dar os primeiros passos em transmissões feitas ao vivo, direto das ruas, por jovens comuns em sua maioria. Foi a partir desse momento, por exemplo, que o coletivo Mídia Ninja ganhou relevância e, como indica Thiago Ferreira, “passou a ser vista como uma ferramenta política e midiática importante em outra forma de cobertura de manifestações e eventos de reivindicação” (FERREIRA, 2016, s/n).

Em sua edição sobre a Copa do Mundo, o programa enviou equipes para Alemanha e Argentina além da que ficou no Brasil para cobrir a reta final do campeonato. Enquanto a repórter Danielle Zampollo acompanhava torcedores argentinos no Brasil vendo à partida entre Brasil e Alemanha, o repórter Guilherme Belarmino acompanhava o mesmo jogo em um estádio de Berlim. Quando saiu o primeiro gol da seleção alemã, a edição construiu uma ligação narrativa entre as duas situações, saímos da vibração argentina, para a expressão de decepção do repórter brasileiro em Berlim com um estádio vibrando ao fundo: “*Gol, o que é que se fala quando você toma um gol da Alemanha na Alemanha? Nada.*” O desempenho inseguro do repórter reforça a fala – ele troca o microfone de mão, cambaleia um pouco como se trocasse o pé de apoio, esconde o rosto da câmera. A entonação de voz desse mesmo repórter ao narrar os gols seguintes da Alemanha não disfarça descontentamento e até tristeza, enquanto alemães continuam a comemorar ao fundo. Após um corte que nos leva à cena em que Caco Barcelos entrevista um torcedor durante mais um gol da Alemanha, a edição nos leva de volta a Berlim e ouvimos de Guilherme: “*aqui é com certeza um dos piores lugares do mundo pra assistir a esse jogo, é isso*” – o repórter quase não se movimenta, para além de girar no eixo de seu próprio corpo, em um plano aberto de câmera, demonstrando desesperança. Contrastando com o seu desânimo, torcedores alemães entram e saem de quadro, gritam para a câmera, procuram-na, fazem festa.

No *Profissão Repórter*, o processo de apuração é o grande organizador da cena, e é a partir dele que enquadramentos, movimentos de câmera, gestos, corpos e indumentária convocam o espectador para uma postura ora mais próxima da experiência do repórter que se identifica com ele como torcedor da seleção, por exemplo, ora através de um distanciamento que o coloca como alguém que já não partilha a cena, mas é informado de algo que não sabe por alguém que tem autoridade para fazê-lo. De todo modo, o programa constrói duas formas imbricadas – uma primeira, fragmentada, dá conta de mostrar a experiência individual de cada repórter no seu fazer profissional, frequentemente retratando uma fragilidade de experiência, pensada aqui como acumulação de processos, de trajetória profissional ou dúvidas de procedimento; uma segunda entrelaça o resultado desse trabalho para aprofundar, jornalisticamente, a cobertura do fato proposto.

No texto verbal, é frequente que os repórteres, inclusive Caco Barcelos, usem a primeira pessoa. Na edição sobre filhos de usuárias de crack, ele ilustra sua imagem caminhando em direção à praça que concentra venda e uso da droga em São Paulo com o

seguinte *off*: “*eu me aproximo do local onde os usuários se concentram para fumar crack, no meio de uma pequena confusão, conheço Ana Lúcia*”. É a partir dele mesmo, do seu caminho, do seu processo de apuração e aproximação da cena que Caco Barcelos apresenta Ana Lúcia, uma usuária jovem que descobriremos mais tarde ser professora de inglês, ter casa e uma mãe dedicada e próxima. Nessa edição, Caco dá a ver ao telespectador, o seu processo de apuração – é o repórter que vai descobrindo os personagens, estes não são apresentados pela autoridade que lhe serve de fonte, o repórter é o sujeito do processo. Barcelos conversa primeiro com a filha e, ao saber da mãe, a procura. Quando chega à casa dela, já está com microfone em mãos e vai fazendo perguntas – primeiro se pode conversar, se ela sabe do que se trata. A postura raramente é próxima, nesse caso, por exemplo, não há toque entre repórter e fonte.

Apesar disso, como já indicamos, o *Profissão Repórter* também dá lugar a enquadramentos emotivos, do choro dos entrevistados, das expressões de sofrimento, das dúvidas e inseguranças dos mediadores. Esses destaques tendem a variar a depender de quem é o repórter em questão – as expressões de Caco Barcelos dificilmente são postas em quadro e quando ele está na cena se privilegia a emoção da fonte. Para os repórteres iniciantes, a regra é outra. Nesta mesma edição, os repórteres Daniele Zampollo e Felipe Bentivegna, que atua como cinegrafista, acompanham uma mulher na reta final da gestação, atendida em um programa para acompanhamento de usuárias de *crack* grávidas. Os repórteres começam acompanhando o programa em sua sede, o trabalho de retirada dessas mulheres da rua e, em seguida, se concentram na história de Cláudia, que não conseguiu parar o vício e enfrenta complicações na gravidez. É a interação com Cláudia que nos deixa ver a fragmentação de Daniela em duas *personagens* construídas para a câmera – a repórter entrevista Cláudia sentada em uma cadeira, microfone na mão, corpos separados e em oposição; nos bastidores postos em cena, ela ajuda a paciente a se levantar, acompanha suas reações com as notícias dadas pelos médicos, ouve seu relato sobre a culpa de não ter conseguido se manter limpa do vício e sobre as consequências que isso pode causar a seu filho. Em seguida, a câmera é enquadrada em Daniele – o microfone com a marca da emissora se mantém na mão, mas a postura da repórter, reforçada por um enquadramento de câmera não convencional e torto, não é uma postura parada para a câmera, é de quem conversa, na verdade, com o colega que está atrás dela, com alguns olhares para a lente – que diz: “*Não tem o que falar, vou falar o quê, que vai passar? Que a criança vai nascer normal?*”



Figuras 95, 96 e 97: Daniele Zampollo e a construção de suas duas *personas* para a câmera

Na edição sobre hospitais do Ceará, por exemplo, Danielle França demonstra indignação com a situação dos pacientes, toma para si a função de garantir que um deles seja atendido adequadamente em um movimento que, como indica Carlos Jáuregui se “vincula ao imaginário da imprensa como um cão de guarda (watchdog) da cidadania (JÁUREGUI, 2015, p.14).”

Ao contrário, como mencionamos, Caco Barcelos, mantém uma postura de repórter mais tradicional – enquanto interage com suas fontes olha pouco para a câmera, mas mantém uma relação que busca alguma proximidade com seus interlocutores para desenvolver o assunto e conseguir relatos mais contundentes. Enquanto acompanha a mãe de Ana Lúcia na busca pela filha, a câmera filma os dois com alguma distância, reforçando o sentido construído na interação entre entrevistador e fonte. Ao olhar para os álbuns de fotografia apresentados pela mãe da menina, o repórter põe óculos, se curva para a mesa onde estão, demonstra interesse no material, mas nunca olhando diretamente para a câmera. A postura de investigação reforçada pelos acessórios postos à mostra no enquadramento se repete em outras edições do programa e em outros casos. Na edição sobre o presídio de Pedrinhas, enquanto conversa com um secretário de Estado, ele é enquadrado deixando ver seu caderno de anotações e sua caneta, materiais que aparecem mais duas vezes em outros momentos de relação com as fontes da reportagem.

O enquadramento de Caco Barcelos é feito, quase sempre, de costas ou de lado para a câmera. Mesmo quando conversando com os repórteres de sua equipe, a postura dele não é, necessariamente, de supor uma conversa com o espectador, posto como alguém fora do quadro na sua presença. As passagens feitas para a câmera supõem fugas de olhar, uma postura lateral, mais voltada para seu entrevistado do que para a câmera. É apenas em seu último encontro com Ana Lúcia que o repórter se aproxima – sua postura, embora oposta, é de proximidade da garota, que está encostada a uma parede. Ele se apoia na parede para dizer que ela já está conhecida pela equipe do tanto que fala dela. A garota responde que vai chorar

e seu rosto é enquadrado. Caco Barcelos sorri, mas mantém a vestimenta discreta, o microfone na mão, a postura ereta e se coloca de frente para a entrevistada, como que contraposto. A exibição desse momento de proximidade parece fazer sentido na medida em que é a partir dela que Caco consegue uma reação emotiva da garota, cuja vulnerabilidade social parece amplificar o choro e sua exposição.

O lugar de experiência profissional, contudo, não exclui a possibilidade de exibir o processo de apuração de Barcelos como um processo também permeado por dúvidas, instigado pela observação do acontecimento. Em um momento anterior a este descrito acima, ao buscar Ana Lúcia na cracolândia com a mãe, o repórter provoca uma conversa entre a mãe e o companheiro da filha ao perguntar o que a mãe acha deles juntos. Enquanto os dois discutem a partir da resposta dela de que não gosta, dada diretamente ao companheiro da filha, Caco Barcelos se coloca de modo distante, como um observador da cena. Essa postura é comentada por Daniele Zampollo logo depois, no *switch* de redação: “*Você ficou ali um pouco como espectador ali da discussão da mãe...* e Caco responde: *é, sim, uma discussão incrível, não é?*”



Figuras 98, 99 e 100: Caco Barcelos em cena

As posturas se revezam aqui: agora os dois repórteres iniciantes são, ao mesmo tempo, espectadores e aprendizes de Caco Barcelos, colocados em oposição a ele na disposição da mesa de trabalho. O cinegrafista chega a apoiar o rosto com a mão, em postura de escuta atenta e certa admiração. Esse é o momento em que Caco Barcelos, o jornalista experiente, discute sobre como reagir a uma situação do tipo daquela presenciada por ele, e disponível para o programa naquele vídeo, mas também se deixa ver numa posição de espectador do acontecimento. Ainda que advogue pelo distanciamento, o seu comentário sobre a discussão entre sogra e genro revela uma apreciação quase sádica do momento e sugere que Caco se distancia para que a discussão se desenvolva e o jornalista possa registrá-la. Vale ressaltar que o espectador assiste à cena, ao trecho jornalístico da matéria, num tempo que é, supostamente, o mesmo tempo dos jornalistas – se considerarmos a edição, nós paramos de ver a história

exatamente no mesmo momento em que os jornalistas param e começam a discutir.

Nesse sentido, se a trajetória de Caco a credencia a ser o lugar do conselho, é também a partir da referência pessoal que Caco se deixa mostrar com alguma fragilidade. Na edição em que entrevista Laerte, a cartunista que assumiu-se transexual na vida adulta, depois de ser amplamente conhecida a partir de sua identidade masculina, exibida em 18 de novembro de 2014, Caco faz uma apresentação da entrevistada que não se refere necessariamente à sua trajetória pública, ou à relação dela com a pauta da edição, mas parte dele mesmo, de Caco. Em um *off* para fotos antigas de Laerte, o repórter relata: “*Este era o Laerte que conheci 30 anos antes de ter virado mulher. Bigodão, barba, aparência de homem sério, na época Laerte era cartunista de uma revista de reportagem [...]*”. Já em uma passagem, Caco segue com o texto, em diálogo com o seu cinegrafista que é também um lugar de posicionamento de seu telespectador, o que enfatiza o sentido de confissão do texto: “*eu conheci o Laerte em 1977 se não me falha a memória. Eu te confesso que eu não sei como me apresentar*”. Quando a entrevistada chega, é pelo pessoal mobilizado novamente que Caco, abraçando-a, reforça a confissão de sua dúvida: “*Quantos anos, tudo bom? Thiago Jôcke, meu cinegrafista.*” Laerte cumprimenta o repórter atrás da câmera: “*como vai, tudo bem?*” E o cinegrafista responde: “*tudo em ordem*”. Caco, então, referindo-se ao repórter que o acompanha relata: “*eu perguntei pra ele, como você acha que eu devo chamá-lo, o Laerte, ou a Laerte?*”. Laerte responde: “*como você se sentir melhor [...] eu não tô corrigindo as pessoas, o que sair saiu, assim, não é gafe, não é problema nenhum*”. No texto *off* que segue, a escolha de Caco é pelo artigo feminino, que reconhece a identidade de gênero com a qual a sua entrevistada se identifica. Nesse sentido, a implicação pessoal parece permitir a Caco negociar de modo mais aberto o reconhecimento da reivindicação de identidades que sujeitos reivindicam para si, coisa que ele nega aos ocupantes dos movimentos por moradia, por exemplo.

Como modo de construir a figura do repórter, destacando o trabalho por trás das câmeras e reforçando a sua centralidade na construção do Profissão Repórter, as imagens editadas dão conta de mostrar também momentos que são supostamente mortos para a construção da matéria, como uma caminhada pelo corredor do hospital, e é comum ver também os repórteres se deslocando de carro, seus rostos enquadrados pelo retrovisor os colocam no lugar de sujeito das ações, uma sugestão da dimensão do cotidiano inscrita naquele tempo de apuração e que passam a representar, de certo modo, uma dimensão do sujeito na sua vida particular. Ao discutir o jornalismo a partir da exposição do processo de

apuração e construção das pautas, das dúvidas sobre o fazer na prática, o programa assume uma posição de representar o jornalismo como algo que se faz a partir de preceitos e valores que o legitimam como instituição, mas também na relação com as fontes, com o que a vivência delas lhes ensina sobre a prática na relação com valores morais e éticos partilhados pela cultura e pela sociedade. Ao discutir e questionar o trabalho de colegas, mas, ao mesmo tempo, e a partir de uma mobilização do sujeito repórter implicado na escolha, dizer que faria de outro jeito, o programa reconhece a existência de possibilidades do fazer jornalístico, diversidade que é construída no trabalho de cada repórter, a partir de suas escolhas, ainda que estas se enquadrem num corpo social maior que inclui o seu espectador. Contudo, essas possibilidades são reguladas por um corpo de normas e valores bastante específico que se materializam na figura reguladora de Caco. As possibilidades de fazer aparecem na valorização da ideia de múltiplos olhares e vários ângulos, aparece nas falas que dizem “eu faria de outro jeito”, mas em geral, o lugar de regulação do jornalismo configura o Profissão Repórter de modo muito claro.

Apesar de uma certa celebração da novidade no modo como o Profissão Repórter fazia reportagem à época de sua estreia, com a exibição dos bastidores do trabalho jornalístico e a retomada do formato de grande reportagem investigativa capitaneada por um repórter consagrado no campo e repórteres que levariam os desafios da apuração às últimas consequências aos olhos do espectador, o que se exalta no programa é justamente o fato dele obedecer à convenção, seguir a pauta do telejornalismo com apuro técnico e atenção a seus valores de legitimação. Assim, o programa pode mostrar a emoção da família que sofre com um paciente na fila para transplante, mas a emoção da repórter que acompanha a cena não pode ser maior que da família porque a repórter ainda é a repórter e neste lugar profissional não cabe o pessoal. Ou melhor, cabe regulada, cabe naquilo que ele deixa ver que o profissional regula. A própria ideia de que repórteres experientes não deixam ver a emoção diz de como o jornalismo é entendido como uma prática de endurecimento da figura, como os valores reconhecidos como aqueles que orientam a prática são valores que inibem um se deixar ver.

Assim, o *Profissão Repórter* trabalha para além da ideia de dois lados, que constituiu um pilar para o jornalismo hegemônico durante muito tempo, mas o modo como os diferentes ângulos se constroem são ainda altamente regulados por valores ontológicos, pela prática hegemônica: imparcialidade, buscar para mostrar as provas, fazer o outro falar a verdade a

partir de um sistema que institui a verdade a partir de normas e regras definidas hegemonicamente. Enquanto exhibe seus repórteres como personagens de um relato sobre a prática profissional, o programa reafirma valores ligados à democracia, ao direito à informação e a direitos civis, mas desde que estes estejam de acordo com a lei. Ainda que afirme uma posição firme contra qualquer tipo de sensacionalismo, o Profissão Repórter se utiliza de meios questionáveis para obtenção da informação desde que eles sejam legitimados no discurso deontológico da profissão. Nesse sentido, a grande quantidade de recursos técnicos disponíveis como diversos formatos de câmeras, microfones de mão, de lapela, uma equipe de cinegrafistas técnicos de apoio, são convocados na medida em que possibilitam a busca pela informação, a exibição de uma verdade também estabelecida a partir de um conjunto de regras e normas e que cabe ao jornalismo revelar como parte de sua função vigilante, de cão de guarda.

4. Um eu que relata

A Liga e seu jogo de aproximação e distanciamento

A Liga – programa da Rede Bandeirantes baseado no formato *La Liga* da produtora argentina Eyeworks-Cuatro Cabezas¹²⁹ – começou a ser exibido no Brasil em 2010 com a promessa de que “quanto mais olhos podem ver, mais podem enxergar”. Trazido para o Brasil na esteira do sucesso do *Custe o Que Custar* – programa da mesma produtora que ficou no ar também na Band entre 2008 e 2015 – o programa foi apresentado pela imprensa à época justamente a partir desse parâmetro dessa referência (MOREIRA, 2010; JIMENEZ, 2009; STIVALETTI, 2009). Apresentado por Marcelo Tas, jornalista que ficou conhecido no Brasil dos anos 1980 pelo personagem Ernesto Varela, um repórter que fazia uma espécie de paródia ao jornalismo televisivo convencional, o programa era exibido semanalmente e recorria a estratégias do humor para noticiar acontecimentos de vários campos, mas sobretudo, do campo político. Como indicam Gomes, Gutmann e Ferreira, entre as principais marcas do programa estavam “(...) as reportagens performáticas, o jogo de sentidos criado por manipulações videográficas, o modo irônico como discute os fatos cobertos pela grande imprensa, a sátira feita a personalidades públicas e a paródia das produções e processos televisivos, num jogo de permanente intertextualidade” (GOMES, GUTMANN, FERREIRA, 2008, p.6).

Em *A Liga*, a formação de uma equipe que congregava atores e apresentadores de tevê como repórteres televisivos chamou atenção já na estreia do programa. Formato oriundo da Argentina e com versões na Espanha (de 2005) e no Chile (de 2007) anteriores à brasileira – onde as equipes de repórteres eram também formadas por personalidades com trajetórias distintas e nem sempre formadas no jornalismo¹³⁰ –, *A Liga* foi anunciado no Brasil, desde o início das negociações entre a *Band* e a *Cuatro Cabezas* como um “formato jornalístico em que quatro repórteres/atores dão depoimentos subjetivos sobre as experiências das

129 A produtora audiovisual argentina Cuatro Cabezas foi fundada em 1993 pelo diretor e produtor Diego Guebel e pelo apresentador de rádio e televisão Mario Pergolini. Em 2007, a produtora foi comprada pelo grupo Eyeworks, uma produtora de televisão baseada na Holanda.

<<http://www.argentinaaudiovisual.gob.ar/es/productoras/eyeworks>>

130 Na Espanha, a equipe de *A Liga* era formada por dois jornalistas, um ator/cantor/diretor/ex-repórter do CQC espanhol e um apresentador de televisão, na sua formação inicial: https://elpais.com/diario/2005/11/16/radioty/1132095603_850215.html. No Chile, a formação das equipes também seguia a fórmula: <http://www.emol.com/noticias/magazine/2006/12/06/238225/pablo-mackenna-la-liga-reinventa-el-formato-periodistico.html>.

reportagens”, como indicava a matéria da Folha de São Paulo em agosto de 2009 (STIVALETTI, 2009), ou como indicava Keila Jimenez (2009) em sua coluna no Estado de São Paulo em 14 de janeiro de 2009: “No formato original, *La Liga* (A Liga) é composta por quatro integrantes, entre atores e jornalistas, que saem em busca de reconstituir um fato jornalístico e contar, com enfoques diferentes, a mesma história. Entrevistas e testemunhos dos mais diferentes pontos de vista do caso em questão fazem parte da investigação jornalística do programa” (JIMENEZ, 2009). Na estreia, em 2010, a versão brasileira do *A Liga* seguia a tradição das versões anteriores e trazia uma equipe misturada, com apenas dois jovens jornalistas em seu quadro – Rafinha Bastos, com uma trajetória de reconhecimento recente à época construída na própria *Band* através do sucesso do *CQC* – Custe o que Custar, e Débora Vilalba, modelo, bicampeã paulista de jiu-jitsu e à época com uma trajetória pouco expressiva como apresentadora dos programas *Q Saúde* e *Moto'n'Roll*, do canal por assinatura especializado em esportes *SporTV*. Os outros três repórteres eram um rapper, Thaíde – único a estar presente em todas as temporadas do programa – e duas atrizes, Rosanne Mulholland e Taína Müller, que apesar de ter formação como jornalista era conhecida mesmo por sua atuação como VJ da *MTV* no Rio Grande do Sul e como uma atriz que tinha feito, principalmente cinema e uma novela no *SBT*. Já no *CQC*, programa que dobrou a audiência de seu horário na *Band* em 2008, seu ano de estreia, um embaralhamento entre informação e entretenimento, que se espalhava em todos os momentos do programa, era reforçado pela presença de mediadores que eram jornalistas ou atores, muitos deles com trajetórias construídas na comédia *stand-up*. Naquele contexto, essa trajetória era convocada como algo que permitia que o programa aliasse recursos do entretenimento e do jornalismo atendendo a valores caros à instituição como atualidade, pertinência e interesse público, mas a partir de deslocamentos em que os elementos do entretenimento permitiam que se destacasse características que o dito jornalismo sério deixava passar em branco – como a utilização de grafismos que expunham a reação de seus entrevistados, por exemplo (GOMES, GUTMANN, FERREIRA, 2008). Em *A Liga*, a proposta de misturar jornalistas a atores e figuras cuja trajetória tinha se construído em uma relação com o campo midiático parece justamente convocar, ao mesmo tempo, um reconhecimento das figuras públicas a partir de quem eles são e uma atenção para a performance dessas figuras no vídeo.

O VT de chamada para a estreia de *A Liga*¹³¹ é construído a partir de uma mistura de

131 Vídeo disponível no Youtube através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=GcTUDPdMRBE> Acesso em 10. mar. 2018

imagens de ação e dos repórteres. Logo de cara, Rafinha Bastos, à época fazendo bastante sucesso no CQC e principal nome do novo programa, aparece enquadrado em contra-plongée, o que lhe confere um ar de grandeza reforçado pelos seus braços cruzados. Nas primeiras imagens de ação, vemos um grupo de pessoas organizando um bloqueio em uma rua com um carro e pneus pegando fogo e logo na sequência aparece o próprio Rafinha, quase no meio da ação, mas um pouco mais afastado, apontando para o carro que pega fogo e relatando que a comunidade estava tentando fazer o bloqueio da rua. Nas imagens de um incêndio florestal que aparecem mais à frente, Rosanne Mulholland, vestida com um macacão amarelo em meio à fumaça, fala que “*está muito calor*”. Enquanto as imagens dos repórteres e de duas atuações vão compondo o VT, o áudio em *off* do narrador da chamada anuncia: “*Nós vamos viver os fatos de dentro para fora (...) e você vai querer viver junto com a gente*”. É justamente uma relação pelo jornalismo, pelos fatos, que o programa propõe a seu espectador, mas ao destacar as figuras dos seus mediadores tanto visualmente nas imagens quanto na argumentação de que esse nós formado pela equipe vai viver os fatos de dentro e implicar o espectador como alguém que vai viver os fatos junto, A Liga estabelece um contexto comunicativo que valoriza a ação como algo que qualifica o trabalho do programa e, mais especificamente, dos seus repórteres. Nesse sentido, a presença de atores na equipe estava de acordo com a proposta de que para aprofundar o tema abordado, era preciso vivenciar a situação de alguém relacionado a ele. Já na estreia, em 04 de maio de 2010, Rafinha Bastos, vestiu-se de mendigo e passou 24 horas pedindo esmolas pelas ruas de São Paulo para que o público tivesse acesso às suas impressões. Na mesma edição, Taína Muller acompanhou um casal com dois filhos que vivam nas ruas, Débora Villalba acompanhou um grupo de menores em situação de rua e Thaíde um casal que tomava banho em um cemitério.

A composição do grupo do ponto de vista da trajetória profissional que parecia chamar atenção à época do anúncio da chegada da atração, foi, contudo, um assunto menos discutido na imprensa do que o modo como repórteres deixavam suas emoções à mostra. Na crítica à estreia feita por Roberto de Oliveira para a *Folha de São Paulo* em 09 de maio daquele ano, o protagonismo dos repórteres parece bem-aceito, mas aquilo que o crítico identifica como vitimização dos personagens, no caso os próprios jornalistas, não: “Comer, dormir, sentir na própria carne as dificuldades de quem vive sem teto. Até aí, OK, mas o programa peca quando exagera na ‘vitimização’ dos personagens” (OLIVEIRA, 2010). A comparação com o *Profissão Repórter*, estabelecida já no início da crítica quando pede que o

leitor imagine *A Liga* como um *Profissão Repórter* “no qual os profissionais fazem as vezes de protagonistas da reportagem” (OLIVEIRA, 2010), é retomada para identificar a distinção fundamental para Roberto de Oliveira: “Logo após a estreia da Band, o ‘Profissão Repórter’ exibiu um programa sobre dependentes de crack. A maratona do vício trouxe entrevistas e impressões de repórteres, relatos emotivos e até lágrimas – dos entrevistados. Ali, sim, deu liga”. (OLIVEIRA, 2010)

Patrícia Kogut, crítica do jornal *O Globo*, afirma, na semana seguinte, que o grande problema da estreia de *A Liga* foi o “excesso de ‘ideologização’ — fez uma espécie de apologia da mendicância” (KOGUT, 2010). Para a jornalista, o entusiasmo e a ingenuidade dos repórteres é ainda um problema no segundo programa – exibido em 11 de maio sobre a Tríplice Fronteira –, embora ele tenha a vantagem de ter sido mais jornalístico que o primeiro. Nesse sentido, para a jornalista, a distância profissional é valorizada: “O rapper Ataíde, entre todos, é o que mantém a distância mais profissional dos temas, não se deslumbra nem se compadece. O mesmo não se pode dizer de Débora Vilalba, que acompanhou um grupo de prostitutas numa noite de trabalho. É que estar próximo de seu personagem não significa fazer *parti pris*” (KOGUT, 2010). A crítica de Kogut parece deixar claro que a disputa construída a partir da estreia do programa não se localiza a partir da trajetória dos repórteres: Vilalba e Rafinha Bastos, jornalistas com passagem por outros programas jornalísticos antes de *A Liga*, são criticados pela postura de proximidade que assumem em relação aos seus entrevistados enquanto Thaíde, o rapper, é elogiado por manter uma postura que, segundo Kogut, seria mais profissional do ponto de vista jornalístico porque mais distante. Essa distância, contudo, é traduzida em falta de deslumbramento e compadecimento, ou seja, a postura de Thaíde seria profissional na medida em que não permite que suas impressões interfiram na sua prática.

As relações com o entretenimento que o programa suscitava à época de sua estreia se localizavam especialmente em uma discussão sobre a presença de atores na equipe e no fato de ele ser um formato original da mesma produtora do CQC. A despeito dessa discussão, é possível observar que as críticas logo assimilaram o programa como jornalístico e o avaliavam a partir dessa perspectiva. No mesmo sentido, o programa foi premiado em seu ano de estreia como melhor programa jornalístico de televisão pela *Associação Paulista dos Críticos de Artes*¹³².

Na passagem da primeira para a segunda temporada, uma matéria publicada por Zean Bravo no *Globo* e uma matéria publicada por Thaís Pinheiro no Estado de São Paulo, dão

132 <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,apca-elege-os-melhores-de-2010,653661>

pistas de que a composição diversificada da equipe foi sendo assumida como um ganho para a proposta de proporcionar ao telespectador olhares diferentes acerca de um mesmo tema. Assim, a ideia de perfis diferentes entra no discurso dos repórteres como algo significativo para o programa, como afirma Thaís Pinheiro: “Para alcançar o nível e a entrega esperada para o programa, colocar a mão na massa é, literalmente, lugar-comum. Entre um desafio e outro, há aqueles que fizeram os apresentadores tremer. Conhecendo o perfil de cada um do quarteto de *A Liga*, os produtores definem o destino dos apresentadores” (PINHEIRO, 2011). Diferentes perfis contribuiriam, então, de modo mais rico para a diversidade de olhares proposto pelo programa e as trajetórias pessoais dos repórteres são convocadas como pontos de partida das discussões em pauta. Se Thaíde aparece como aquele que transita há mais tempo nas periferias do país por conta de sua origem – o rapper cresceu na periferia da Zona Sul Paulistana – e de sua carreira no rap nacional – estilo de música que no Brasil é marcadamente associado às favelas e periferias – o lugar do feminino também é destacado como algo significativo em *A Liga* pela imprensa. Em uma matéria intitulada “Sem perder a ternura” publicada por Zean Bravo no Jornal O Globo, em 17 de outubro de 2010, Débora Vilalba e Rosanne Mulholland são apresentadas como “as representantes do sexo feminino” no programa e é Débora quem afirma para o jornalista: “Sempre me joguei em tudo o que envolve risco e adrenalina. E em ‘A liga’, cada um desempenha um papel de acordo com a sua personalidade. A Rosanne faz a garota mais frágil e eu sou a destemida, que não tem medo e não reclama” (BRAVO, 2010). Na mesma matéria, Rosanne contesta o lugar de fragilidade que lhe é atribuído por Débora: “Tenho mesmo o perfil de uma pessoa mais sensível e delicada, mas isso não significa que sou fraca (...). A gente sabe da existência de certas coisas, como a falta de saneamento básico. Mas outra coisa é estar lá para sentir o cheiro do esgoto e ver que uma família que vive ali come só arroz porque não tem dinheiro para comprar mais nada” (BRAVO, 2010). Justamente ao se identificar como destemida, ao reforçar essa característica como algo de sua personalidade, Débora ressalta a ideia de que fragilidade e sensibilidade seriam características distintivas do lugar ocupado pelas mulheres no programa. Ao destacar as mulheres e relacionar essa condição à ideia de riscos enfrentados, a matéria de *O Globo* valoriza também, ainda que numa construção oposta, uma associação entre feminilidade e fragilidade.

Na sua quarta temporada, que teve sua estreia em 2013, *A Liga* mantém, de temporadas anteriores, apenas Thaíde e Cazé Pecini (apresentador com trajetória consolidada

junto ao público jovem). O restante da equipe era estreante e apresentada como tal no site do programa¹³³: Mariana Weickert é apresentada como ex-modelo e repórter de moda do Canal GNT, convidada por *A Liga* para “o desafio de trazer um olhar diferente para as reportagens”; China como músico pernambucano que “ganhou destaque ao apresentar o programa ‘*Na Brasa*’ pela MTV”, e Rita Batista aparece como uma conhecida jornalista baiana “grande defensora dos direitos dos negros e das mulheres, além de ser muito crítica aos problemas sociais e econômicos do Brasil”. Assim, já na apresentação de seus mediadores no site, *A Liga* investe em uma aproximação pela trajetória que valoriza detalhes marcantes como unidade federativa de origem no caso dos nordestinos, a carreira de formação e que lhes trouxe notoriedade, suas simpatias por causas sociais. Embora não seja apresentado oficialmente entre os apresentadores da temporada no site da *Band*, Rafael Bastos, que tinha saído da equipe no final da segunda temporada e estava afastado da emissora, volta a participar de algumas edições¹³⁴. Na temporada de 2014, a equipe de *A Liga* ganha uma nova repórter enquanto China, Rafael Bastos e Rita Batista deixam de fazer parte da equipe: Mel Fronckowiak é também ex-modelo, e uma atriz e cantora bastante conhecida do público adolescente por ter feito parte da versão brasileira da novela *Rebelde* na *Rede Record*, sucesso original da emissora mexicana Televisa. Os repórteres, nas duas temporadas, são todos chamados por seus apelidos públicos – Cazé, Thaíde, Mari, China, Rafinha, Rita e Mel – sem formalidades. Os repórteres de *A Liga* também não usam microfone, e se vestem de modo bastante informal.

Nas duas temporadas analisadas aqui, o programa se estrutura de modos distintos – se na quarta ele segue ainda, prioritariamente, o modelo de estreia, em que cada edição era sobre um mesmo tema sendo coberto por vários repórteres, na temporada seguinte, exibida em 2014, ele dá lugar a uma estrutura diferente com mais temas sendo cobertos a cada edição, geralmente cada um por um repórter e a inserção de quadros. No VT para a estreia da temporada de 2013¹³⁵, o narrador diz que “a temporadas mais contundente do *A Liga*” tem novos apresentadores, valorizados na chamada: Mariana Weickert, Rita Batista, China, Thaíde, Cazé são anunciados e a cada nome um trecho de reportagem da temporada vindoura

133 <http://entretenimento.band.uol.com.br/aliga/2013/apresentadores.asp>

134 Em outubro de 2001, Rafinha Bastos foi afastado do CQC após uma piada feita no programa sobre a cantora Wanessa Camargo, grávida à época. A piada rendeu um processo judicial e uma repercussão bastante negativa. Em agosto de 2013 ele voltou à emissora para fazer participações especiais em *A Liga*.

135 O vídeo pode ser visto através do link: <https://tv.uol.uol.com.br/video/a-liga-estrela-com-novos-quadros-e-apresentadores-04020C9B3572DCA94326> Acesso em 10 mar 2018

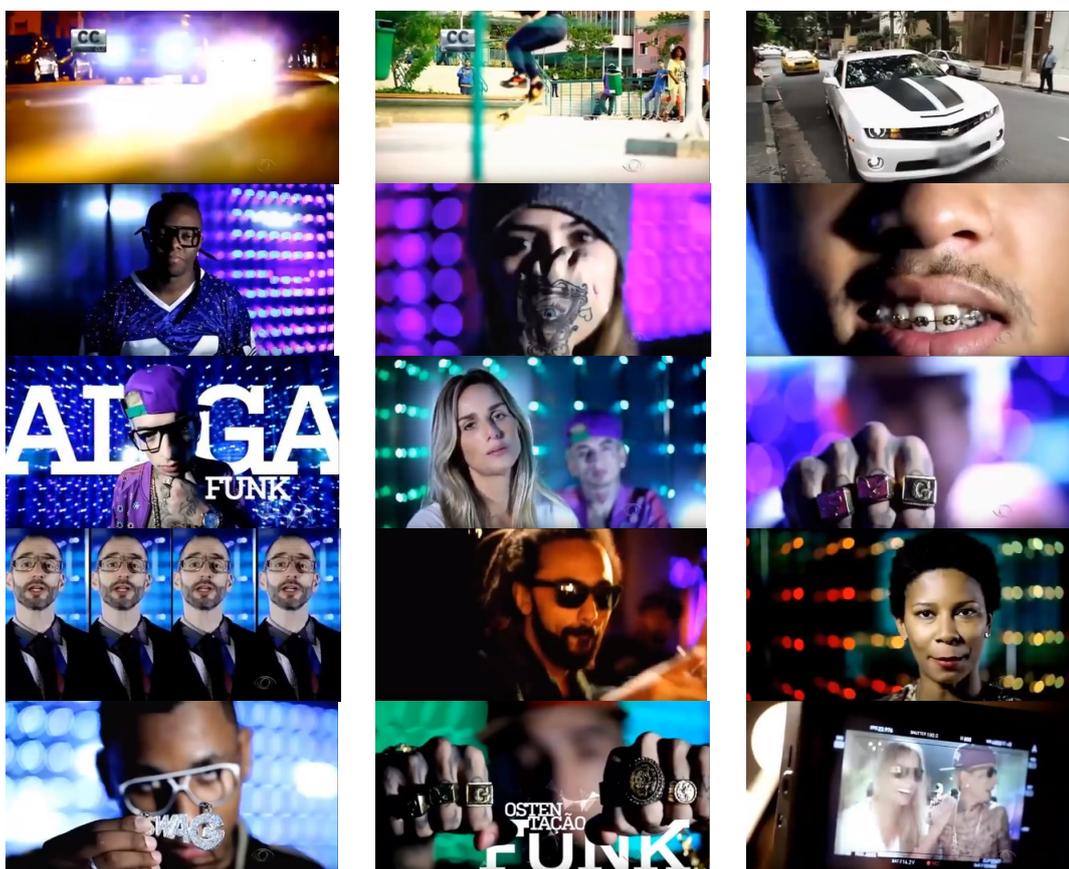
com o repórter em ação é exibida – um dos trechos exhibe Cazé dentro de uma van perguntando o que pode acontecer se a polícia os pegar e fazendo uma expressão corporal de preocupação quando a resposta é de que a qualquer momento podem ser liquidados e um outro mostra China conversando com refugiados de guerra que lhe contam o que lhes aconteceu na prisão. A vinheta de abertura do programa é curta, com o rosto de cada um dos repórteres destacado junto com as letras que compõem o nome da atração – nessa temporada são 5 apresentadores, a mesma quantidade de letras do nome do programa – com um filtro de cor que valoriza um contraste entre azul-escuro e vermelho, duas cores fortes e uma trilha que sugere impacto a cada vez que a câmera focaliza o rosto de um dos integrantes.



Figuras 101, 102 ,103 10 4, 105 e 106: vinheta de abertura de A Liga em 2013

A vinheta que dura poucos segundos na maior parte dos episódios deste temporada é o complemento de uma abertura que reúne alguns dos repórteres fazendo uma espécie de cabeça para as reportagens do dia. Mas na edição de estreia, no dia 16 de julho de 2013, sobre Funk Ostentação, essa abertura é antecedida por um *off* de Cazé coberto com imagens do momento em que MC Daleste – cantor de funk ostentação assassinado cerca de uma semana antes da estreia do programa – leva um tiro e editado junto com imagens de entrevistas de Cazé e China a pessoas próximas do cantor. No *off*, Cazé diz: “*Há alguns dias, o funk ostentação ganhou destaque mundial com o assassinato do MC Daleste. (...) Daqui a pouco você vai saber o que aconteceu na noite do crime. Mas antes vamos conhecer um mundo que MC Daleste e muitos outros MCs conquistaram – o do funk ostentação.*” Após a chamada, a edição começa com uma sequência de imagens urbanas como trânsito, grafite, pista de skate e um carro esportivo, e de pessoas enquadradas em plano americano ou *close* de rosto por uma câmera fixa – um rapaz negro com uma camisa de um azul chamativo da Adidas, *dreads* e um

óculos de armação grossa, uma moça loira e magra com a mão tatuada, um segundo rapaz negro enquadrado a partir da boca com aparelho para correção dental. As imagens são gravadas em um cenário com um fundo colorido e cores fortes onde várias luzes piscam e editadas ao som da música Nie Mehr¹³⁶, do rapper alemão Carlo Waibel, mais conhecido como Cro. Um *lettering* que escreve o nome do programa e o tema da edição em letras grandes e brancas, dando-lhes bastante destaque é inserido na pós-produção das imagens. A última imagem a aparecer antes da imagem de Mariana Weickert, que faz a chamada para a matéria na sequência, é a de MC Guimê, um dos entrevistados da edição, emoldurado pelo nome do programa e a palavra funk.



Figuras 107 a 121: frames retirados da abertura complementar do programa sobre funk ostentação

O volume da música é diminuído e Mariana, cuja imagem aparece ainda em um jogo de foco com a imagem de MC Guimê, anuncia, no mesmo cenário: *sucesso, luxo, poder e dinheiro*.

136 A música pode ser ouvida no Spotify através do link: <https://open.spotify.com/track/6di0ubrcWF1vkf441tnRLh> Acesso em 10 mar. 2018

Ela é seguida por Cazé que aparece também a partir do mesmo fundo: *não faz muito tempo que isso era exclusividade de poucos. Mas hoje a história é outra*. Rita Batista também faz parte da chamada: *Mais uma vez, o funk chegou para causar e a polêmica agora é a ostentação*. As imagens dos repórteres tomam a tela em plano próximo de seus rostos, o que cria uma sensação de que eles falam diretamente, olho no olho, com o espectador. A edição rápida de imagens no ritmo da música agitada e de batida forte entrecortam as falas diretas dos repórteres com outras que destaca corpos, sobretudo negros, tatuados, descolados, exibindo anéis, óculos e correntes que sugerem, mais do que a existência de dinheiro entre quem os porta, a necessidade de exibi-lo. Aparecendo novamente, durante essa mistura de imagens, Cazé fala: *“MCs que falam sem pudor da importância de se ter um carrão, quilos de ouro e muita grana pra gastar”* e é seguido por Mariana: *“Nessa matéria vamos explicar porque, pra muitos, melhor que ter é ostentar”*.

Os apresentadores de *A Liga*, enquanto ditam o texto que contextualiza as matérias daquela edição, aparecem misturados às imagens das outras pessoas que compõem aquela sequência e enquadram um modo de olhar para o assunto do dia. Em uma estratégia parecida com o que o *Profissão Repórter* faz no *switcher* da redação, os repórteres de *A Liga* começam o programa discutindo, a três, o que aconteceu enquanto preparavam as matérias daquele programa, mas em um cenário aberto, no meio de uma rua, à noite, iluminados pelas luzes dos carros que aparecem desfocadas ao fundo. Mariana Weickert, Rita Batista e Cazé trocam impressões sobre a pauta: Mariana diz que colocou um vestido curto e se sentiu deliciosa e Rita fala da sua sensação de desespero na relação com a confusão que seguranças fazem para proteger MCs em ambientes lotados. As falas das repórteres são editadas junto com imagens das matérias que vão compor a edição e eles tiram conclusões acerca do que viram: *“eu não deixaria um filho meu ali”*, *“mas mulher também é ostentação pra eles”*, *“os meninos não tem nem aí, não tem lei, nem a lei da gravidade porque eles empinam as motos com as meninas na garupa”*, e a conversa se segue com os repórteres falando a respeito do que eles acham ou perceberam do funk ostentação enquanto cumpriam suas pautas: *“mas a batida é boa, o cara gosta do funk, tem a batida boa, independente da letra, tem gente que nem presta atenção. Lembra do É o Tchan? A galera falava de rebolar numa garrafa, alguém já pensou o que é rebolar numa garrafa?”* Nessa conversa, as impressões dos repórteres aparecem como um modo de introduzir as discussões que pautam controvérsias em relação ao assunto da edição, mas sobretudo, localizando o ponto de vista de cada um em relação a elas.

Escolhido como programa de estreia após o assassinato de MC Daleste¹³⁷, a edição sobre funk ostentação já faria parte da temporada 2013 de *A Liga*, mas é atualizada com entrevistas do empresário, do pai, do irmão e do cunhado do MC Daleste. MC Bio, o empresário de Daleste, já havia sido entrevistado por Cazé para o programa, por exemplo, e volta a falar para contar sobre o assassinato. A discussão sobre Daleste, contudo, só aparece no final daquela edição e na primeira entrevista com MC Bio, no seu escritório, o empresário apresenta MC Gui, de 14 anos, sua grande aposta naquele momento. À mãe do menino que aparece lhe acompanhando, Cazé pergunta sobre receios em relação ao futuro dele e ela diz que *“Ele estuda à tarde, os show normalmente é tudo [sic] das sete da noite até no máximo as quatro horas da manhã. Ele consegue descansar até dez, onze horas da manhã”*. Cazé lhe pergunta então qual o maior medo dela em relação a essa carreira e ela mais uma vez se diz tranquila: *“Eu tenho tranquilidade com ele que ele é sossegado, ele é tranquilo, não tem vontade de experimentar nada, bebida, nada. Quando ele crescer aí, passar dos dezoito, ele vai ver o que ele prefere, né?”* Na sequência, a matéria de Rita Batista é retomada (ele já havia entrado antes apresentando um MC) no meio de um show de MC Lon e a letra da música que ele canta em coro com o público é destacada na tela: *“Estudar, respeitar, o papai e a mamãe pra um futuro a eles dar.”* Rita, do lado do palco e falando para a câmera apesar do ruído ambiente do show, ressalta: *“No meio dos carros, dos bens, do funk ostentação, ele tem umas letras que dão uma aliviada. São os recados pra juventude, para estudar, pra se desenvolver, pra obedecer o pai e a mãe. Afinal de conta são menores, ninguém tem a chave do carro aqui, ninguém tem dinheiro para manter esse funk ostentação”*. Rita se desloca entre o palco, de onde acompanha o show, e a plateia, mas nas duas situações, aparece sempre muito próxima da ação – no palco, ela fala quase gritando enquanto o show acontece às suas costas. A proximidade da repórter parece ser ainda reforçada pela qualidade ruim do áudio, que precisa ser complementado por legendas. Na plateia, ela está misturada ao público e precisa falar do ouvido para entrevistar uma garota: *“Você ostenta mesmo?”* Fazendo sinal de positivo com a cabeça, a menina cujo rosto não é identificado e aparece com um efeito de borrão completa *“ostenta bonés, óculos, roupas de marca. Rita quer saber quem financia e com a resposta de que é o pai, a edição congela a imagem de Rita com um sorriso de modo irônico para a câmera com um efeito sonoro que sugere um impacto da resposta.*

137 A jornalista Cristina Padiglione informou, em nota no jornal Estado de São Paulo em 2 de julho de 2013, que a edição sobre funk ostentação seria antecipada para ter o assassinato do MC como ponto de partida (PADIGLIONE, 2013).



Figuras 122 e 123: Rita Batista acompanha um show de funk e entrevista garota na plateia. Legenda complementa o áudio.

Em uma fala mais à frente, Rita, para a câmera, diz que acha muito estranho crianças naquela idade já estarem com um discurso do luxo e do consumo exagerado. Mas antes que ela diga isso com todas as letras ou sugira com o sorriso irônico em resposta à garota financiada pelo pai, a montagem de A Liga que coloca em sequência uma conversa com um empresário que fala de um menino de 14 anos ganhando quarenta e dois mil reais com apenas alguns shows de meia hora cada, a mãe do menino que diz não se preocupar com o filho porque ele estuda e não bebe e um MC que entre suas músicas sobre luxo e dinheiro aconselha seus fãs a estudar e respeitar os pais para lhes dar um futuro já sugere que a relação entre a idade do público que produz e consome esse tipo de música e o estilo de vida exaltado nas letras é uma questão chave para o desenvolvimento da pauta. Isso ganha ênfase na fala da garota que diz que o pai financia sua ostentação, mas ecoa também, e sobretudo, na letra do MC que fala em dar futuro aos pais e na postura da mãe que, ainda que preocupada com que o filho vá a escola, não vê problemas na alta carga de trabalho dos shows que ele faz.

A retomada da conversa entre MC Bio, o empresário, e Cazé, no carro em que eles se deslocam pela cidade dá pistas de uma construção importante no fio que conduz a organização da discussão do programa. Ao ser questionado por Cazé sobre a sensação de poder comprar um carro caro, MC Bio responde: *“Você poder adquirir uma coisa que você não tenha tanta dificuldade pra adquirir é muito bom. Você se sente um pouco dentro dessa sociedade, sei lá, você se sente um pouco cidadão. Cazé: uma forma de se inserir na sociedade pelo consumo. MC Bio: é cara, porque viemos do nada, sem herança, sem família tradicional, sem dinheiro, entendeu, sem de repente um nível cultural legal, uma escolaridade legal, acho que de repente a gente não quer nem tanto luxo, a gente só quer viver bem”*. Enquanto o empresário vai terminando de falar, os dois chegam à sua casa e a câmera faz um movimento para mostrar a casa de um ponto de vista próximo daquele do repórter, sentado no banco do carona. A

primeira visão que tem é da garagem, onde um Camaro branco está estacionado e a câmera faz um close com efeito de zoom out sublinhado por um efeito sonoro que sugere impacto. Cazé pergunta o que significa para Bio ter um carro daqueles. Enquanto o rapaz responde que fora a ostentação, o carro tem velocidade, um design agressivo e quando passa todo mundo olha, a edição exibe mais imagens do carro feitas com foco em detalhes específicos como o para-choque ou a marca.



Figuras 124, 125, 126: câmera mostra detalhes do Camaro de MC Bio

MC Bio é jovem e apesar de argumentar sobre uma relação entre falta de dinheiro e escolaridade, fala de modo correto e articulado. A sua fala estabelece uma relação direta entre consumo e cidadania, bastante pronunciada em um país com altos índices de desigualdade como Brasil. Em um estudo feito a partir da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios de 2002 a 2015, do Instituto Nacional de Geografia e Estatística, IBGE, Tereza Campelo se propõe a analisar a redução da exclusão dos mais pobres no que se refere a um conjunto de direitos e identifica o acesso a bens de consumo como um fator que “representa melhorias objetivas, liberação de tempo gasto em tarefas domésticas, melhoria na autoestima das famílias e ampliam possibilidades de acesso a outras oportunidades. É o caso do telefone celular e do computador com acesso à internet, que deixam de ser privilégio de uma parte do Brasil e passam a compor o dia a dia das famílias negras e dos mais pobres” (CAMPELO, 2017, p.39). A vertente ostentação do funk associa a um estilo de música surgido nas favelas brasileiras, uma identidade marcada pelo sucesso econômico, pelo acesso a bens de luxo em um contexto em que o acesso a bens básicos como geladeira e máquina de lavar são uma conquista recente. Cazé questiona isso a Mc Bio, destacando uma dimensão da identidade: “*mas e os valores das músicas, às vezes o cara tá cantando ter, né? Não tanto ser. Então o cara tem o cordão de ouro, tem a moto, tem o carro, a mulher é sempre vista de uma forma assim meio objeto, né?*” Em sua resposta, MC Bio volta a relacionar as duas coisas: “*de repente, alguém enxergue na vertente do seguinte, de ver que a gente, o que é que a gente conseguiu pra ter isso aqui. Mas de repente talvez ele enxergue que pra ter o tênis maneiro*

eles foram lá, cantaram, entendeu? Se esforçaram, passaram perrengue também e hoje tão legal". Enquanto MC Bio termina sua fala, a tela do programa vai se dividindo e MC Lon vai aparecendo enquanto conversa com Rita Batista: *"Eu estimulo o consumo, mas eu estimulo no bem. Cantando. Rita retruca: mas tem do mal também, é?"* Mc Lon responde: *"tem do mal, pô. Tipo eles faz [sic] coisa errada pra ter um carro, pra ter uma moto"*. Rita: *"e você não se sente responsável, não?"* Mc Lon: *"não, se ele for mente forte, ele vai querer o quê? Jogar bola, estudar, fazer uma faculdade, ter um emprego bom no futuro pra ele ostentar. Mas agora se ele quiser mudar de vida do dia pra noite como MC, como jogador de futebol, ele tem que nascer abençoado e tipo é difícil, né, mano? É tipo em mil, uma pessoa dá essa sorte que eu dei, que outros MCs deram também"*.

A ideia de que a responsabilidade pelo sucesso é individual aparece tanto na questão colocada por Rita Batista quanto na resposta do MC. Embora *A Liga* não faça nenhuma associação entre o funk e o tráfico, as falas dos MCs destacam a importância do consumo como constituidor de uma noção de cidadania para as pessoas que vivem nas periferias brasileiras, marcadas como cenários cotidianos da violência entre policiais, traficantes de drogas e milícia. Ostentando anéis, relógios e correntes de ouro, Mc Lon diz a Rita: *O funk me mostrou o outro lado da moeda. Até então eu nunca tinha visto piso na minha casa, o funk me deu isso. A luxúria, a ostentação, veio tudo através do funk*. Há uma noção de meritocracia exaltada na fala da ostentação, a ideia de que é preciso alcançar a riqueza, mas pelo trabalho ou pelo talento. Assim, Mc Bio faz questão de mostrar a quantidade de shows que seus clientes fazem por noite, MC Lon vai de boate em boate fazendo um show atrás do outro com a companhia de Rita Batista. Fazendo referência a uma música em que fala *"É classe A, é classe A, nós tem carro, tem moto e dinheiro"* que tem um trecho do clipe em que MC Bio aparece de óculos escuros, boné e fumando charuto exibido, Cazé pergunta ao empresário: *"Você é classe A agora?"* Na resposta, o MC reafirma a noção de distinção pelo poder aquisitivo como forma de acesso a direitos: *"Classe A na atitude, classe A como ser humano, classe A como pai, mas se for falar economicamente a gente nunca tem, jamais. Às vezes eu tô com meus amigos de iate, de barco, você fala poxa vida, antes de repente eu ia ser barrado na porta aqui"*. Cazé pergunta se isso já aconteceu e ele relata: *"Claro, da onde eu vim [sic] isso aí é a coisa mais natural do mundo, ser barrado na porta do hospital, do restaurante, você tá passando e ô, não vai pedir dinheiro aí, entendeu. Você vai passar perto do carro pra atravessar a rua, o cara fechar o vidro"*. Para ver então como o público classe A reage ao

novo classe A do funk, Cazé leva Bio para a rua Oscar Freire, onde há uma grande concentração de lojas de luxo em São Paulo. Saindo de casa, o repórter – que já ostenta um óculos escuro e um cordão dourado – indica, olhando para a câmera diretamente, qual é o próximo destino e é seguido por Bio que também olhando para a câmera fala olho no olho com o espectador: *“Então é isso, eu Bio G3, Mc Cazé, nessa nova missão, vamo invadir os classe A. É nois por nois, é o funk ostentação, bora Cazé.”* Os dois chegam à Oscar Freire em um carro no Camaro, mas as pessoas com quem Cazé conversa ali não são os tais integrantes da classe A consumidora do comércio, mas os manobristas, que demonstram certa cumplicidade e mesmo admiração pelo cantor. Reforçando um sentido de distinção financeira, Cazé pergunta a um dos manobristas: quantas vezes você já pegou um Camaro? Ao outro, mais jovem, vestido com uma farda composta por camisa de botão e gravata: *“Conhece Mc Bio? (...) Quando você não tá de uniforme assim, fazendo as manobra aí com as caranga, você gosta de ostentar também, usa uns ouros?”* As respostas são todas positivas. Mais à frente, um homem que pede esmolas é questionado por Mc Bio: *“é pra comer mesmo? Porque a situação tá difícil em casa? Quando você costuma pedir as coisas pras pessoas aqui, que eu acho que frequenta muita gente rica aqui, né? Que é que as pessoas costuma [sic] te dar?”* O senhor, olhando para a câmera, responde: *“cinquenta centavos, dez centavos”*. Abrindo a carteira, movimento enfocado pela câmera, Mc Bio diz: *“hoje você encontrou com o funk ostentação, vai ganhar cem. A gente lutamos bastante também. Sabe reconhecer quando as coisa é de verdade, tá bom?”* Abaixando a cabeça, o homem comenta: *“rapaz, nunca peguei isso. Caiu do céu”*. Agradecendo a Cazé, Mc Bio e os outros rapazes que acompanham os dois no passeio, o homem olha também para a câmera enquanto o *off* de Cazé indica que *“Até a esmola no funk ostentação é de luxo. Dia de sorte pro morador de rua que ganhou cem pratas do MC Bio que não perde uma chance de impressionar e mostrar o que tem”*. O movimento de olhar para a câmera feito pelo homem denuncia a posição de vigília da câmera presente ali e indica um lugar de autoridade que ela ocupa na relação com os falantes. Ainda que a pergunta tenha vindo do MC, é para a câmera que o homem responde à pergunta. Pouco antes, a mesma ação de MC Bio, que toma o lugar de Cazé como condutor da narrativa e reforça para o espectador o que eles farão a seguir parece funcionar no sentido de reivindicação de um lugar de existência para além do diálogo com o repórter. Ao se dirigir para a câmera, Bio afirma ali seu lugar, sua autonomia, sua capacidade de ação.



Figuras 127, 128, 129: Cazé e Mc Daleste na Oscar Freire.

Ainda que se valha da atualidade da discussão sobre o funk ostentação ancorada na morte então recente de Mc Daleste, a construção do tema feita por *A Liga* se dá, sobretudo, a partir de uma discussão sobre identidade, dinheiro e objetificação da mulher. A presença de Rita conversando com as meninas que cercam os MCs é curiosa nesse sentido. Como mulher, a aproximação que ela constrói com as garotas é mesmo pela intimidade, pela partilha de uma condição igual. A aproximação que Cazé constrói com Bio não é a mesma, não implica necessariamente um sentido de reconhecimento de igualdade, mas ao se colocar mais como curioso que como inquisidor, ao construir um sentido maior de registro que de investigação, Cazé permite que seu entrevistado fale, se mostre, se deixe ver e inclusive se dirija diretamente para a câmera. Nesse sentido, suas perguntas não questionam a necessidade de ter um carro caro, mas o que significa poder ter um carro caro. Em uma postura parecida, na parte final da edição, Rita Batista entrevista alguns MCs nos bastidores de um show sobre a morte de Daleste, mas as suas perguntas são um mote para que eles argumentem, como o faz MC Cifrão. Falando sobre o cantor morto, a repórter pergunta: “*você acha que aconteceu o quê?*” Cifrão responde: “*eu acho que tão querendo acabar com o funk, entendeu?*” Rita provoca: “*mas você acha que o funk é criticado porquê?*” MC Cifrão: “*Ah, porque tem alguns Mcs que abusam também, mas é querendo falar do dia-a-dia, do que nós tamo [sic] vivendo. Se falar de violência, na maioria das vezes, se fosse assim, se não pudesse falar, não ia ter filme, não ia falar nada de assalto, não ia ter nada*”.

É importante destacar a falta de um microfone nas mãos dos repórteres de *A Liga*. Ainda que isso prejudique a captação do áudio e implique na adição de legendas em vários momentos, o sentido de diálogo entre repórter e entrevistado é reforçado, ainda que eles se coloquem um em frente ao outro, ainda que haja um jogo entre perguntas e respostas. Em um *off*, já no finalzinho da edição, Cazé fala que o vídeo do momento em que Daleste leva o tiro no palco correu a internet e virou notícia nos principais sites do mundo – o *off* é coberto com imagens de telejornais, noticiando a morte de Daleste no palco, identificadas como de internet. O destaque do *off*, contudo, é para as manifestações de ódio – um *tweet* e a imagem

de um jogo de tiro que faz Daleste de alvo são exibidas enquanto Cazé diz: “*O assassinato explodiu nas redes sociais, muitos fãs prestaram homenagens, mas também teve a galera que comemorou online o menos um do funk.*”

Uma fala de Mc Bio sobre a banalização da morte, sobre pessoas comentando que é só mais um, que morreu porque tinha que morrer, colocada em sequência desse *off* e da fala de Mc Cifrão sobre a diferença que se faz entre falar de violência no funk e falar de violência em filmes *blockbusters*, telenovelas e ainda nos jornais dá uma dimensão a respeito de que condutas, que corpos e que movimentos culturais são concebidos enquanto passíveis de valorização na sociedade brasileira. Ao abrir espaço para as falas dos Mcs, de suas famílias, ao mostrar esses garotos desfilando numa rua dedicada ao consumo de luxo como clientes que podem consumir naquelas lojas, *A Liga* abre a discussão acerca da existência de uma cultura do funk que, ao se ligar à ostentação, interpreta uma certa noção de meritocracia a partir das possibilidades materiais da vida nas periferias brasileiras. A escolha de fontes nesta edição não privilegia a oficialidade de delegados e policiais, nem a fonte especialista, mas abre espaço para que as pessoas que fazem e consomem aquele tipo de música mostrem seu cotidiano, seus valores, seus bens.

Essa estratégia de legitimação do dito pela fala de pessoas comuns não é a única estratégia adotada pelo programa em relação às fontes, contudo. Quando começa o primeiro *A Liga* de 2014, no dia 08 de abril, os quatro apresentadores anunciam os temas do dia – a temporada, como dissemos, quebra com o padrão anterior de cobertura de um assunto apenas por edição – e que tema será coberto por cada um deles. No primeiro programa da temporada, este foi também o momento de apresentar uma nova integrante da equipe, Mel Fronckowiak, apresentada no site do programa como atriz, mas caracterizada como repórter na edição.



Thaíde: *olá, bem vindos à Liga. Hoje estreamos a quinta temporada do programa com muitas novidades.*

	<p>Mariana: <i>temos um novo formato, a partir de agora cada episódio será uma revista com diversas realidades, quadros novos e o que de mais atual tá rolando no Brasil com a mesma profundidade e a imersão de sempre.</i></p>
	<p>Cazé: <i>convidados especiais vão ajudar a expandir ainda mais o nosso olhar que também ganha o reforço da nossa nova repórter.</i></p>
	<p>Mel: <i>A Liga começa agora.</i></p>

Recém-saída de uma novela da *Rede Record* em que era protagonista, Mel Fronckowiak construiu sua carreira pública como modelo e o papel em *Rebelde*, uma novela voltada para o público adolescente na *Rede Record*, foi seu primeiro papel fixo em um trabalho de televisão. Sem qualquer rastro público que a relacione ao jornalismo, Mel não é a primeira atriz a integrar a equipe de *A Liga*, como já argumentamos¹³⁸. Para o programa, contudo, não há nenhum questionamento acerca do seu lugar de repórter, como define, o *off* de Cazé sobre a reportagem de Mel na sua edição de estreia: “*Na sua estreia como repórter, Mel Fronckowiak se instalou no complexo da Maré à espera das tropas do exército que invadiram a comunidade nesse final de semana*”. Embora não haja nenhuma ponderação sobre o papel desempenhado por Mel ali, o *off* de Cazé destaca a novidade da situação ao qualificar aquele momento como sua estreia não apenas no programa, mas como repórter. Outro destaque importante é a presença imersa dela na situação, reforçada pelo uso do verbo *instalar-se*.

A postura de Mel na reportagem sobre a chegada do exército ao Complexo de favelas da Maré, no Rio de Janeiro, se constrói a partir das descobertas da repórter a respeito de uma

138 Vale destacar que tanto Rosane Mulholland quanto Tainá Müller, atrizes que estiveram presentes na equipe da primeira temporada do programa, seguiram suas carreiras de atrizes depois de integrar a equipe do programa. Depois de ter feito o papel da professora Helena na versão brasileira da novela infantil *Carrossel* no SBT, Rosane fez parte do elenco da novela das sete da Rede Globo, *Alto Astral* e alguns filmes; Tainá é jornalista por formação e começou sua carreira como VJ da MTV, mas desde 2007, quando estreou na longa *Cão sem Dona*, se dedica a carreira de atriz, atualmente, interpreta uma personagem da novela das nove da Rede Globo, *O Outro Lado do Paraíso*.

situação que, para ela, é novidade. Já no primeiro caso que aparece no seu relato, essa construção se esclarece: ao observar uma moça que cruza a avenida chorando e é abordada por policiais, Mel, que ainda que esteja observando a situação um pouco de longe é enquadrada de modo muito próximo pela câmera do programa (figura 130), levanta um número de hipóteses sobre o que pode estar acontecendo com um texto que apela para as suas próprias impressões: *“a sensação que a gente tem é que ela tá drogada, tá há muitos dias sem comer; do outro lado da Avenida Brasil tem uma área de crakeiros e a gente tá tentando entender se essa invasão que tá prestes a ocorrer pode diminuir esse tipo de acontecimento”*. Ainda que ela faça suposições bem diretas como sobre a moça estar há muitos dias sem comer, nenhuma imagem anterior dá a entender que ela se aproximou da situação de algum modo, as informações são mais suposições que informação de fato. Quando se aproxima do policial que atende a moça, a repórter pergunta para ele: *“oi, tudo bem? A gente sabe o que é que tá acontecendo com ela?”* Ao entrar na situação, Mel se coloca junto do policial, inclui os dois em um mesmo saber ou não saber e o policial responde: *“não, até agora ela não falou o que tá acontecendo.”* Ao ser questionado sobre já ter visto outras cenas como aquela naquela região, o policial responde que *“antes da polícia chegar tinha frequência de usuários de crack, era frequente”*.

Durante toda a cena, a câmera se concentra, basicamente, em enquadrar Mel e suas ações, é ela quem comanda a história e está no centro dela e é por ela que a câmera se interessa. Apenas em alguns momentos a figura da moça sentada no passeio chorando é enquadrada, fora da cena comandada por Mel, como se fosse apenas um exemplo do relato da jovem repórter. As duas são enquadradas em conjunto apenas quando Mel finalmente se aproxima da moça e pergunta: *“a gente pode te ajudar, você tá com fome?”* Ao ouvir da moça que ela quer morrer, a repórter começa a fazer perguntas mais pessoais, sobre a gravidez dela, a idade, o pai do filho. Com a resposta da moça de que não queria conversar, Mel se afasta e, caminhando, relata: *“faz poucas horas que a gente tá aqui no complexo da Maré, e uma situação completamente inusitada como essa, parece que os policiais estão tentando ajuda-la de alguma forma mas a gente não sabe direito o que aconteceu, nem o que vai acontecer porque o exército tá chegando aqui na Maré e com certeza outras emoções acontecerão.”* Nesse momento, duas imagens dividem a tela, à esquerda, Mel caminha e fala olhando diretamente para a câmera que lhe filma em primeiro plano; à direita, a situação da moça em surto sendo controlada por policiais vai ficando para trás (figura 133). O lugar que Mel

constrói, através dessa fala, para o seu próprio relato, é o de dar a ver para o espectador, para além do contexto de ocupação da favela, o seu relato pessoal de vivência da situação. Nesse sentido, diferente do modo como construção do episódio sobre o funk ostentação, o lugar de legitimação da informação é construído pela fonte oficial, sem que haja questionamento de qualquer tipo do relato policial na interação entre a fonte e o repórter – ainda que em outros momentos da edição a repórter chegue a entrevistar moradores cujas falas são contrárias à ocupação, e pondere ela mesma sobre as intenções de instalação das UPPs, a narrativa de imersão de Mel no complexo da Maré é feito sempre a partir do acompanhamento da ocupação oficial, sempre no rastro deles.



Figuras 130, 130, 132 e 133: câmera acompanha Mel Fronckowiak em cobertura sobre ocupação da favela da Maré

A fala de Mel sobre o que poderá vir a acontecer durante a ação, dita com uma expressão levemente descontraída no rosto, sugere, inclusive, uma ansiedade por essas emoções e deixam ver que a grande força daquele trecho é o seu próprio relato de vivência, o relato das emoções que ela sentirá ao ver o que acontece naquela comunidade. Isso se confirma em seguida, quando a repórter aparece chorando, comovida com a situação dos moradores – observando a movimentação das tropas, ela relata: “*estão todos fardados, blindados, esse é o clima por enquanto aqui na Maré*”; há um corte rápido para ela perguntando a um senhor se ele mora ali e logo depois uma sequência dela olhando os tanques

emocionada, caminhando chorando e explicando, a alguém da sua equipe que não aparece enquadrado mas cuja mão escapa no quadro da câmera, a situação (figura 136): “*ele quase foi atropelado, tadinho. Ele tentou falar comigo e ele começou a se emocionar, ele não conseguia falar. [...] (ainda chorando) No meio desse monte de carro, de tanque, as pessoas tentam viver, sobreviver aqui no meio, então, fica um pouco difícil. É que no meio disso tudo tem um monte de gente*”. As imagens mostram a repórter sempre muito próxima do exército e aumentam a construção do argumento de imersão pela sugestão de uma ação constante.



Figuras 134, 135, 136: a câmera de A Liga faz close nas reações emocionadas da repórter

Mas embora a proximidade corporal de Mel se estabeleça na relação com os militares em várias situações, a construção de edição, reforça um sentido de proximidade entre repórter e moradores, indicada ao fim da reportagem pela voz deles mesmos – Mel coloca a cabeça pela porta de uma casa e conversa com uma família enquanto é filmada de costas, nós ouvimos apenas o áudio dos moradores. A repórter pergunta se eles não têm medo de sair naquele momento, com o exército do lado de fora e os moradores respondem: “*não porque a reportagem tá junto e com a reportagem vai tá tudo registrado*”. Ao final, Mel afirma: “*O que eu pude perceber nessas primeiras horas de ocupação do complexo da Maré é que as pessoas têm muito medo dessa mudança que começa a ocorrer a partir de agora na comunidade. O que a gente espera é que depois de tanto tempo sob o domínio do tráfico, a retomada desse território pelo governo traga para as pessoas dignidade e respeito por parte das autoridades. E que isso não tenha tempo, não tenha prazo pra terminar*”.

A edição da reportagem também reforça as estratégias de reservar para a performance de Mel *in loco* o lugar da construção subjetiva do relato pessoal, assim, as informações mais objetivas são inseridas a partir do *off* de Thaíde sobre a ocupação depois de duas horas de espera ou ainda um *off* da própria Mel informando, com imagens de um mapa de satélite, a questão estratégica de segurança que motivou a ocupação da Maré. A relação com as fontes é bastante ambígua e não sugere confronto, questionamento direto da informação dada pela

fonte policial – Mel mantém uma conversa sempre muito próxima com eles. Ao mesmo tempo, é a aproximação de Mel da comunidade que lhe rende os momentos de relato mais emotivo: é a situação dos moradores que lhe comove e que ela pode observar e relatar naquelas horas em que esteve ali, acompanhada pela câmera. Embora a situação dos moradores seja o mote, a imersão da repórter nessa situação nos parece mais retórica que de fato, com Mel hesitando entre um dentro e um fora da comunidade e do exército, da repórter e de um eu que se emociona, alguém distante e dentro da cena.

Na edição sobre Rolezinhos do Sexo, Mel aparece mais à vontade com o lugar que ocupa no programa. Ao encontrar com um grupo de jovens que organizou um encontro em um parque ao qual a imprensa deu o nome de Rolezinho do sexo, o lugar de ídola dos adolescentes parece ser convocado na medida em que cria para Mel a possibilidade de conversar abertamente com os garotos e garotas sobre drogas e sexualidade. A noção de imersão não é convocada na edição e a ideia explorada é a de que Mel vai acompanhar o grupo e ver o que vai, de fato, acontecer no encontro marcado via internet. Já na cabeça da matéria, após uma fala de Cazé que indica que o evento virou polêmica online por sugerir a ideia cabular aula, se drogar e transar, a repórter reforça o sentido do estar lá para saber a verdade e convoca o telespectador para acompanhar junto: *“A Liga marcou presença no evento pra saber o que de verdade aconteceu e agora você acompanha tudo o que a gente viu”*. Mel começa a matéria entrevistando os organizadores do evento – ela chega na casa de Esdras, um deles, às seis horas da manhã, como ela mesma narra. Ao encontrar os garotos, a repórter pergunta porque marcaram o rolezinho no parque das flores e não no Ibirapuera ou num shopping, e Esdras responde indicando um conflito: quando marcam nos lugares frequentados pela classe média, costuma-se achar que a intenção dos rolezeiros é roubar, quando marcam na periferia, a repercussão do evento indica que a intenção é se drogar e usar drogas. Na saída de casa, a irmã de um dos organizadores vai junto. Mel pergunta: *“você é casada, né? Porque você vai junto?”* A irmã responde que teme pela segurança do irmão, brigas, pancadaria. A pergunta da repórter lhe enquadra em um lugar de responsabilidade associado a uma moral conservadora que entende que uma mulher casada não vai ao evento para se divertir. Ao chegar ao parque, a equipe de televisão é barrada pelos seguranças e encontra apoio no grupo de adolescentes que não entra no parque sem eles. Mel pergunta a uma das meninas porque ela acha que eles estão sendo barrados. A menina responde que porque é para que a equipe não mostre o que vai acontecer e a repórter questiona: *“e o que vai*

acontecer?” A garota responde que *“Oxe, se a polícia entrar vai sair arregaçando todo mundo”* e enquadra a presença da equipe e, sobretudo, de uma repórter conhecida por aquele público específico como fiadora do evento e da segurança de quem dele participa. Quando entram no parque, porém, a equipe de televisão encontra resistência de um segundo grupo que já estava lá, o que faz com que o pessoal do rolezinho organize seu encontro em uma outra área do parque. Já entre os garotos, a repórter pergunta: *“mas é o rolezinho do sexo?”* Todos respondem não. Ela insiste: *“Mas e essas roupas que as meninas usam, curtas?”* Um dos garotos responde que o que é bonito é para ser mostrado e a conversa segue sobre as estratégias de paquera, a vida sexual e o uso de drogas, e sempre em grupos eles falam ainda, por exemplo, do envio de nudes, das gírias usadas entre os garotos para paquerar ou para comentar uns sobre os outros com os amigos. A certa altura, Mel ajuda um garoto a paquerar algumas garotas comentando o desempenho dele em tom de brincadeira para a câmera e valorizando um lugar de conquistador que ele assume na relação com grupo. Entre as conversas com os garotos, Mel entrevista Darlan Mendes, identificado como representante da Associação Rolezinho a Voz do Brasil. Darlan diz que esse rolezinho ficou famoso porque algumas das regras anunciadas na página do evento tinham letras de músicas que faziam apologia a sexo e a drogas. Ele diz que a associação tem que monitorar o evento e que por isso está ali. Mel pergunta se ele viu uso de drogas ou prática de sexo ali, se acha que as pessoas foram ao evento com essa intenção, a resposta de Darlan é categórica: *“não, não vieram com essa intenção. A juventude quer espaço. E porquê todos os jovens iam pro shopping? Crianças de doze, treze, quinze, de várias idades. Mãe, vou ao shopping, no shopping tem segurança, o shopping tem toda essa estrutura que os locais públicos não podiam oferecer”*. Mel complementa: *“que a periferia não tem”*. Darlan concorda: *“que a periferia não tem”*.

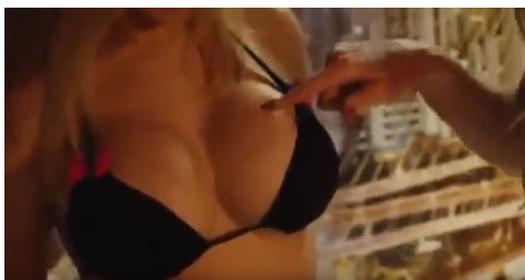
Com um grupo de crianças menores com idades entre 11 e 14 anos – que aparecem com o rosto borrado por um efeito de edição –, Mel pergunta se os pais sabem que eles estão ali. Com a resposta negativa da maioria, ela pergunta porque as mães não os deixam ir e a resposta é de que naquele lugar *“rola muita droga”*. O clima da conversa de Mel com as crianças é descontraído, ela brinca com os garotos, dá risada e vai ganhando a confiança que lhe permite perguntar se eles veem drogas ali. Uma das meninas fala que o primo mais velho, de 14 anos já lhe ofereceu lança e cocaína. Quando a garota responde que os pais do garoto sabem disso, o olhar de choque de Mel se dirige não para menina, mas para a câmera, em

busca da cumplicidade do espectador com quem ela espera partilhar um julgamento sobre esses pais, ainda que não saiba sua história. Um grupo de garotos maiores vai se aproximando do grupo que a repórter entrevistava e quando Mel pergunta quem carrega preservativo na bolsa, muitos dos meninos mais velhos mostram camisinhas nas carteiras. Rindo, a repórter fala para a câmera: *“se é o rolezinho do sexo ou não, a gente tá descobrindo, mas que a galera tá preservada, tá”*. A ideia de que a descoberta sobre a verdadeira essência do evento seria feita pelo ato de acompanhar aqueles garotos é reforçada nesse comentário de Mel e ao final da reportagem, ela afirma: *“A polícia tá saindo agora da Chácara das Flores. O rolezinho terminou aqui e a sensação que eu tive é de que esse foi só mais um. O evento de fato ficou conhecido como rolezinho do sexo, mas foi por causa da ingenuidade de uma menina de 13 anos que pegou uma música que ela gostava e não viu as consequências disso. Sexo a gente não viu e nem ouviu falar. O que a gente viu bastante foram os adolescentes da periferia tentando achar um lugar para se divertir”*. Mas a presença da reportagem ali parece seguir um roteiro já definido em que os sentidos construídos no início da narrativa vão sendo reforçados. Ainda que converse com os adolescentes e ouça histórias sobre a presença de drogas, ainda que ouça a respeito de questões de sexualidade, essas questões são enquadradas a partir de um ponto de vista heteronormativo que incentiva a paquera entre garotos e garotas e que em nenhum momento supõem uma sexualidade que não esteja de acordo com esse padrão e que não discute o uso de drogas, mas o qualifica como algo que não deve ser feito. Ao mesmo tempo, a cumplicidade construída entre a repórter e os adolescentes reforça um sentido de proximidade que opera no sentido de não qualificar a sexualidade adolescente como um problema, uma coisa que deva ser proibida e silenciada. Enquanto a repórter fala seu texto de encerramento, uma garota pequena, de aproximadamente dez anos de idade passa por ela e grita: *você é linda!* A intervenção espontânea da garota deixa ver, novamente, que a intimidade que permite a Mel fazer perguntas íntimas aos garotos da reportagem, é construída antes mesmo do início da conversa e calcada, sobretudo, na imagem pública da ex-atriz de Rebelde.

Se o lugar de Mel enquanto repórter é construído a partir da convocação de um sentido de juventude, a condição de gênero é também um atributo importante quando se tratam das mulheres repórteres – o lugar de uma feminilidade que sugere fragilidade é constantemente tensionado pela ideia de risco e desafio que o programa oferece, mas é também o que possibilita a construção de sentidos específicos sobre o ser feminino. Assim,

em uma edição da temporada de 2013 sobre ícones sexuais, *A Liga* faz dialogarem, a partir das reportagens de Cazé, Mariana Weickert e Rita Batista, sentidos sobre a possibilidade de construção do corpo feminino em uma cultura de culto ao corpo perfeito e enquanto Rita e Mariana encaram uma certa disputa na relação com os corpos que se apresentam como objeto de desejo das pessoas que elas entrevistam, Cazé se posiciona, em relação a seus entrevistados, com uma postura distante, quase de curiosidade. Nesta edição, Mariana passa um dia com Dr. Rey, identificado pelo programa como “O Guru das Plásticas”, Rita Batista acompanha o ensaio fotográfico de uma garota que deseja publicá-lo em uma revista masculina e Cazé acompanha as candidatas do concurso de Miss Bumbum.

Mariana, ao começar sua reportagem, indica que o lugar indicado por Dr. Rey para eles se encontrarem era uma emissora de tevê onde ele está dando entrevista. Nos bastidores, ela conversa com os modelos que estavam no palco do programa com o médico para fazer um jogo de adivinhação sobre plástica. Mariana pergunta se pode tocar o seio de silicone da garota e com a anuência dela, toca o peito e comenta suas impressões olhando para a câmera – é justamente a partilha de um lugar de mulher que parece legitimizar aquela proximidade com um corpo que não é seu. Quando a repórter encontra Dr. Rey, a sua relação com o próprio corpo passa a ganhar destaque na construção do relato na medida em que é o médico quem lhe aborda de modo bastante próximo e com toques não consentidos e Mariana se mostra bastante desconfortável. Dr. Rey toca Mariana nas pernas, na barriga, no peito, enquanto vai fazendo comentários que sugerem que ela tem um corpo lindo, que é o padrão ideal de beleza que agrada aos homens. Mariana faz expressões bastantes contundentes de desconforto (figuras 139 e 140) e quando o médico lhe segura por trás enquanto apalpa seus seios ela pergunta se ele vai abrir seu sutiã. Como que em tom do brincadeira, Dr. Rey olha para a câmera dizendo que Mariana está inventando aquilo e como ela reafirma que ele pegou em seu sutiã ele diz que estava apenas apoiando.





Figuras 137, 138, 139, 140: Mariana toca o seio de silicone de uma modelo e fica constrangida com toques não consentidos de Dr. Rey

Ainda demonstrando desconforto, mas à vontade com a câmera que segue a repórter caminhando com o médico, Mariana comenta: *“bom, então eu vou com o Dr. Rey, vou segui-lo, até o fim do dia. Que medo, hein, se esse foi só o nosso começo, hein, Dr. Rey”*. A câmera mostra os dois saindo, o médico com o braço ao redor de Mariana enquanto caminham. Em algum momento ela se solta dele e fala: *meu Deus, ele pega no meu peitinho*. Olhando para trás, para a câmera fala enquanto segura os próprios seios: *“Pegou no meu peito. Me abraçando agora, a gente vai segui-lo e ele acabou de pegar no meu peito e fez assim, ó o peitinho, daí ele disse eu sou médico”*. Ela faz uma cara de choque e o médico segue na frente. Os dois saem em um mesmo carro e na sequência um *off* de Rita Batista é coberto por imagens de corpos femininos: mulheres caminhando nas ruas, fotos antigas, as candidatas a Miss Bumbum. No texto do *off*, Rita diz: *no Brasil, até os anos 60, o corpo de mulher que fazia sucesso era o tipo violão. Cintura fina e quadril largo. Depois surgiram as magrinhas tipo tábuas que reinaram absolutas até a década de oitenta quando as academias de ginástica e as cirurgias plásticas se popularizaram. O culto ao corpo sarado e definido foi ganhando força e hoje o padrão de beleza que a mídia quer é a mulher rã: coxas grossas, barriga reta, peitos com muito silicone e braços super musculosos*. Enquanto Rita descreve o corpo valorizado no momento, as imagens mostram detalhes dos corpos das mulheres que concorrem no Miss Bumbum, que participam de um ensaio fotográfico vestidas apenas com biquínis: pernas grossas, seios fartos, bumbuns proeminentes. Depois do *off*, Rita aparece agora caminhando na rua: *“Hoje A liga vai ajudar você a descobrir como essas meninas saem o anonimato para os ensaios sensuais, afinal de contas, não basta ser top, tem que ser capa de revista”*.

O modo como o *A Liga* constrói unidade é muito importante na configuração do programa. Os *offs*, além de guardarem uma função informativa construída a partir de dados, gráficos e afins, são geralmente usados também para ligar a narrativa do programa e construir

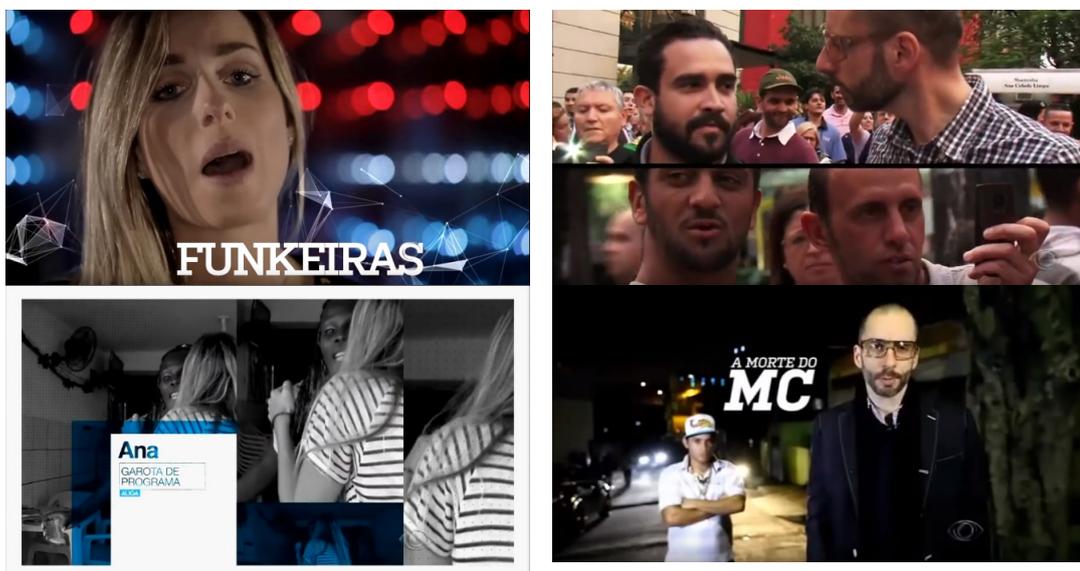
sentido. Assim, o *off* de Rita, coberto com imagens que ilustram os tipos de corpos aos quais ela faz referência, contextualiza os padrões de beleza de um ponto de vista histórico, mas também constrói uma passagem entre o encontro invasivo entre Mariana e Dr. Rey e a sua própria matéria. Especialmente na temporada de 2013 em que a estrutura do programa ainda privilegia um assunto coberto por diferentes repórteres, a edição do programa costura diferentes fragmentos das reportagens de cada um deles em uma sequência expressiva, que unifica as reportagens em um discurso mais ou menos coerente.

O modo como *A Liga* se vale de recursos técnicos de pós-produção para a criação de sentidos adicionais à narrativa costurada entre o que ela classifica como os diferentes pontos de vista de seus repórteres é também bastante significativo. Desde a utilização de trilhas sonoras que marcam o ritmo de uma edição mais rápida que se convencionou chamar como edição de videoclipe e que era uma das promessas do programa quando o formato foi apresentado no Brasil, até o uso de adição de *lettering* pra destacar frases de repórteres e entrevistados, infográficos e tela dividida, *A Liga* tem um trabalho de montagem do material audiovisual que complementa e dá sentido às construções de cada reportagem fragmentada. O sentido de montagem expressiva, tal como definido por Fachine (2007), parece ganhar proporções bastante significativas no modo como o produto audiovisual explora as propriedades gráficas e plásticas da imagem ampliando seus sentidos (FACHINE, 2007, p. 103). Se os sistemas de edição lineares permitiam aos montadores poucos recursos de edição da imagem e inserção de outros elementos, os recursos de pós-produção disponibilizados em um primeiro momento pelo vídeo e pelas ilhas não lineares e atualmente pela imagem digital, possibilitam que os cortes de imagem e a montagem desses cortes em qualquer ordem seja feita de modo muito mais rápido e que a inserção dos elementos gráficos que, Gutmann (2014) define como elementos interventivos¹³⁹ seja feita de modo mais simples.

É justamente no videoclipe, que *A Liga* toma como uma referência assumida para a sua edição, que Yvana Fachine localiza uma primeira expressão desse tipo de montagem na tevê. Assim, ela indica que o que muitos hoje identificam como um “estilo videoclipe” na linguagem da televisão “nada mais é que do que a manifestação desse tipo de montagem

139 Gutmann define os elementos interventivos da linguagem audiovisual como eventos visuais e sonoros “como as imagens gráficas, cujas funções dependem justamente das relações entre o dizer e o mostrar. Dessa forma, as funções que as imagens gráficas, assim como as capturadas, podem desempenhar no telejornal dependem de articulações entre o dizer e o mostrar, o que implica considerar que a imagem televisiva não é apenas julgada em razão do vínculo existencial mantido com um mundo exterior à televisão, de onde as imagens seriam capturadas, mas pelo vínculo estabelecido com o telespectador no processo enunciativo. (GUTMANN, 2014, p.86)”.

presente em quadros e sequências inteiras ou pontuais inserida tanto em gêneros ficcionais quanto não-ficcionais” (FECHINI, 2007, p.103). Em *A Liga*, a edição com cortes rápidos, muitas intervenções gráficas e uma trilha em geral agitada que dita o ritmo da montagem arranja de um modo muito específico diversos trechos das reportagens individuais de seus repórteres costurados por *offs* utilizados como momento de legitimação do dito com dados, infográficos, trilhas. Mas essa edição também adiciona informação em camadas, seja pelo destaque visual das frases ditas, seja pela moldura gráfica em movimento inserida em algumas telas para convocar um sentido de urbanidade, seja pelo destaque dos nomes dos apresentadores e entrevistados em letras enormes a cada vez que a narrativa muda de um mediador a outro ou introduz uma fonte. Assim, como afirma Gutmann, ao explorar o potencial expressivo da narrativa audiovisual agenciando elementos da linguagem audiovisual por completo, o programa articula o concatenamento de diversos níveis expressivos (GUTMANN, 2014, p.89). Em *A Liga*, a exploração dessa estratégia parece se comunicar justamente com sentidos de juventude criados em torno da expressão do vídeo e do videoclipe pela construção de uma linguagem acelerada onde por vezes, diversos sentidos concorrem em uma mesma tela.



Figuras 141, 142, 143, 144: Grafismos, infográficos, tela dividida e *leterrings* adicionam camadas de informação no texto audiovisual de *A Liga*

Ao final de cada episódio de *A Liga*, um dos repórteres assume uma fala final com suas impressões sobre o assunto e sobre a discussão proposta pelo programa como forma de

autenticar, a partir de um relato que comprova o que viu, o sentido construído naquele programa. Assim, ao convocarem seus próprios corpos enquanto lugares de discussão de um padrão de beleza almejado pelas mulheres contemporâneas, Mariana e Rita disputam outros padrões possíveis ao mesmo tempo em que se identificam com a pauta. Conversando com uma assessora de imprensa que transforma garotas em subcelebridades e fala sobre como funciona a criação de um perfil para essas meninas, Rita pergunta: *Rita Batista vende?* Assessora: *é... não, Rita Batista não vende. Tu é bela, tu vende, agora o teu nome não vai vender nunca.* As duas riem e a repórter retruca: *e um nome pra mim, me olhando assim, eu não respondi o seu questionário, mas pelo amor de Deus, agora você me deu essa informação.* A assessora sugere Morena Batista, numa alusão bastante direta à cor da pele da repórter. Enquanto Rita repete a sugestão da assessora fazendo uma pose, a edição destaca o nome sugerido com um *lettering*.



Figuras 145 e 146: Rita Batista faz poses para a câmera após sugestão de seu nome artístico

No texto audiovisual, Rita encarna, através da introdução dos elementos gráficos, a própria Morena indicada pela assessora. Se a questão racial não aparece nesse momento como um problema para a repórter implicada na sugestão de nome, no episódio sobre festas e baladas, a sua reação não é a mesma à cantada de um garoto que a chama de morena. Embora tenha se voluntariado para que os garotos, já bêbados e a caminho de uma festa de micareta, testem suas cantadas, a resposta de Rita quando um deles a aborda chamando de morena é categórica: *mas eu não sou morena, sou negra.* Ainda que a repórter não deixe de manter um clima de descontração na resposta, ela faz questão de afirmar sua identidade racial convocando o lugar de negra e dispensando um adjetivo historicamente associado a uma atenuação de cor. Na conversa com a modelo do ensaio que está sendo preparado para ser vendido a uma revista masculina, é o lugar de um padrão de corpo feminino que Rita recusa para si mesma quando comenta para a câmera, por exemplo, que vai sair da matéria acabada – em referência ao fato de que não tem os atributos valorizados naquele contexto – ou quando,

conversando com a modelo, aponta para seu próprio corpo e diz rindo: “*o peito de silicone começa aqui, não começa aqui como o da gente*”.

Voltando para a entrevista de Mariana com Dr. Rey sobre o padrão das meninas que são assistentes de palco em seu programa de televisão, a repórter questiona: “*porque tu escolheu determinadas meninas pro teu programa? O que é que elas tinham pra ser escolhidas?*” Mariana e Rey conversam um de frente para o outro, de modo próximo, em pé em um quarto de hotel e acompanhados pelo empresário do médico. Enquanto responde às perguntas, Rey toca o rosto de Mariana, acaricia seus cabelos, em uma postura que a deixa novamente visivelmente constrangida: “*O homem assim, mais culto, o homem com mais sucesso como a gente, a gente prefere esse padrão, que é o padrão mais passarela de Paris*”. Rey diz isso fazendo referência a Mariana e sua trajetória como modelo internacional claramente, e ela ri um pouco desconcertada, olhando para a câmera como se buscasse alguma cumplicidade no julgamento a respeito da invasão do entrevistado que continua falando: “*E você vai ver, esses homens mais donos de indústria, eles vão entrar nas festas acompanhados desse tipo. Entendeu? Mas existem preferências culturais que são locais e regionais, que são as meninas que são um pouquinho mais bombadas*”. Mariana comenta pedindo confirmação: “*mais musculosas...*” e Rey confirma: “*mais musculosas, peitão enorme, artificial*”. Mariana insiste: “*esse estereótipo de mulher, musculosa, gostosona, vende?*” O médico responde: *no Brasil, sim*. Durante a conversa, Mariana gesticula com as mãos em gestos amplos, dominando o espaço entre os dois homens que lhe ladeiam. A câmera se movimenta entre um enquadramento que reúne os três na mesma imagem e que em determinados momentos faz um *zoom* para destacar as expressões no rosto da repórter que enquanto ouve o médico permanece de braços cruzados e em um momento chega a encostar-se em uma parede afastando-se dele. No momento em que Mariana questiona sobre a escolha das assistentes de palco, o empresário do médico entra na conversa e argumenta, em referência a Mariana e finalmente respondendo à pergunta sobre as escolhas que: “*quando nós colocamos o teu biótipo, isso comprovado aqui no Brasil, né? (...) o teu biótipo no palco é uma audiência. Depois colocamos, de repente, o bumbum grande, o perno, a gente viu que a audiência subia. Então é aquilo que o Rey tá explicando, não é Rey? Então assim, é cultural realmente*”. Ao falar sobre os padrões de corpos femininos das assistentes de palco e das mulheres que se comparam a elas, Dr. Rey e seu empresário o fazem sem nenhuma consideração do tipo de audiência que almejam, do tipo de programa que o médico

comanda¹⁴⁰ e reforçam sentidos que associam o corpo feminino a algo para desfrute masculino quando insistem que uma parte das mulheres que busca cirurgia em seu consultório procuram casamento. Se a situação de descontração da entrevista parece permitir que Dr. Rey se sinta à vontade para tocar Mariana, ao exibir os toque insistentes e o constrangimento visível da repórter, *A Liga* ressalta a estranheza da interação e sugere um olhar para o fato de que há um comportamento invasivo por parte do médico, justificado, o tempo todo, pelo seu lugar profissional. Mariana, ao falar sobre um corpo que vende, parece invocar sua trajetória como modelo internacional como algo que lhe credencia a discutir o assunto, mas apesar de reagir com expressões perceptíveis de discordância em relação ao argumento colocado ali, esses sentidos não chegam a ser discutidos e são corroborados por um *lettering* que lista as razões indicadas pelos médicos como aquelas que levam uma pessoa, sobretudo mulher, a busca um corpo diferente do seu. Nesse sentido, o lugar de autoridade da fonte qualificada parece ser identificado como tal apesar das disputas visíveis acerca do assunto.



Figuras 147, 148, 149, 150: Mariana, visivelmente constrangida com a abordagem de Dr. Rey, procura cumplicidade de olhar com a câmera

Mas além da convocação das trajetórias e dos corpos de seus repórteres como lugares de construção da relação entre repórter e pauta, *A Liga* promete também uma ancoragem

140 As assistentes de palco às quais Mariana se refere trabalhavam com o médico em um programa chamado *Sexo a 3*, da Rede TV, que ficou no ar durante o ano de 2012. Uma crítica ao programa o avaliava como “um show inclassificável na sua mistura de baixaria, falta de sentido e humor involuntário”. A crítica indica também que as assistentes de palco eram constantemente apalpadas pelo apresentador. <<http://televisao.uol.com.br/critica/2012/05/28/redetv-aposta-na-baixaria-total-com-sexo-a-3.htm>>

desses corpos na pauta através de um sentido de imersão em realidades desconhecidas por eles. Se na estreia de Mel, é a primeira experiência da até então atriz como repórter que ganha destaque na narrativa do programa e no modo como o seu relato se apresenta pro espectador, em alguns episódios das duas temporadas, Mariana Weickert é a repórter que se propõe a viver na pele situações bastante diferentes de seu cotidiano encarando 24 horas seja em uma cadeira de rodas e tendo que preparar comida na sua própria cozinha, não adaptada – o que lhe faz perceber as dificuldades cotidianas de cadeirantes – seja em um presídio feminino, dividindo cama e comida com mulheres aprisionadas.

A abertura do programa na temporada de 2014 é bastante representativa da promessa de imersão construída por *A Liga*: em tons de cinza, destaca as figuras dos apresentadores, seus corpos e rostos, preenchidos e confundidos com cenas de uma cidade, celas de um presídio, fogo, multidão. As expressões nos rostos de Thaíde, Cazé, Mariana e Mel não são neutras, os olhares são destacados pelo jogo de cores e sombras que constroem as imagens e as expressões sérias, ainda que não sugiram fortes emoções, exibem um ar de certa preocupação. Os *closes* e a exibição de detalhes dos rostos dos repórteres são uma ação comum da câmera de *A Liga* não só na vinheta de abertura, mas é recorrente que nas chamadas iniciais de cada edição, recortes dos rostos dos repórteres sejam destacados para chamar atenção, sobretudo, para olhares, bocas. O rosto como principal forma de identificação pessoal parece ganhar uma dimensão importante na construção expressiva do *A Liga*. Nas edições em que os repórteres se colocam na situação de experimentar uma realidade diferente da sua, essa identificação pessoal de cada repórter é convocada na configuração de uma argumentação que, ao transitar entre um eu – que nunca passei por isso – e um eles que estão conhecem essa situação melhor que eu, habilita o repórter a testemunhar do ponto de vista não só de quem está perto e viu o que acontece, mas de quem viveu junto e tentou entender como é.



Figuras 151, 152, 153, 154: Cazé, Thaíde, Mariana e Mel na abertura de A Liga de 2014

Nesse sentido, a realidade de pessoas que vivem em ambientes prisionais é uma pauta recorrente no programa, que chegou a fazer uma série especial intitulada *Crônicas do Presídio* em sua temporada de 2015. Desde a primeira temporada, as visitas dos repórteres do programa às cadeias brasileiras são corriqueiras e as pautas se atualizam de acordo com questões específicas sobre como funciona um berçário em uma cadeia feminina ou o trabalho da Pastoral Carcerária. A ideia de que entrar no presídio permite mostrar uma realidade que a maior parte dos brasileiros não conhece é reforçada, na temporada de 2014, pela proposta de que Mariana viveria 24 horas atrás das grades. É a condição de gênero, outra vez, que ancora a pauta da semana. Na apresentação do programa, Cazé e Thaíde anunciam: *“Na cadeia não existe sexo frágil. Tanto para as presas quanto para as agentes penitenciárias, ser forte é uma questão de sobrevivência. Hoje A Liga mostra quem são as mais perigosas damas do crime e como vivem as mulheres que as mantêm presas”*. Mas embora a chamada construa um sentido de dupla atenção da pauta, é o relato de Mariana sobre a sua experiência dividindo uma cela por 24 horas que organiza a edição. Na abertura da reportagem, chegando ao presídio, Mariana fala enquanto caminha em direção à câmera: *“hoje eu vou passar um dos maiores desafios da minha vida. Eu tô na Paraíba e vou ficar 24 horas dentro de um presídio feminino pra sentir na pele a realidade dessas mulheres que passam dia após dia atrás das*

grades”. Ao entrar, de fato, na ala das celas, Mariana enfatiza a condição de outro que a coloca ali: “*bom, esse é o momento em que eu tô deixando o mundo, o meu mundo, que eu vivo, entrando em um mundo completamente diferente.*” Essa condição é reforçada por sua confissão a respeito do medo que sente: “*bom, eu acho que todas essas mulheres têm família e histórias de vida, mas a grande maioria delas, ao meu entender, tá aqui presa porque apresenta algum perigo pra sociedade, então claro que eu estou tô apreensiva, eu tô tensa e com medo*”. O momento de chegada de Mariana é acompanhado por gritos das detentas que a identificam como água na sopa, o que, segundo a agente penitenciária que lhe acompanha, significa novata chegando. Quando entra na ala das presas, uma gritaria toma conta das celas e várias mãos com espelhos se colocam para fora para que as detentas possam visualizar a novata. Mariana pergunta: “*eu sou água na sopa? Isso é bom ou é ruim?*” Uma das detentas responde: “*é novata*”. Já na cela, Mariana conversa com as detentas enquanto é seguida de perto pela câmera que apesar do ambiente apertado, mostra imagens de Mariana se movimentando e conversando com várias detentas ao mesmo tempo. Mariana pergunta quantas detentas são, onde pode colocar suas coisas, quem está ali a mais tempo e vai se enturmando. Quando pergunta a uma das detentas porque ela está ali e a resposta é que é por causa do sequestro de uma repórter, Mariana faz cara de espanto: “*Jura por Deus, que é verdade?*” Com a resposta afirmativa ela retruca, olhando pra detenta e se aproximando mais dela: “*sequestrou uma repórter? Então eu tô aqui em perigo sua maluca!*” (figuras x e x)



Figuras 155, 156, 157, 158, 159, 160: Mariana conversa com detentas dentro da cela e faz imagens de si mesma operando uma câmera, mesmo no escuro

Embora não haja nenhuma referência explícita à presença de um repórter cinegrafista na cela com Mariana até determinado momento, depois que a repórter já está ambientada na cela, aparentemente à vontade com as outras detentas, ela anuncia que naquele momento “*a equipe vai sair, agora eu fico aqui com elas, fico com essa camerinha aqui*” e recebe uma câmera da

mão de alguém que não podemos ver. O modo como Mariana conversa com as detentas é bastante próximo, tanto corporalmente quanto verbalmente. Ao receber uma pasta de dentes e um sabonete como presentes de uma detenta de outra cela, ela agradece implicando a presenteadora: *“oh, minha linda, muito obrigada, isso não vai te fazer falta?”* Essa proximidade é o que permite que Mariana ganhe a confiança das outras mulheres e faça perguntas sobre suas vidas sem encontrar resistência nas respostas. Elas lhe contam seus crimes, que suas penas estão atrasadas, que a situação do presídio não é o que parece naquele dia em que tudo foi preparado para as câmaras e contam também sobre suas famílias, seus arrependimentos, seus amores. Quando as luzes são apagadas e todos se preparam para dormir, as mulheres da cela dão instruções a Mariana sobre o banho e uma delas lhe empresta uma roupa: *“quando que eu imaginei que eu fosse dormir de baby-doll na cadeia?”*. Ao voltar do banho, Mariana é convocada na grade pelas detentas de outras celas que querem lhe ver com a roupa de dormir, o que, mais uma vez, dá pistas da sua condição de diferente ali, como novata e como não detenta de fato. No dia seguinte Mariana circula pelo presídio – toma banho de sol, participa da feira de troca entre as detentas no pavilhão das celas, faz parte das tarefas destinadas a diminuir a pena como cozinhar, tirar o lixo, etc.

Após varrer o campo de areia e ajudar na cozinha, Mariana é chamada para retirar o lixo e reclama da quantidade de trabalho ao qual foi submetida naquele dia. Ela invoca a sua condição de estrangeira como modo de reforçar sua reclamação, feita olhando para a câmera que funciona como uma espécie de confidente: *“Eu dormi lá, fiz xixi, fiz coco, vivenciei essa realidade mas tem coisa que não dá”*. Ela reclama do cheiro do lixo, mostra um absorvente solto e quando duas outras detentas chegam ela pergunta se aquele é o pior trabalho. A resposta das detentas é negativa: *“Não, é o melhor porque a gente vê a rua, né?”* Mariana, se dando conta da diferença de perspectiva: *“Ah, vai até a rua! Olha como os valores são completamente diferentes. Eu já achava que era o pior”*. Uma das detentas completa: *“a gente fica feliz porque a gente vê a rua”*, e Mariana toma ânimo: *“não pensei desse jeito. Agora vou fazer com vontade. Ó, vou pegar o absorvente que alguém fez o favor de deixar aqui”*. Quando sai para deixar o lixo com as outras detentas ela comenta: *“Realmente, é interessante ver um horizonte maior do que o muro da penitenciária”*, e destaca o fato de que a sua primeira reação não considerou o que ele chama de *“a ótica delas”*. Visitando outras celas durante o dia, Mariana conversa sobre vaidade, maquiagem, e é maquiada por uma detenta que é identificada pelas companheiras de cela como a mais vaidosa, quem maquia

todas as outras quando vão para as suas audiências. Mariana pergunta: “*Por que vocês maquiam pra ir pra audiência?*” Em resposta, as detentas dizem que é para levantar a autoestima e para mostrar que não são o que a sociedade pensa que elas são. No meio da conversa, uma das presas da cela interpela Mariana tocando em seu ombro e fala: “*deixa eu conversar sobre a minha mãe, porque a minha mãe não sabe que eu tô presa, não*”. Mariana: “*ah, tua mãe não sabe?*” Detenta: “*não sabe, não*”. Mariana, apontando para a câmera: “*Mas então fala com tua mãe aqui agora, olha!*” A detenta, virando para a câmera enquanto Mariana continua sendo maquiada por uma outra, fala: “*Mainha, eu tô presa, mas eu tô bem, viu? E eu lhe amo, do fundo do meu coração. (gritando) Eu te amo, mainha. Beijo*”. Enquanto fala, a mulher começa a lacrimejar e leva o dedo ao rosto para secar a lágrima, a trilha inserida pela edição de *A Liga* destaca o sentido emotivo da fala da detenta e Mariana comenta: “*agora todo mundo chora*”. A inserção da trilha remete o espectador a uma construção de emotividade muito comum nos programas populares brasileiros das tardes de domingo. O depoimento da detenta, direto pra câmera, constrói um sentido de um espaço específico em que aquele tipo de declaração tem lugar, como se ao passar a fala para aquela mulher, Mariana lhe permitisse ser sujeito daquele *frame*, ser a dona da voz que lhe constrói e dar o seu recado pessoal.



Figuras 161 e 162: detenta manda recado para sua mãe pela câmera de *A Liga*

É importante destacar que em geral desde o momento em que se apresenta às suas companheiras de cela, Mariana as chama pelos seus nomes, e vai também se apresentando às detentas de outras celas a quem se refere de modo também pessoal. Em afinidade com isso, *A Liga* identifica as detentas na tela por seus nomes. Desse modo, Mariana e *A Liga* individualizam as histórias, as pessoas e constroem sentidos pessoais na relação com cada uma em vez de tratá-las enquanto uma categoria geral de seres aprisionados. Essa relação pessoal permite que, no momento de sua saída, Mariana ganhe abraços e uma despedida

emocionada das presas e um voto de boa sorte da líder de sua cela “*Mariana, boa sorte na sua viagem. É uma pena que a gente não vai se ver mais, né?*” E Mariana responde: “*Vai que, vai que a nossa vida se cruze ainda*”. A agente que vai buscar a repórter brinca que “*chegou seu alvará de soltura*”. Ela chora se despedindo das presas, abraça duas delas. A afetividade na relação entre Mariana e as detentas é convocada enquanto um modo de articulação de diferentes histórias de vida, de mundos diferentes, como indica Mariana em sua chegada. A experiência de viver 24 horas na companhia daquelas mulheres é configurada, então, como transformadora na medida em que permite que a repórter que relatava apreensão e medo em sua chegada, saia dali abraçando as mulheres que ela julgava perigosas e vivendo em um mundo muito distante do seu. Ao mesmo tempo, o fato de que essa estratégia de aproximação entre pessoas com situações de vida tão diversas – a começar pela situação prisional de umas e a condição de liberdade da qual Mariana tem a opção de abrir mão por um curto espaço de tempo – seja feito a partir de uma narrativa da qual Mariana é personagem central é também pouco generosa em relação à consideração de que aquelas mulheres que lhe servem de coadjuvantes não tem a opção de sair da condição de encarceradas, ao menos momentaneamente. Assim, a nossa empatia em relação à experiência de falta de liberdade é direcionada prioritariamente à repórter, ainda que saibamos que a sua condição é temporária.

Na edição de 20 de maio de 2014, Mariana Weickert, se coloca novamente como a repórter responsável por cumprir a promessa de imersão do programa participando de um culto do Santo Daime e tomando, ela mesma, o chá. Nessa construção, há uma divisão entre o relato do repórter personagem que experimenta a imersão e do repórter que informa – Mariana é acompanhada, todo o tempo, de Thaíde. A caminho do culto, na entrada da estrada que leva a igreja, ele pergunta: “*Preparada?*”. Ela responde: “*Preparada, preparada eu não tô, mas como aqui a gente é um repórter, a gente vivencia, vamos aí, bora.*”, em referência à promessa do *A Liga* de mostrar a vivência de seus repórteres. Preenchendo uma ficha de saúde e termo de responsabilidade Mariana conversa com Thaíde e diz que “*eu continuo insegura porque eu tenho muita pergunta pra fazer ainda. Eu quero saber até que ponto passa mal, até onde não passa mal, quem passa mal, quem pode tomar, porque que toma, porque que não toma*”. Evidenciar as perguntas deixa o telespectador perceber que há uma proposta de desvelamento da situação para o telespectador e repórter ao mesmo tempo, um reforço no não saber da situação. Mas, o lugar construído para Mariana pela presença de Thaíde não é o da repórter, nem o de fonte, lugar reservado aos administradores e

frequentadores do culto.

O lugar construído para Mariana é o de personagem da narrativa – aquela história é sobre a experiência de Mariana ao tomar o chá, suas expectativas e reações e desde o início da edição esse lugar de protagonismo é construído de modo muito claro – Mariana grava a si própria, em uma espécie de *selfie-video*, uma apresentação da reportagem: “*Hoje eu vou viver uma experiência um pouco diferente, eu vou ter contato pela primeira vez com o Santo Daime, eu já ouvi coisas positivas e coisas nem tão positivas assim que me deixam bem nervosa, bem ansiosa, eu não sei o que vai causar em minha cabeça, o que vai causar em meu corpo, como eu vou reagir a tudo isso, eu já pensei em não ir, mas bora lá, eu vou enfrentar isso*”. Como com Mel e sua entrada na favela, a construção desse lugar se justifica de modo ainda mais forte pelo ineditismo que as duas situações representam para elas, dito diretamente na fala de Mel a um policial sobre ser sua primeira vez na favela e construído através da apreensão de Mariana em relação ao chá – embora ela diga no início que já ouviu muitas opiniões a respeito do culto, essa insegurança relatada diz respeito às questões sobre a situação em si, sobre a vivência dela que será narrada. Há um saber suposto a partir das experiências dos outros, um histórico que justifica supor que haja alguma margem de segurança para certas pessoas fazerem uso do chá e que isso pode ser relatado pelas pessoas do culto. Assim, ao ir se trocar numa espécie de vestiário feminino, Mariana conversa com outras mulheres e a sua pergunta é “*o que é que eu posso esperar?*” O relato ali não é, contudo, da vivência dos outros, mas da preparação dela própria. É na conversa com Thaíde, contudo, que suas emoções se revelam: “*Se perguntar pra mim se eu tô confortável, eu não tô, tô de boinha? não tô de boinha, tô nervosa? tô nervosa pra caralho. [...] meu medo é entrar numa coisa errada, ter que ficar lá cinco horas e não ser legal. Meu medo é dar merda assim. [...] eu vou tomar, eu tô aqui eu vou tomar, não tá sendo fácil, não digo que é um mar de rosas, eu não sei se eu vou mudar de opinião na hora que tudo isso acabar, mas agora? Tô com medo*”.

A presença de Thaíde como acompanhante de Mariana nos deixa ver que o lugar dela é justamente o da construção de um “eu”, de um personagem da ação relatada. Mariana fala diretamente para as câmeras, e embora Thaíde seja um apoio para a construção do relato, é Mariana quem toma o chá e participa do culto, quem conta de suas expectativas e reações. Nesse sentido, o “eu” construído por Mariana é localizado no corpo da repórter, enquadrado até mesmo em *close* para mostrar mãos trêmulas, a ingestão do chá, as caretas provocadas

pelo amargo do chá. Esse corpo não é inscrito pelo lugar de repórter, mas pela construção pessoal de Mariana, com seus argumentos racionais e ponderações provenientes do relato de outros, mas também de suas emoções, ansiedades, reações sensoriais. Thaíde, que assume o lugar de repórter, mostra o funcionamento da igreja, a sala onde a bebida é servida, pergunta se ela é feita ali. Mariana, mesmo quando entrevista as pessoas da igreja, o faz a partir do relato vivencial, sempre enquadrado a partir do que ela espera – ela pergunta, por exemplo, à presidente da igreja, Beatriz Galvão, ainda antes do culto “*o que é que eu posso esperar, o que é que eu vou encontrar? [...] é alucinógeno? [...] eu não vou ver coisas?*”. Depois de tomar a bebida, Mariana relata, passo a passo, suas reações: *é menos amargo do que eu imaginei que seria. Mas é forte. Agora é só o gosto na boca.* Conversando com Thaíde: “*não, eu tô trêmula, não sei, de nervoso, ansiedade, olha **minha** mão. Suada*”. Após a segunda dose a repórter começa a dar sinais de algum entorpecimento, Thaíde e a câmera, acompanham de longe, relatam o culto. Depois da terceira dose ele, então, a aborda: “*deixa ver sua mão, dá sua mão? Tá pesada? Agora ela tá boa, tá quente, não tá suada. Você tava aqui agora, olhos fechados, a cabeça pra lá e pra cá, o que passava na sua mente?*” Rindo, Mariana responde: “*ah, não sei falar.[...] é uma coisa assim, é o sensorial eu acho. É uma sensação*”. No fim da reportagem, conversando com Mariana, Thaíde diz: “*eu sempre tive muita vontade de saber como é que isso tudo funcionava, agora eu sei*” e ela responde: “*mas tu não sabe como é que vai ser pra ti. É uma coisa muito sensorial, não dá pra verbalizar, não dá pra imprimir em palavras, eu não sei dizer o que eu senti ou o que eu continuo sentindo, não dá.*” A fala de Mariana parece reforçar a construção ambígua do programa que se revela também na suposição de um outro que é fonte e de um outro que é espectador. Ao afirmar que a experiência da situação é de cada um, Mariana, de certo modo, reforça a construção de um eu a partir dos aspectos menos apreensíveis da situação pelo espectador como o gosto do chá ou a sequência dos ritos e ancorado nos aspectos sensoriais do relato – o que ela sentiu, as reações do corpo, que embora possam ser acompanhadas pelas câmeras, não são passíveis de partilha sensorial, apenas narrativa.

De modo semelhante, na edição de 08 de abril de 2014, Cazé é amarrado por agentes de internação para usuários de crack simulando a abordagem feita com os pacientes nas ruas e, após a encenação, relata o que aconteceu: “*Poxa, horrível, cara, a sensação é a pior possível [...]; e eu tô aqui gravando a matéria, **sou o repórter**, tô entendendo, imagina você tá loucão, assim, você é um viciado, um cara que tá usando crack, brother [...]*.” Cazé não usa

microfone ou nenhuma marca de identificação da emissora, e é ele mesmo quem pede no ar para que a situação que poderá acontecer na ação que ele acompanha – caso encontrem o garoto cuja internação foi solicitada pela mãe – seja simulada consigo. A intenção de colocar-se no lugar do personagem que eles vão acompanhar antes mesmo da situação sugere, de novo, que é preciso estar na situação para conhecê-la de fato. A solicitação, contudo, é construída como um pedido de informação sobre o trabalho dos agentes: “*Você imobiliza o quê, os braços, pra trás? Como é que é? Vamos supor que eu sou tipo, que eu sou o usuário que vocês tão procurando. Como é que é feita a abordagem?*”. Os enquadramentos de câmera durante a encenação focalizam as mãos dos agentes, o uso da força para conter Cazé e as tentativas de reação do repórter, com pausas em cada quadro, valorizando a aproximação entre repórter e fontes e a própria encenação, mas embora tenha dado um relato que tenta dar conta da sensação experimentada, o apresentador estava consciente de si mesmo, não reage violentamente ou tenta de fato fugir da situação, que sabe passageira. Quando segue para conhecer a mãe do usuário, que solicitou sua internação, contudo, Cazé assume, novamente, uma posição de distanciamento da situação, assumindo um lugar de repórter.

Após conversar com a mãe do usuário, quando finalmente recebem a notícia de sua localização, ainda na van dos agentes de internação e depois nas escadas que dão para o quarto de hotel onde o rapaz se encontra, Cazé destaca e reforça um desconhecimento da situação – ainda na van, olhando para a câmera, informa ao telespectador: “*a gente não conhece, não sabe quem é que tá lá dentro. O que a gente sabe é que XXXXX (o nome do rapaz, pronunciado por Cazé, é ocultado por um ruído sonoro) é um rapaz forte, é agressivo, pode ficar violento, sabe que ele não tá sozinho, tá com uma outra pessoa que a gente não sabe quem é, não sabe se tem alguma arma envolvida na situação, se os caras estão usando droga, se os caras estão loucões. Quer dizer, o risco de uma operação como esse é um risco grande?! Vambora*”. Subindo as escadas, na sequência da matéria exibida logo após um corte para intervalos comerciais, ele repete: “*a gente não sabe o que a gente vai encontrar, não sabe como é que os caras tão lá dentro, não sabe se eles estão armados ou não, existe uma série de situações e perguntas...*” Cazé é interrompido pela ação dos policiais, que batem na porta do quarto de hotel em que o usuário se encontra. Enquanto acontece a abordagem, ele permanece de pé, ao lado da cena, mas nunca em meio a ela. O corpo do apresentador deixa ver certa resistência à interação. Ele se apoia em uma das paredes do quarto em que se encontra o usuário e observa tudo de fora, em uma relação muito mais forte com a câmera, e

portanto com o telespectador, que com a cena que se desenrola. A certa altura, olha para a câmera e relata: “*Nossa, eu não consigo nem descrever o que eu tô sentindo, nunca vivi uma situação como essa*” – enquanto fala, o repórter se movimenta lentamente, aparenta certo desequilíbrio, dá um passo pra trás. Mostra sua mão pra câmera e diz estar tremendo. Em determinado momento, Cazé percebe uma janela aberta no fundo da cena e entre alertar os agentes e se dar conta de que o rapaz pode fugir por ali, sai ele mesmo da sua posição para fechar a janela – ainda assim, passa pelo grupo sem interagir com ele.



Figuras 163, 164, 165: Cazé na edição sobre internação involuntária de usuários de crack

No reencontro com a mãe do usuário, o repórter se coloca ao lado dessa, defendendo-a do filho que a acusa. Entre as duas situações, do usuário e da mãe, o apresentador se coloca, inclusive espacialmente na van, do lado da situação que parece mais próxima ali, ou que foi sendo construída, pela própria matéria, como a mais próxima – a história que já se conhece melhor. Quando o relato do usuário começa a aparecer, o enquadramento de câmera retira Cazé da cena – aquele já não é o espaço construído para o mediador que se coloca na história, aquela história já não é dele – apenas agentes, mãe e usuário pertencem àquela cena. Em determinado momento, o usuário questiona a internação e Cazé aproveita para voltar ao quadro, desta vez, surge o repórter que questiona, que tenta buscar informação: “*em uma situação dessas, em que o paciente se sente sequestrado, como vocês fazem?*”. Ainda que o usuário continue falando, argumentando contra a fala do agente sobre quem é o responsável legal por ele naquele momento, Cazé e o agente quase que ignoram sua reação e continuam conversando sobre a resolução legal da questão, sobre o modo como a equipe se relaciona com o agora interno sob sua guarda. A partir daí duas cenas se configuram: no fundo da van, mãe e agentes tentam conversar e conter o interno que reage mal à internação, e Cazé, mais à frente, olhando pra câmera, explica ao telespectador que o interno está nervoso. Sempre que o choro da mãe, os gestos de força dos agentes – especialmente as mãos que contém o interno – ou a movimentação incessante do garoto ganham o quadro, perde-se Cazé de vista, o repórter não faz parte daquele momento, está fora da cena. Sempre que volta ao quadro, ele constrói,

novamente, uma distância com o acontecimento para perguntar ao agente sobre a situação. É na conversa com os profissionais, sobretudo nas entrevistas feitas durante a matéria, que as informações aparecem de fato – é depois da internação que, conversando com um dos agentes da clínica, por exemplo, Cazé questiona a possibilidade de um familiar indicar um paciente sem necessidade, questiona a legitimidade e efetividade da internação involuntária, a falta de contato prévio com o paciente, apenas com o membro da família que solicita a internação e questiona a possibilidade de erro no diagnóstico para tratamento.

Tomando essa edição como referência, vamos nos permitir incluir nessa análise um olhar sobre a retomada dessa pauta feita por *A Liga* em uma edição de 2016 que embora não faça parte da nossa amostra, será considerada enquanto algo que faz referência a ela. Nessa edição a recuperação da história já relatada anteriormente é bastante ilustrativa desta estratégia de distanciamento à qual nos referimos antes. *A Liga* começa repetindo as imagens da chegada do usuário à instituição de reabilitação dois anos antes e segue com uma imagem que mostra o garoto já recuperado falando para seus companheiros de tratamento e lendo salmos da Bíblia. O nome do programa de televisão está escrito em um quadro-negro atrás de Alex, o garoto de quem agora sabemos o nome e Cazé é chamado a falar sobre sua surpresa ao vê-lo. Ao dizer que o apelido de Alex na instituição é celebridade devido à sua hospitalização haver sido transmitida no programa, outro interno ajuda a legitimar uma espécie de função social do repórter ao contar que está em tratamento porque seu pai viu o programa e decidiu solicitar seu internamento também. O relato do jornalista é, então, atrelado à própria trajetória de Alex e do outro interno na instituição, em uma dinâmica que constitui, ao mesmo tempo, uma identidade do jornalista enquanto alguém cuja atuação vai além do fato e tem ação direta na vida de outros, quanto dos internos, cuja relação com o programa – como fonte ou espectador – parece ser destacada como chave para o sucesso de um tratamento com impacto real e central em suas vidas. Ao solicitar que Alex o conte o que se passou naquele dia de seu ponto de vista, Cazé descobre que havia uma arma no quarto onde Alex foi encontrado. As cenas do momento do encontro entre os agentes, Alex e Cazé dois anos antes são apresentadas de novo e se pode ouvir os agentes dizendo que estão ali para salvar a vida de Alex. Ao apresentar o garoto saudável, reabilitado, *A Liga* reafirma sua impotência e se legitima jornalisticamente, mas o faz sem discutir a questão da internação compulsória como algo que viola direitos individuais, por exemplo, ou sem questionar o fato de que a reabilitação daqueles sujeitos é feita de modo atrelado a uma tentativa de conversão

religiosa. O distanciamento construído entre o repórter e a cena, todavia, se apresenta como uma estratégia de legitimação do jornalista que se apresenta num corpo que se deixa ver vestido de modo casual, sem microfone e que fala de suas sensações e emoções na experiência que o proporciona sua própria vida profissional e que, enquanto legitimado pelos sujeitos exibidos ali, parece não precisar discutir os impactos de sua ação em suas vidas.

Embora construa o seu relato em uma ambiguidade entre o suposto distanciamento jornalístico e o seu lugar de sujeito social que acompanha alguém em um momento decisivo de sua vida, ao recontar a história após a passagem de tempo tomando este primeiro relato jornalístico como ponto de partida para uma discussão sobre a efetividade do tratamento que foi ponto de pauta naquele primeiro momento, *A Liga* reafirma a sua função social também na ambiguidade. Apesar de mais uma vez o lugar da informação jornalística parecer reservado às fontes oficiais, que mantém o seu lugar de destaque e legitimidade, salientamos que parte da estratégia do programa se constrói na legitimação desse lugar de repórter pela presença que dá a ver o outro e, supostamente, sua verdade – assim é uma escolha recorrente de edição deixar que o telespectador veja os discursos de legitimação como aquele feito pelos moradores da Maré a Mel, das detentas a Mariana, dos sujeitos reabilitados a Cazé. No caso de Mariana, por exemplo, mesmo tentando dar conta no texto verbal de traduzir sua sensação ao entrar no presídio e se juntar às detentas na preparação da comida ou na hora de dormir ou conversar em uma cela, o lugar de autoridade do repórter é reconhecido e convocado pelas próprias mulheres e configura a sua posição naquela situação através de uma relação construída afetivamente, pela partilha de uma identificação consolidada a partir de um certo modo de enquadrar o ser mulher e a sensibilidade feminina. Elas demandam a sua atenção para relatar situações de falta de comida, de atraso de julgamentos, para falar que só estão sendo bem tratadas naquele momento por conta da presença das câmeras. A confiança das detentas parece se ancorar, justamente, na partilha de sentidos sobre relações afetivas, modos de ser e de sentir que se ancoram e se materializam naquele corpo. Assim, o fato de Mariana ser uma mulher bonita parece ser tomado também como um atributo que constrói interesse ao redor dela e mobiliza as outras mulheres que lhe enviam bilhetes, presentes e lhe contam suas dores e alegrias.

Ainda que estejam no centro da cena, misturados aos outros personagens, os mediadores de *A Liga* constroem um distanciamento que marca o seu lugar de subjetividade, a sua possibilidade de afirmarem-se, para além de repórteres, personagens dos relatos. Nessa

dinâmica, o espectador é convocado como uma testemunha da ação e as fontes ora ilustram o relato sobre a situação relatada, ora assumem o lugar de autoridade da informação. A fonte primordial de *A Liga*, contudo, é um sujeito que se apresenta no lugar dele próprio, não performatizando um lugar de cidadão qualquer, não como especialista em determinado assunto, não como fonte oficial que fala em nome de uma instituição. A construção de subjetividade do repórter é feita a partir da construção de testemunho vivencial, porque viveu, o repórter relata e essa vivência incorpora aspectos sensoriais, emoções reações. O lugar convocado para o espectador, é o de testemunha do relato de vivência, não necessariamente pela suposição de uma possibilidade de espelhar-se na vivência do outro, mas de ter acesso a um pessoal encenado pelo repórter que está lá e assim, aproximar-se de um outro desconhecido.

5. Eu podia ser um repórter convencional, mas eu resolvi adotar um outro ponto de vista

O Infiltrado, programa do *History Chanel* estreou no Brasil em maio de 2013 e coloca a sua ênfase na figura do repórter Fred Melo Paiva, cuja promessa é a de se infiltrar em universos desconhecidos para descobrir seus segredos e modos de operação. Fruto da Lei 12.485, popularmente conhecida como Lei da Tevê Paga, que determina que “os canais que exibem predominantemente filmes, séries, animação, documentários (...) passam a ter a obrigação de dedicar 3 horas e 30 minutos semanais de seu horário nobre à veiculação de conteúdos audiovisuais brasileiros, sendo que no mínimo metade deverá ser produzida por produtora brasileira independente”¹⁴¹, as duas temporadas do programa foram produzidas pela produtora Cinegroup¹⁴². *O Infiltrado* era exibido sempre às terças, às 23 horas, no *History Chanel*, canal por assinatura de origem estadunidense¹⁴³. O episódio de estreia do programa, em que Fred tenta abrir uma Igreja evangélica, garantiu para o *History Chanel* a marca de “programa mais visto na história do canal no país, com um ganho de 340% de mercado” (TOBIAS, 2013, p. 22). Indicado a um prêmio *Emmy* na categoria entretenimento não roteirizado pela sua primeira temporada¹⁴⁴ e vencedor do *Festival Internacional de Televisão*¹⁴⁵ na mesma categoria e no mesmo ano da indicação ao *Emmy*, o programa teve uma repercussão bastante significativa apesar de ter sido exibido em um canal transmitido na tevê por assinatura e com uma audiência restrita. A notoriedade do programa rendeu ainda a seu apresentador um convite para ser repórter do *CQC* que não chegou a se efetivar e um posterior programa na *TV Gazeta*, chamado *Cidade Ocupada*¹⁴⁶, que foi exibido em 2015 e 2016.

141 Mais informações sobre a chamada Lei da TV Paga podem ser obtidas através do FAQ da Ancine: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/faq-lei-da-tv-paga> Acesso em 12 abr.2018

142 <http://cinegroup.com.br/2013/10/the-infiltrator/>

143 O *History Channel* é exibido no Brasil a partir de contratos de tevê paga pelas operadoras Sky, Net, Vivo, Oi TV HD, GVT e Claro. <<https://seuhistory.com/onde-assistir>>

144 Informações no site da emissora: <<https://seuhistory.com/noticias/o-infiltrado-e-indicada-para-o-international-emmy-awards>> Acesso em 12 abr.2018

145 Informações da Folha de São Paulo: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/11/1551907-serie-o-infiltrado-e-premiada-no-festival-internacional-de-televisao.shtml> Acesso em 12 abr.2018

146 <https://www.tvgazeta.com.br/playlists/cidadeocupada/> Acesso em 12 abr.2018

Desajeitado, às vezes parecendo um pouco tímido, o repórter promete construir uma nova versão de si mesmo a cada edição, dependendo da pauta. A proposta de imersão e potencializa, então, pela ideia de transformar-se em outro, de assumir uma personalidade a ser aprendida e incorporada durante o processo de construção da reportagem, de entrar em um mundo que não é o seu, como sugerem os títulos de cada edição. Assim, no segundo episódio da segunda temporada, exibida em 2014, intitulado *O Infiltrado no mundo dos mortos*, Fred começa questionando: “*Qual será a forma da sua morte? Um coração que para de repente? A anestesia que vai te fazer dormir e não acordar nunca mais? Cerca de cinquenta e cinco milhões vão pro saco no mundo todo a cada ano. Só em acidentes de trânsito morrem três mil e trezentos todo dia. Há modalidades mais originais. Três mil africanos são mortos por hipopótamos, todo ano. Seiscentos praticantes da asfixia autoerótica acabam por gozar a morte. Quatrocentos e cinquenta americanos simplesmente caem da cama. Mas isso é assunto complicado, ninguém gosta de falar em morrer. Pra investigar a morte, resolvi enfrentar o tabu e preparar o meu próprio enterro [grifo nosso]*”. Ao construir sua proposta de programa destacando que o enterro que será preparado será o seu e não o de outrem, Fred ressignifica o argumento do canal de que ele se transformaria em outra pessoa e reforça a construção retórica de uma possibilidade de investigar a si mesmo, ainda que isso só seja possível através de suposições sobre como ele seria se fosse diferente de quem é. Ao mesmo tempo, ao afirmar que, como jornalista, escolheu experimentar novos pontos de vista, a investigação desse outro ser que o jornalista promete encarnar é localizada a partir do próprio Fred, portanto de quem ele é e do seu corpo. Nesse sentido, é comum que ele faça referências ao seu “físico de rola” ou seu “chassi de frango” em episódios em que os personagens investigados têm um corpo muito diferente do seu franzino como o episódio sobre cariocas ou sobre lutadores de MMA.

Nesse sentido, observamos que Fred se coloca corporalmente para a televisão assumindo a performance de um corpo desajeitado e que diz muito sobre quem ele mesmo é porque é explorado enquanto um corpo seu e cuja performance não necessariamente convoca marcas consagradas de atuação de repórteres televisivos, a começar pela voz que em nenhum momento disfarça um carregado sotaque mineiro e a fala calma, mansa, devagar. Ele também não disfarça seus incômodos e receios. No episódio sobre pornô, a proposta do episódio é que Fred chegue a encenar um filme erótico e, para isso, primeiro conheça o ofício com profissionais dele. Para começar sua investigação, Fred vai acompanhar Patrícia Kimberly e

Loupan, dois atores do gênero, e pedir conselhos sobre o trabalho. A conversa de Fred começa com Loupan e tomando um café, ele pergunta: “ô, bicho, *cê acha que cê olhando pra mim assim, cê acha que eu tenho estilo pra ser assim? Cê é todo fortão, cara, eu sou magrelo assim*” Respondendo, Loupan diz que independente do físico, “*se a colher adoçar o café dá pra virar um ator*” enquanto segura uma colher levantada em sua mão. Dizendo que “*ela não pode é, entendeu?*”, ele baixa a colher como se ela estivesse caindo. A câmera faz um *zoom* nos movimentos da mão do ator com a colher e a edição inclui imagens de Fred com um sorriso discreto no rosto. Depois da conversa, o repórter acompanha o ator no que ele chama de uma aula prática e diz que ela era necessária porque suas dúvidas eram muitas. Fred informa que uma parceira constante de Loupan, a atriz Patrícia Kimberly, aceitou que ele acompanhasse uma cena dos dois. Em um áudio em *off*, Fred fala sobre quem é Patrícia Kimberly e a edição mostra fotos da atriz nua com tarjas nas partes íntimas, mas em várias poses. Já no apartamento, conversando com ela, Loupan diz que Fred quer ser ator e puxando o repórter diz: “*levanta!*” numa menção de que ele deve exibir o corpo para avaliação dos dois. Fred se mostra tímido. Um segundo *off* – cobertos com imagens de detalhes do apartamento da moça como murais de fotos dela, ursinhos de pelúcia cobertos por uma calcinha e um esmalte em cima da mesa – apresenta Patrícia como uma professora de inglês que virou uma “*puta atriz*”. Loupan e Patrícia pressionam um pouco Fred para ficar à vontade, o ator insiste que qualquer homem fica pronto com Patrícia. Fred, oscilando entre um pé e outro ri desconcertado: “*eu não sou qualquer um*”. No desenrolar da conversa, Fred entra para conhecer o quarto de Patrícia e ela, se preparando para a cena, troca de roupa desinibidamente em sua frente. A câmera, nas costas de Fred, mostra para o espectador um ângulo de visão próximo do que o repórter tem na relação com Patrícia e ele comenta que é estranho ficar vendo ela se trocar, sua postura distante, de quem não se aproxima, marca o seu desconforto.



Figuras 166 e 167: Fred desconcertado conversando com Patrícia Kimberly e vendo-a se trocar

Fred diz que ficou confuso com a capacidade de “ligar e desligar” do ator que contesta “isso é que é ser ator, isso é que é ser um ator pornô, a capacidade de desligar e ser profissional.” O fragmento da reportagem construído a partir da observação dos dois termina com uma confissão de Fred: “No íntimo, aquelas duas pessoas alegres e desencanadas me pareceram tristes e sozinhas. Tive a incômoda sensação de que o Lopan e a Patrícia exerciam aquele ofício pra ter algum destaque, mas isso podia ser apenas fruto do meu preconceito. Naquele dia, eu não tive certeza de nada. (...) na verdade eu tinha uma certeza, se eu queria virar ator pornô, alguma coisa tinha que me dar tesão e não seria naquele cenário que eu ia levantar meu mastro.” Sentado em frente a um computador em uma sala que lembra o ambiente de um café, mas bastante escuro, com uma iluminação mais difusa focada na mesa, o repórter faz uma consulta na internet enquanto o *off* indica que ele estava procurando o que na redação na revista Playboy eles chamavam de “ereção jornalística”. Essa consulta o leva à produtora *X-Plastic* e ao segundo fragmento da reportagem.

É o relato pessoal do jornalista em sua jornada pela construção da matéria que unifica a narrativa dos fragmentos do programa e organiza a sequência dos acontecimentos. E é, sobretudo através dos *offs*, que o prosseguimento da narrativa a respeito da saga do jornalista em busca da descoberta de quem ele é na relação com o tema da pauta organiza a sequência narrativa. Esse relato, por sua vez, é permeado de palavras de duplo sentido, que além de construírem o texto do relato pessoal, fazem constantes referências diretas ao tema abordado. Na sequência da edição sobre o pornô, sentado à mesa do café enquanto faz buscas na internet e navega no site da produtora *X-Plastic*, Fred comenta em *off*: “Se eu queria virar ator pornô, alguma coisa tinha de me dar tesão e não seria naquele cenário que eu iria levantar meu mastro. Numa pesquisa na internet, uma produtora chamada *X-Plastic* me provocou aquilo que na redação da *Playboy* a gente chamava de ereção jornalística. A *X-Plastic* tava em busca de alguma coisa diferente, um novo tipo de erotismo. Pra ser aceito na *X-Plastic* era preciso gravar uma cena e mandar pra eles. Pra isso, eu ia ter que descolar uma atriz. Não precisava ser uma puta atriz. Numa casa de swing em Moema tinha uma dançarina que talvez topasse a parceria (...).” No final do *off*, já vemos Fred de bicicleta se deslocando pela cidade e algumas fotos da dançarina citada. Da maneira como é construído, o *off* tem, então, a dupla função de revelar as impressões e sensações do repórter a respeito da interação anterior com Loupan e Patrícia e suas expectativas em relação ao prosseguimento da pauta, mas também de organizar a sequência narrativa que se apresenta no programa a partir dessas

mesmas impressões e sensações do repórter.

Assim, após a abertura do episódio sobre a morte, Fred segue em *off*, ilustrado com imagens dele mesmo viajando de carro em uma estrada com o seu motorista: “*Eu queria entrevistar a morte, ouvir o outro lado. Pra isso, jornalista bom é jornalista morto, mas eu tinha uma pista, e estava prestes a conseguir esse furo mundial.*” Todo o áudio é gravado com uma música de fundo que sugere um ambiente etéreo, permeado por vozes e pelo uivo do vento. Enquanto ouvimos o áudio em *off*, Fred e seu motorista estão em um carro que percorre uma estrada ladeada por árvores densas. A primeira imagem que temos do carro mostram o espelho retrovisor onde está pendurado um terço. Fred pergunta ao motorista se ele já viu alguma coisa. O motorista conta seu caso com espíritos e o *off* segue, agora coberto pelas imagens de Rosa e João, os caçadores de espíritos, em preto e branco e um pouco desfocadas: *Há caçadores de baleias, relíquias, marajás. João e Rosa Maria caçam Fantasmas, e daí? Normal. O importante é que o casal paranormal tinha um contato quente com a morte*”. Os termos usados por Fred nos áudios *off* denunciam também alguma chacota – “*o ritual do fogo servia para limpar a alma dos caça fantasmas: um **banho de gato** nas energias, **uma desodorada nas inhacas [grifos nossos]**”*. Rosa convoca toda a equipe do programa para participar da busca, quando um deles pergunta se é necessário, ela diz que acha saudável. As imagens mostram a equipe pouco visível à contraluz, iluminados pela fogueira do ritual de preparação que virá a seguir e pelas próprias luzes de gravação. Quando uma das pessoas da equipe parece relutante, Rosa diz que eles não farão uma gravação comum, mas trabalharam com outros tipos de energia.



Figuras 168, 169, 170: Equipe aparece pouco visível quando convocada por Rosa, a caça-fantasmas

A ironia na relação com as fontes se constrói a partir de uma performance em que Fred se coloca quase como um bobo, alguém de fala mansa, com uma desconfiança. Enquanto conversa com elas, o olhar do repórter as fita diretamente, ele as encara olho no olho, como quem presta atenção e dá valor ao que ouve. Nos momentos em que o *off* vai construir uma relação de desconfiança ou certa chacota, a expressão no rosto de Fred sugere pouco e deixa

para o *off* a função de interpretar e enquadrar o discurso da fonte. No episódio sobre a morte, por exemplo, é também na montagem do material com entrelaçamento de *offs* e trechos gravados que a ironia se constrói. A descrença de Fred em relação aos entrevistados chega a ser anunciada verbalmente no *off*: *“enquanto digeria o butim do self-service, torcia para ninguém desconfiar da minha descrença no além. De repente, desafiando o meu pudim de leite, Rosa começou a ter um surto de vidências comigo e com pessoas da equipe”*. Um leve sorriso no rosto do apresentador lhe denuncia: *“É, o que você tá falando me lembra, me lembra uma tia minha.”* Rosa: *“É, essa tá muito próxima de ti”*. Fred: *“Mas o que é que acontece com ela?”* Rosa: *“Tem uns nariz empinado de repente que não sei pra quê que serve, mas é uma boa pessoa.”* Fred: *“Mas isso você tá querendo dizer o quê?”* Rosa: *“Eu tô usando a vidência, a gente vai mexendo no mundo de vocês sem controle”*. Fred: *“Você tá querendo me dizer alguma coisa, não é?”* Rosa: *“Procura, visita, que o pavio dela tá apagando.”* Fred: *“Sei”*. A expressão de Fred disfarça muito mal um sorriso.



Figuras 171, 172, 173: Fred conversa com Rosa e sua equipe de caça-fantasmas.

Enquanto caminham por um antigo hospital psiquiátrico a procura de espíritos e da própria morte com aparelhos para detectar campos eletromagnéticos nas mãos, Fred, Rosa Maria, e a equipe de caça fantasmas conversam novamente. O local está escuro apesar das luzes que cada um leva em uma faixa na testa – elas são as únicas a iluminar o ambiente. Ao ouvirem um sinal do detector, Fred pergunta: *“Alguém quer se comunicar?”* Rosa responde: *“Salve, salve. Quer dar uma entrevista? – virando-se para Fred – ele está na tua frente.”* Fred: *“Talvez ele queira dar um furo jornalístico, não é?”* Rosa, falando para o nada: *“Depois a gente volta aqui, tá, queridos. Vocês são queridos, são, são muito queridos. Eu sei que é muito difícil pra vocês.”* Fred: *“Nós amamos vocês.”* Rosa: *“Amamos, com todo respeito.”* No início do bloco seguinte, o texto *off* e Fred anuncia: *“estava seguindo João e Maria pela floresta sobrenatural e lutava por um furo jornalístico de repercussão planetário. Uma entrevista com a morte em pessoa, ainda que em espírito”*. Ao se depararem com um apito mais forte, os dois mantêm o diálogo seguinte: Fred: *“Quer saber se ela tem alguma dica*

pra me dar, pra que eu prepare meu próprio despacho.” Rosa: *“ela disse que tem”*. Rosa, para a morte: *“não vai falar? Ah, tá, tá, eu dou a resposta pra ele.”* Rosa para Fred: *“Viva bem.”* Fred: *“Me dá uma palhinha, uma vivência do encontro com você.”* Rosa: *“Ah, não peça isso, não faça esse pedido, porque ela pode não te dar agora e dar quando você menos esperar.”* Fred falando mais perto do aparelho que Rosa segura: *“Então eu retiro, tá? E será que ela pode me dizer quando é que eu devo me encontrar com ela?”* Rosa: *“A tua sorte é que falta muito tempo.”* Fred: *“Tipo Niemayer?”* Rosa: *“Não, não chega a tanto.”* Em seguida, ao final do diálogo, Rosa faz um som de aspiração com o nariz e comenta que sente o perfume da morte. Fred também mexe o nariz, mas comenta que ele está entupido como uma constatação de não ter sentido o perfume, o que contradiz o relato da fonte discretamente.



Figuras 174, 175, 176: Fred acompanhando os caça fantasmas à procura de uma entrevista com a morte

Há um deboche nada disfarçado no modo como o jornalista trata Rosa e uma crítica sutil a suas atitudes pela imitação de seus gestos, uma descrença revelada no comentário sobre não ter sentido o perfume da morte e na postura do corpo, no remexer do nariz que não o leva à mesma conclusão do de Rosa. Após isso, ele comenta em *off*, reforçando o deboche: *“ninguém sabe quando a morte vai chegar ou, no caso, quando ela vai embora. No momento tão esperado do jornalismo, ela, a morte, tinha proferido apenas duas magras palavras: viva bem. Pô, dá entrevista direito, né? Logo depois entendi que aquilo podia ser uma senha, uma chave para o mistério, viver bem. [...] viver bem era algo que me cheirava bem.”* Ao convocar a noção de furo jornalístico na relação com algo que lhe provoca descrença, Fred sugere também, de certo modo, que a importância dessa construção do furo é, me permitindo usar as ironias textualmente construídas ao estilo de Fred, uma furada.

Após a experiência com os caça fantasmas, Fred procura Oscar Maroni – que deveria lhe ensinar como seguir o conselho da morte e viver bem –, vampiros, uma agência de namoros para escolher um marido para sua esposa após a sua morte e a repórter do jornal *Folha de São Paulo* responsável pela seção de obituários. A excentricidade da situação chega a deixar algumas de suas fontes intrigadas – a dona da agência de namoros pergunta se ele

sabe que vai morrer ou algo do tipo e a obituarista comenta que nunca entrevistou o morto, “*no caso o não morto ainda*”. Analisando textos e revistas escritos em primeira pessoa, Igor Lage argumenta que em alguns desses casos, “por mais que haja um trabalho de imersão da repórter nesse espaço social, sua intencionalidade prévia acaba reforçando seu status de não pertencente àquele lugar. Assim, a sua própria condição de jornalista (...) acaba se tornando uma espécie de muralha que impede a sua incorporação plena àquela realidade, à vida daquelas pessoas” (LAGE, 2015, p. 69). No caso da pauta proposta pelo *Infiltrado*, o que impede Fred de estar na condição de imersão total na situação da pauta é o próprio fato de estar vivo, sua condição de existência. Para investigar uma coisa que acontece a toda e qualquer pessoa, Fred parte da investigação de si próprio, da materialidade que garante que um dia ele estará entre aqueles cuja não-existência ele se propõe a investigar. Nesse sentido, o percurso do repórter revela algo sobre a própria relação dos seres vivos com a morte e vai buscar mapear os anseios e angústias que nossa cultura associa a esse momento.

Situações Inusitadas e Pessoas Diferentes

Com uma trajetória de jornalista construída no impresso, Fred Melo Paiva foi diretor de redação das revistas *Trip* e *Tpm*, editor do jornal *O Estado de S.Paulo*, editor-executivo do *Brasil Econômico* e repórter das revistas *Veja*, *Playboy* e *IstoÉ*¹⁴⁷ e faz em *O Infiltrado* sua primeira incursão televisiva. Em uma entrevista concedida a João Gordo no Panelaço, programa exibido no Youtube¹⁴⁸, Fred indica que era justamente esse lugar de novato que interessava aos produtores do programa: “*E os caras pensaram assim, bicho, pra fazer isso aqui, o ideal era que o cara nunca tivesse feito televisão, que o cara tivesse assim opiniões próprias, sabe? Porque o programa ele tem isso, né? Ele tem assim sempre tem um conflito com o que eu penso, né? (...) Eu tinha um trabalho legal no impresso, era um trabalho legal no impresso. E aquele texto do Infiltrado é o meu texto do impresso, né? (...) E cara, eu vejo isso assim, eu não tinha experiência de televisão, então eu dou aquelas vaciladas, né, velho. Eu não sou o cara que fala, eu dou uma vacilada.*”

Apesar das posições hierarquicamente superiores ocupadas por Fred em algumas redações importantes, ao refletir sobre o seu trabalho indicando que o seu texto no impresso

147 Dados obtidos através do currículo online do jornalista no Linked-in: <<https://br.linkedin.com/pub/fred-melo-paiva/14/3b1/b65>>

148 <https://www.youtube.com/watch?v=qNkubebqGqA>

se assemelhava ao que ele faz no programa televisivo, Fred dá uma pista importante sobre o modo como se relaciona com o jornalismo. Em uma mesa redonda no programa *Morning Show* da *Rádio Jovem Pan*¹⁴⁹, ao convocar o jornalismo gonzo como um lugar de inspiração para o *Infiltrado*, o jornalista é questionado sobre qual a sua opinião do porquê de essa tradição não ser tão forte no Brasil e argumenta:

eu acho que a gente faz um jornalismo um pouco careta, talvez, né? Eu comecei a despertar pra essa história, eu fui diretor de jornalismo da *Trip*, e eu comecei a despertar pra essa história quando eu cheguei na *Trip* pra ser redator-chefe e eu olhava o texto e ele era careta. E a revista, graficamente, na época, isso era o final dos anos 90, ela era incrível, era uma loucura o visual dela. Então eu comecei a olhar aquilo ali como redator-chefe eu pensei, poxa, eu tenho também que dar uma viajada no texto. Porque que a gente faz a entrevistinha, e ping pong ou o textinho corrido? Então eu fui tentando retrabalhar aquilo. Não é à toa que o Arthur, o Arthur [Arthur Veríssimo, jornalista] é um cara que originalmente ele surge ali naquele ambiente da *Trip*, né? Então acho que é careta mesmo, cara, porque, e agora, como tá essa revolução no ofício de jornalista, eu acho que aí abre espaço pra um monte de coisa, pra um monte de tentativa, né? E aí eu acho que tão rolando umas coisas interessantes.

Ao indicar um ponto de vista crítico em relação à prática jornalística, mesmo em um meio com maior liberdade criativa como o jornalismo de revista e, especificamente da Revista *Trip*, Fred afirma para si uma postura que parece ser reafirmada na construção do repórter de *O Infiltrado*, uma identidade jornalística que não se estabelece necessariamente pela afirmação de um lugar de autoridade na relação com o acontecimento ou as fontes, mas que se constrói na afirmação da curiosidade como principal qualificação do repórter e o que lhe motivaria a tentar atuar em papéis muito diversos de si mesmo. Nesse sentido, o programa afirma em seu site¹⁵⁰ que seu repórter atua como um jornalista não convencional: “Fred Melo Paiva podia ser um repórter convencional, mas escolheu outro ponto de vista. Para se infiltrar em universos estranhos, ele aceitou uma missão difícil: virar parte destes mundos, mesmo tendo que se transformar em outra pessoa”. A explicitação da trajetória no impresso parece convocar uma relação de *O Infiltrado* com a tradição do chamado jornalismo gonzo, invocada ainda quando Fred faz referência à figura de Arthur Veríssimo. Surgida a partir da atuação de Hunter Thompson, o estilo gonzo está associado, sobretudo, à sua figura e, como indica Igor Lage, indica “um modo de fazer jornalismo no qual o repórter busca a imersão completa na pauta, geralmente resultando em experiências mais extremas ou radicais, profundamente

149 Disponível em: <<http://jovempanfm.uol.com.br/morning-show/fred-melo-paiva-fala-sobre-segunda-temporada-de-o-infiltrado.html>>

150 <http://seuhistory.com/programas/o-infiltrado>

subjetivas e pouco planejadas” (LAGE, 2015, p.119). Ao convocar a ideia de que para cumprir suas pautas, Fred Mel Paiva vai virar parte de mundos aos quais não está habituado, *O Infiltrado* reforça a proposta de imersão associada a esse estilo, mas sem negar, em nenhum momento, o lugar de jornalista reivindicado de modo central em sua definição. Nesse sentido, a trajetória construída e reconhecida no impresso parece ser convocada como modo de assegurar a Fred uma identidade como jornalista mesmo que a sua performance no vídeo não lhe qualifique como tal.

Ao vir para a tevê convocando referências do impresso que dizem de sua trajetória, Fred parece lançar luz para o fato de que embora o jornalismo em primeira pessoa tenha uma história nos meios impressos, na televisão brasileira, um repórter que se afirma a partir de si mesmo e que se exhibe enquanto protagonista parece disputar diretamente a convenção de performance do jornalismo televisivo não apenas pela sua falta de experiência no vídeo, mas pela afirmação de um modo de fazer reportagem que mesmo no impresso, seu lugar de origem, não se articula em termos hegemônicos e é frequentemente atribuído a espaços específicos que se costuma classificar enquanto opinião, ideologia ou ainda aos temas relacionados com a vida cultural e cotidiana como as colunas, os editoriais, as críticas culturais.

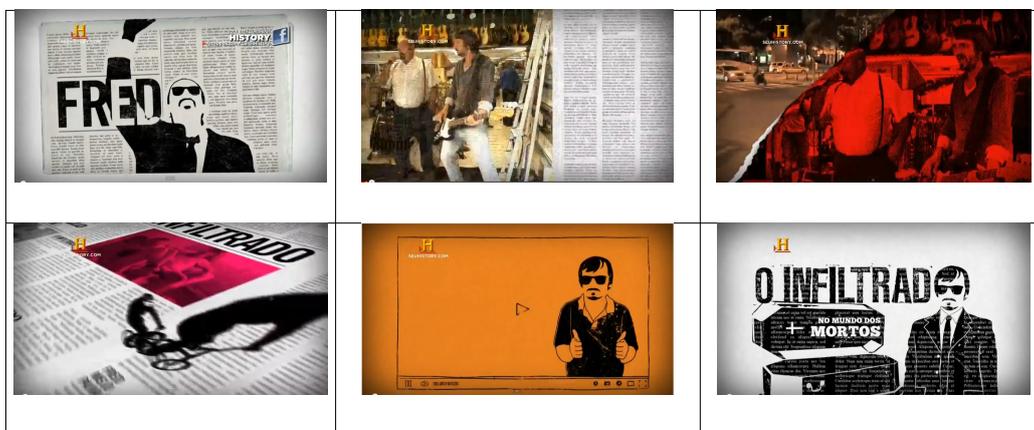
Construindo uma história do jornalismo narrativo de revista no Brasil, Elisa Casadei identifica que entre os anos 1900 e 1940, a figura do repórter se articulava, sobretudo, a partir de uma função testemunhal e que “a matriz da narrativa jornalística em revista dessa época, portanto, estava alicerçada em torno do estatuto testemunhal do repórter – e em sua materialização no código autorreferencial” (CASADEI, 2013, p.215). Assim, Casadei destaca que é apenas nos anos 1960 que o que ela identifica como código impessoal de narração vai ganhando força nas narrativas jornalísticas de revista e passa a demarcar o que ela chama de voz dos acontecimentos, “cuja característica é não poder ser atribuída a nenhum personagem definido na história, a não ser a um evento cuja identidade é devedora apenas de si própria. (...)” (CASADEI, 2013, p. 298).

Ao convocar a noção de um repórter não convencional como afirmadora da sua performance televisiva, a atuação de Fred Melo Paiva nos diz de modos de articulação do jornalismo que perduram enquanto traços residuais dos códigos padrão de narração e que parecem vir se articulando mais recentemente a um cenário de reafirmação de subjetividades

e, portanto, de rearticulação entre o eu e os relatos que produzo sobre mim. Nesse sentido, Igor Lage argumenta que

A própria história do jornalismo nos mostra que há tantas formas de compreendê-lo quanto de fazê-lo, e cada uma delas está condicionada aos distintos períodos históricos e realidades socioculturais que as atravessam. Diante dessa pluralidade, o narrador em primeira pessoa parece se apresentar não somente como um caminho possível para a escrita jornalística, mas também como um fenômeno complexo, marcado pela versatilidade de seus usos e pela potencialidade das articulações narrativas e leituras que sugere. Se as práticas e os valores que definem a escrita jornalística não são permanentes, neutros e a-históricos, a primeira pessoa de um narrador-repórter precisa ser entendida para além de um manual de suas possíveis aplicações, na investigação e no tensionamento das particularidades que assume quando associada à prática jornalística. (LAGE, 2015, p. 43)

Já na abertura do programa, que se repete em todas as edições, temos uma primeira pista do modo como o programa convoca a atuação no impresso como marca do repórter, mas que se materializa em um diálogo com a imagem que ele exibe no vídeo: *“Eu sou o Fred, a minha profissão de jornalista me leva a situações inusitadas e pessoas diferentes. Mas eu já fui punk, e mesmo um ex-punk tem uma maneira muito própria de pensar. Eu podia ser um repórter convencional, mas decidi experimentar um novo ponto de vista. Nessa série, eu sou o infiltrado.”* Na vinheta de abertura, a silhueta de Fred é ilustrada em uma folha de jornal e essa folha, em que se estampam seu desenho em preto e branco com letras em colunas que imitam a diagramação de um jornal, vai se transformando em folhas diferentes que se misturam com imagens de reportagens da série, estas se transformam, por sua vez, em fotografias dessa folha de jornal enquanto uma animação com a silhueta de Fred andando de bicicleta vai passando por cima do que seriam as lacunas entre as colunas diagramadas. Ao mesmo tempo em que convoca a figura do jornalista do impresso como legitimadora da construção do programa, ao transformar as imagens do próprio programa em fotografias estampadas ali, a abertura sugere que o próprio jornalista se torna notícia, personagem, figura central do seu próprio relato.



Figuras 178, 179, 180, 181, 182, 183: abertura de O Infiltrado.

As imagens da abertura reforçam a trajetória de jornalista do apresentador e de novo, tomam essa trajetória como identidade que configura um lugar específico para o texto escrito. Mas a cada edição, a exibição do título do episódio é feita a partir de uma imagem que compõe o tema e insere o repórter nele – no episódio sobre a morte Fred aparece de terno e gravata ao lado de um caixão, no episódio sobre cariocas Fred aparece malhado e sem camisa ao lado de uma prancha e no episódio sobre sócias, o desenho o transforma em um sócia de Elvis (figuras 184, 185, 186).



Figuras 184, 185 e 186: abertura transforma Fred em diversos personagens de acordo com cada episódio

Na mesma entrevista para João Gordo que citamos anteriormente, Fred indica que, inicialmente, havia um roteirista contratado para escrever os *offs* que ele narraria na construção final do programa, mas que ele se propôs a assumir a função com um texto que fosse próximo do seu texto do impresso. Tomemos, por exemplo, a sétima edição da primeira temporada, intitulada *O Infiltrado no mundo dos Machos* como primeiro exemplo. O episódio se inicia com imagens que antecipam a composição da reportagem como uma luta de braço entre dois homens musculosos observada por Fred, um senhor de cabeça branca e porte atlético fumando e performando golpes de luta, Dado Dolabela cortando um presunto, Fred tentando abordar mulheres numa quadra de samba e um chipanzé. As imagens são cobertas pelo áudio a seguir: “Desde as cavernas o homem forte, protetor e provedor foi o modelo do

macho. Tipo um Malboro Man, como John Wayne. Mas as coisas evoluíram e arrastar um javali pra casa não é mais garantia de que o homem vai se dar bem. Diante dessa dura realidade, os machos entraram em crise. Alguns se afeminaram, outros ficaram obsoletos. Pra me infiltrar nesse universo, decidi me tornar um machão. Como um proeminente chipanzé eu ia atrair uma fêmea e formar o meu clã.” Após a vinheta de abertura, o texto segue em *off* com imagens de Fred fazendo exercícios em uma academia: “*O macho atual só se preocupa em queimar as gordurinhas porque a mulherada queimou sutiãs nos anos 60. É, porque elas também jogaram na fogueira o velho macho, que só queima a gordura da picanha e depois assiste à mulherada lavar a louça. Esse tipo tá com o filme queimado, mas se eu queria virar um machão, eu precisava absorver a sua experiência milenar. Como homem absorvente, fui até Ramos, no subúrbio do Rio, onde vive um cacique cercado de índias. Um macho à moda antiga, espécime tão raro quanto um Yanomami”.*

As imagens de Fred chegando na quadra da escola de samba são editadas junto com imagens da própria escola durante o carnaval. Na sequência, vemos um carro preto e luxuoso entrar e o repórter vai em direção a ele – quando a janela do motorista vai se abrindo, Fred se aproxima de Bira, o tal cacique cercado de índias, que lhe oferece a mão para um cumprimento. Bira cumprimenta o repórter e diz que é uma honra tê-los ali, Fred aperta sua mão e responde “*beleza*”. O texto que ele escreve para ser lido como áudio em *off* e que compõe a abertura do programa articula uma série de elementos que nos remetem a um texto escrito como, por exemplo, a reiteração de sentidos em torno de uma mesma palavra – no texto acima, queima aparece relacionada à ideia de emagrecimento (queimar gorduras), de desaparecimento (jogaram na fogueira) e de perda de credibilidade (filme queimado) e a palavra absorção associada tanto à ideia de aprendizado quanto como uma referência ao produto de higiene íntima na construção de duplo sentido “homem absorvente”. O tempo dedicado aos *offs* é outro ponto importante a ser destacado aqui. No exemplo acima, são aproximadamente um minuto e vinte sete segundos de um texto introdutório que abre o programa e é entrecortado pela vinheta, coberta por um outro texto *off*. Ao todo são dois minutos de introdução de um programa televisivo em que as imagens assumem uma função prioritária de cobertura do áudio. Na costura feita pela edição, contudo, sentidos importantes indicados no texto são oferecidos como aperitivo sobre a edição. Nesse sentido, enquanto faz referência aos homens das cavernas no áudio, as imagens do programa exibem um grupo de homens lutando em uma queda de braço, quando cita John Wayne como um certo modelo de

macho, as imagens mostram um home um pouco mais velho fumando e quando argumenta que para ser macho hoje já não é necessário arrastar um javali para casa, a edição de imagens exhibe Dado Dolabela cortando um presunto em uma peça inteira, o que nos remete às peças de caça e sugere que Dado talvez não seja um homem evoluído.

É também a partir do áudio que Fred indica alguns sentidos em torno do modo como se posiciona pessoalmente em relação ao tema. Embora as referências a si mesmo sejam poucas, ao dizer que “*queria virar um machão*” ele posiciona a definição que oferece para o que ele chama de “macho atual” em uma relação de exterioridade a si mesmo ao mesmo tempo em que exhibe as referências com as quais pretende dialogar na tentativa de construir-se enquanto *macho man*.

Outra marca forte da construção da complementação entre imagem e áudio em *off* na performance que Fred estabelece com o programa pode ser observada no modo como o programa constrói ironia. Assim, na mesma edição citada acima sobre o mundo dos Machos, depois de entrevistar Anderson Mendes, zoólogo da Fundação Rio Zoo, especializado em grandes primatas, para ver o que podia aprender com nossos antepassados, Fred resolve procurar Dado Dolabela e, novamente, o *off* dá pistas do porquê: “*Essa teoria é legal, mas como aplicar na prática esses elementos trogloditas num homo intellectualis mineirus como eu? Meu personal chinpanzólogo tava começando a resgatar minha autoestima. Havia dentro de mim um macho alfa prestes a sair da jaula. De repente eu tava vendo o mundo através de olhos primitivos (...). Pra conquistar a minha fêmea eu ia correr atrás do perfume que tivesse a fórmula mágica do cecê e ouvir também as dicas de um famoso macho pegador*”. Esse *off* encerra o primeiro bloco da edição e começa desde então a construir a ironia em relação à participação de Dado Dolabela quando insere na imagem que o cobre um sobe som que destaca a voz de Dado perguntando: “*Por quê Dado Dolabela?*” como se o próprio programa questionasse a validade de entrevistá-lo. No início do segundo bloco o jornalista aparece em uma loja de essências pedindo indicações de um perfume que tenha “cheiro de macho”. Na sequência à sua investigação de essências, Fred aparece caminhando em uma rua à noite até chegar em um prédio onde toca uma campainha com o seguinte *off*: “*Formas de conquista como arrastar a mulher pelo cabelo é proibido por lei [sic]. Embora o ator Dado Dolabela já tenha sido acusado de coisa parecida, trata-se de um macho conquistador com importantes fêmeas em seu currículo. Fui até sua caverna pra pegar umas dicas*”.



Figuras 187, 188, 189, 190: Dado e Fred se cumprimentando no portão da casa do ator e testam sua moto na garagem

Enquanto o *off* se desenvolve, a câmera parada mostra Fred chegando em um portão. Em um corte de imagem, vemos Fred de costas, tocando o interfone do prédio e em seguida, outro corte de câmera exhibe novamente o enquadramento anterior que já nos permite ver Dado Dolabela chegando, em segundo plano em relação ao repórter, em uma moto. Com outro corte vemos os dois se cumprimentando em frente ao prédio – Dado desce da moto, cumprimenta Fred e alisa o próprio cabelo – depois vemos Dado, de moto, entrando na garagem, seguido por Fred a pé. É importante destacar que no ano de exibição do episódio, 2013, o Dado Dolabela foi condenado a pagar uma indenização de 40 mil reais a Esmeralda Honório, camareira de sua ex-namorada, Luana Piovani, que havia sido agredida pelo ator ao tentar separar uma briga do casal. Em 2014, Dado foi condenado através da Lei Maria da Penha pela mesma agressão, que ocorreu em 2008. As referências ao comportamento troglodita dos chimpanzés aos quais Fred se referia no bloco anterior, pouco antes de anunciar a participação do ator no bloco seguinte, parecem ser ampliadas a partir de uma construção que é exterior ao programa, mas tecida também em um texto cuja ironia faz supor esses sentidos complementares. O diálogo entre os dois se desenvolve e as ironias continuam a marcar o texto *off* com um reforço expressivo das imagens que mostram Dado muito à vontade no lugar de macho alfa que lhe é atribuído. Ainda na garagem do prédio, o repórter elogia a moto: *motão, hein, véio?*

Dado: *maneira, né, cara?*

Fred: *Posso dar uma sentida nela, cara?*

Dado: *cuidado pra não ficar excitado, hein.*

Fred: *não, acho que, você fica, veio, isso te excita, é?*

Dado: *porra, cara, dependendo de quem tá junto.*

Fred: *mas verdade, cara? É uma coisa que provoca...*

Quando Fred pede para “sentir a moto”, ele encosta nela e liga o motor fazendo um pouco de barulho e segurando a direção. Assim que ele sai, Dado pega novamente na moto fazendo um barulho maior e rindo. Todo o tempo o ator parece sentir-se no controle da situação, parece assumir um lugar de mestre pelo qual o jornalista supostamente o procura. Assim, com o ronco mais alto da moto, ele parece querer demonstrar força e superioridade. No *off*, Fred interpreta a situação como uma tentativa de intimidação: *depois de me intimidar com aquele rugido, Dado me convidou pro seu recinto.*

Já no apartamento de Dado, os dois conversam e Dado continua operando no lugar de mestre que aparentemente lhe foi atribuído: *“Tem um negócio cara, que os espanhóis fazem desde milênios até. Que é o pata negra, tu já ouviu falar no pata negra? Então, topa comer um pata negra?”* Ao convidar Fred para partilhar o presunto, o ator toca Fred em seu ombro com uma postura gentil, quase sedutora. A conversa continua com Fred afirmando que *“como um pata negra. Você acha que isso é uma coisa de macho?”*. Dado: *“eu acho que é uma coisa de macho”*. No *off*, Fred continua: *era o que eu previa. “Dado não tinha abandonado o neandertal, mas juntado a isso um toque de sofisticação”*. Dado mostra o presunto explicando que de um lado dá para ver a pata negra, e que é a gordura que o conserva. Mostra que aquele já está criando um fungo, um bolor e Fred responde: *“macho tem que comer bolor, né, é isso?”*. Dado ri quase gargalhando, com um certo deboche e manuseia o presunto com uma postura bastante desenvolta. Fred permanece a seu lado parecendo demonstrar pouca intimidade com aquilo tudo e pergunta: *essa é a regra?* Dado: *não, cara, não, cara. Nem tanto, né?* Os dois provam o presunto e Dado pergunta se ele curtiu.





Figuras 191, 192, 193, 194: Dado e Fred conversam e provam um presunto espanhol

Fred desenvolve a conversa: *“e você é um cara que faz muito sucesso com a mulherada, né, cara? Porque você acha que rola isso?”* Dado responde: *“não sei porque, a gente podia fazer uma outra, perguntando pra elas, né? Por quê Dado Dolabela? Dado gesticula, expande o próprio corpo com movimentos de mão enquanto segura a faca com a qual cortou o presunto e Fred, embora toque o ator enquanto lhe faz a pergunta, permanece de braços cruzados, em uma postura de ouvinte. Com um corte de câmera, a conversa se desenvolve e Dado argumenta: *Eu acho que pra ser um macho alfa você tem que ter menos dúvidas e mais certezas, sabe? É não ter dúvida, por exemplo, assim, sabe? Pô, será que eu vou melhorar? Não, eu vou melhorar. Vou batalhar pra melhorar”*. Ao questionar como faz para se tornar isso, Fred faz referências ao próprio corpo com as mãos e pedindo sugestões para mudar suas características: *“como é que eu faço pra ganhar isso, cara? Você me transformaria de que maneira, você acha, cara? Meu cabelo, meu jeito...”* Dado Dolabela mostra um elástico de cabelo pra Fred e fala olhando para câmera: *“eu uso isso aqui direto que é da minha mulher, é um elástico de cabelo, que é pra vezes, assim, ó, tu vai comer, isso aqui é uma parada que salva a vida brother, pra quem tem cabelo grande”*. Fred pede ajuda de Dado para amarrar o próprio cabelo e provoca certo constrangimento no ator que se recusa e ri, quase desconcertado. É a proximidade que o repórter impõe tanto com perguntas que fazem referências a si mesmo como alguém cujo tipo físico não se enquadra no do entrevistado, quanto a proximidade corporal quando lhe pede para amarrar seus cabelos, que constrange Dado. Ele usa a gordura de porco em sua mão como desculpa para não pegar no cabelo de Fred e o repórter responde que não há problema: *não, aqui é macho, veio*. Rindo e visivelmente constrangido, Dado comenta para a câmera rindo: *que situação, hein!**



Figuras 195, 196, 197: Fred pede a Dado que lhe ajude a mudar o cabelo

No último *off* da sequência com Dado, Fred constrói ironia novamente em *off* fazendo referências à última conversa entre os dois na qual falavam sobre não ter pelos significar uma evolução do macho-alfa: *com aquela chuca no cabelo, celebrando a falta de pelos, entendi que havia uma linha evolutiva do macho domando suas tendências trogloditas. O Dado às vezes escorregava no tomate, mas eu não, eu tava pronto pra ser um macho sensível.* Coberto com imagens de Fred e Dado à beira de uma piscina, nesse momento do *off*, as imagens começam a mostrar a dupla sentada em um local com plantas, à meia-luz e um sobe som destaca Dado cantando e tocando um violão. O *off* segue: *Fui dormir aquela noite com a sensação boa de ser mais evoluído que o Tony Ramos. Mas ainda me faltava a aparência atrativa do novo macho. Do mesmo jeito que o babuíno fica com a bunda vermelha, eu precisava dar uma plumada no meu peito de pombo.*



Figuras 198, 199, 200, 201: Imagens da dupla e de Fred andando por uma rua de comércio popular cobre o *off* do repórter

Nas imagens que cobrem esse áudio, Dado é identificado com a pessoa sensível de que Fred fala enquanto toca uma música romântica ao violão. Os sentidos construídos ao longo da sequência anterior, contudo, reforçam a ironia a respeito da sua postura dominante e do seu

histórico de agressões. No diálogo com Dado, Fred se mostra uma pessoa amável, quase boba. É no *off* que o sentido de uma certa trapaça no trato com o ator se efetiva e constrói para o espectador do texto audiovisual um sentido duplo. Assim, chamamos atenção para o modo específico como a construção do texto audiovisual articula imagens e o texto gravado em *off* do programa construindo um sentido final que não dialoga com os valores de um jornalismo factual, mas que apela a códigos narrativos que deixam ver traços de subjetividade do repórter inscritos tanto no estilo de escrita que se deixa ver na construção dos *offs* quando na descrição narrativa do repórter que se implica, fala de si. Nesse sentido, mais do a ação narrativa, são a descrição e a performance no vídeo que revelam o repórter – é dele mesmo e não necessariamente das ações em que atua que Fred fala – são as suas impressões e preconceitos sobre o que é ser um ator pornô ou um macho contemporâneo, por exemplo, que constituem sentidos para o desenvolvimento da narrativa que o programa constrói a partir da sua figura. Assim, ao falar de si, ainda que na tentativa de descrever um outro em quem quer se transformar, o repórter constrói também um olhar para o assunto da pauta. No último trecho do *off* do episódio sobre machos, Fred aparece caminhando por uma rua de comércio popular, olhando lojas. As imagens da câmera ora mostram o repórter andando em meio ao cenário urbano, ora assumem um enquadramento de um ponto de vista subjetivo e parece que somos, enquanto espectadores, o próprio Fred caminhando ali. No episódio *O Infiltrado no mundo dos Cariocas*, ainda que não assuma o enquadramento de uma câmera subjetiva, a câmera colocada na ponta de uma prancha de surf e apontada para o rosto do repórter, que não chega a levantar para surfar mas permanece deitado, aproxima de modo bastante significativo o nosso olhar do dele e o espectador pode ver tanto a onda que o submerge quanto suas reações em relação àquele momento.



Figuras 202 e 203: no episódio sobre cariocas a câmera posicionada na ponta de uma prancha aproxima o olhar do espectador

Embora a equipe do programa não fique escondida e seja mesmo chamada à cena em vários momentos e episódios, há uma construção de Fred como um jornalista sempre sozinho em busca das respostas para suas perguntas. O maior sinal dessa construção é a bicicleta desmontável com a qual ele quase sempre chega aos lugares e que aparece, junto com um capacete, como algo em sua mão mesmo em lugares internos – a bicicleta está inclusive, na representação do jornalista feita na vinheta. Sendo a bicicleta um transporte individual e que não possibilita a carga de muitos equipamentos e sendo Fred um jornalista que nunca aparece com a câmera na mão, a construção que sugere um repórter faz tudo e as cenas em que a equipe é chamada ao quadro exibindo, inclusive, uma grande quantidade de equipamentos, funcionam também como uma crítica à ideia cada vez mais comum de um jornalista que trabalha individualmente, que dá conta de várias atividades ao mesmo tempo. É interessante destacar que a equipe, quando aparece, não o faz necessariamente de forma integrada à narrativa, mas enquanto algo que, de fato, constitui um bastidor exibido, ainda que a construção dessa exibição seja feita como um desencana. Logo depois que conversa com a obituarista da Folha no episódio sobre a morte, por exemplo, Fred entra no elevador sozinho, mas com a bicicleta na mão, o *off* reverbera a cena enquanto o elevador se fecha com ele e a bicicleta dentro: “*Eu tava quase pronto pra fechar o caixão*”. A equipe que aparece propositalmente, mas como que por escape, permite que o jornalista aja com maior liberdade de gestos – sem ter que manejar uma câmera ou um microfone, Fred tem maior liberdade de ação. Ao mesmo tempo, sem operar um microfone ou posicionar-se constantemente para a câmera, o jornalista ganha um certo ar despojado de quem está vivendo a sua vida normal.



Figuras 204, 205, 206: equipe aparece filmando Fred e suas fontes, o jornalista e sua bicicleta no elevador do prédio da Folha de São Paulo, o jornalista em seu velório encenado.

Apesar dessa construção do repórter como alguém vivendo algo que está sendo capturado pela câmera, o desconforto de Fred em assumir certos papéis parece bastante claro. No episódio em que se propõe a virar funkeiro, e descobrir como se chega à fama nesse ritmo musical, a sua saga para fazer uma música, gravá-la e levá-la a um show organiza a sequência

narrativa. Nesse caminho, Fred encontra alguns personagens do funk carioca: ele primeiro entrevista Fernanda Abreu enquanto a cantora faz uma aula de balé, apresentada por uma identificação pessoal, alguém do asfalto que subiu o morro como Fred quer fazer; depois um produtor de funk da Vila Cruzeiro e, por fim, Mister Catra, um dos representantes mais conhecidos do gênero, com quem ele divide o palco cantando sua música. Durante a reportagem, Fred procura ainda a parceria de uma Mc em início de carreira que recomenda a Fred ostentar para criar uma aura ao redor de si – o repórter vai então à casa de Mc Britney para que ela lhe “*aplique no lifestyle*”. Conversando na lage da casa, vestido com uma bermuda larga, uma camiseta comprida e um boné, Fred pergunta: “*Eu tenho que falar que eu tenho, cara, né? Você não fica falando quero ter*”. O produtor responde: “*ou que quer ter algo melhor do que já fala que tem, não é?*” Enquanto Britney apresenta seus figurinos remexendo em seu guarda-roupa, Fred questiona se os perfumes e relógios são verdadeiros. A câmera faz *zoom* nos sutiãs cheios de pedrarias e no relógio dourado no braço da cantora enquanto o produtor comenta que “*a gente consegue ganhar o nosso dinheirinho e investir comprando um relógio bacana, um cordão legal também*”. O *off* de Fred dá sequência enquanto os três saem da casa e se dirigem a um carro vermelho estacionado na porta: “*Eu realmente gostei daqueles dois. Olha só a caranga deles, não é uma Mercedes mas é um chinês de resposta. (...) Eu que sou adepto num xing ling senti que poderia convidá-los para uma parceria na gravação do meu clipe*”. As imagens do programa aparecem, então, editadas com a música que Fred escreveu, ainda no início do programa, em parceria com Cristiano Nascimento, conhecido como Power Ranger – um funkeiro antigo da Vila Cruzeiro indicado através do treinador de MMA que já havia aparecido na edição em que Fred tentava se tornar um lutador. Quando a música começa a tocar, um *lettering* semelhante ao da apresentação televisiva de videoclipes indica o título “*Saca como eu saco, Pinta como eu Pinto*”, os compositores Power Rangers e Mc Galudão, o mixador, Dj Denis e o cantor, MC Galudo. No início do clipe, as imagens mostram Fred brindando com champanhe com Britney e seu produtor em frente a um hotel que aparenta ser de luxo. Imagens do decorrer do programa também compõem a construção que é embalada pela música cuja letra parece resumir a narrativa do programa: “*Caí na Vila Cruzeiro depois de fazer balé/ Fernandinha que falou, você tem que ver colé/ O Relma indicou, Guelinho pintou na área/Mas a kombi atropelou e o Smith já deu área/ Quem salvou foi Power Ranger/ Com sua lãbia de malaco/ Fez a letra sobre o saco/ É bloqueio, é defesa/ Tu levanta que eu ataco/ Mas o que eu quero saber é se tu*

saca como eu saco/ Essa ousadia, viemos na união/ Eu sou o Mister Catra/ E eu o Galudão”.

É no contato com as fontes que Fred de fato passa pelo processo de escrever uma música, produzi-la e cantá-la em um show. Após a exibição do clipe, Fred, Britney e seu produtor aparecem caminhando nas ruas do Rio e quando vão se despedir acontece o seguinte diálogo, introduzido por um *off* do mediador: *“achava que tinha ganhado um brinde do filantropo da ostentação, mas só durou 30 segundos”* em referência à oferta do produtor de que ele fique com um relógio, um cordão e um boné como presentes. Ao retornarem pouco depois de sua saída pra pegar os pertences de volta, Fred questiona se a oferta foi, então, só por causa do programa e argumenta *“Não, mas aí é na realidade, tinha que ser na real.”* Produtor: *“Então fica na realidade (e oferece os bens de novo)”* Fred responde reafirmando que a proposta da construção ali, embora o leve a se aproximar de uma figura distante de sua vida cotidiana, o faz a partir do que de fato acontece: *“Não vêi [sic], eu senti que cê, é porque tem que ser na real. Tá tranquilo.”* Produtor: *“Então vou levar meu relógio, vou levar meu cordão, vou levar meu boné.”*

Na edição sobre papai noel, o sentido de ironia que marca a construção do texto audiovisual aparece de modo bastante articulado às convenções do telejornalismo como gênero, subvertendo-as. Fred, que se assume *punk* no texto de abertura exibido em todos os programas, começa a reportagem daquele dia como ajudante do bom velhinho. O trabalho lhe leva a um surto consumista e, arrependido, ele procura um grupo de ajuda para pessoas compulsivas por compras. As imagens não mostram o rosto de nenhum dos participantes do grupo, mas fazem *closes* em mãos inquietas, bocas falantes, e mostram Fred em imagens feitas por trás da cabeça dos participantes do grupo que falam. Os depoimentos se sucedem com vozes modificadas por um efeito de distorção.

Participante mulher não identificada 1: *Desde muito nova tenho compulsão por gastos [...] acabei de fazer um consumo inadequado, comprei um celular que não deveria. E ao mesmo tempo tô devendo a agiota, tô com meu aluguel atrasado.*

Participante mulher não identificada 2: *Recebi um convite pra ir a Nova York, praticamente tudo de graça, mas eu não fui, enfrentar Nova York, né? O templo do consumo. Eu evito shopping, aquelas luzes do shopping mexem comigo, com meu cérebro, né? Com a minha bioquímica [...] E pra lidar com isso tem que ser um dia de cada vez, às vezes um momento de cada vez.*

Reunido com o grupo, Fred usa a mesma voz modificada como os participantes, não

identificados, e justifica através de um *off* com sua voz normal: “*em um grupo como aquele ninguém é melhor que ninguém e eu não poderia parecer superior aos outros ostentando uma voz de jornalista normal. Por isso, escolhi a mesma voz de pato dos demais participantes*”. Não há qualquer sugestão de que os entrevistados não sejam reais, e embora não haja também qualquer identificação, a natureza do grupo onde a discussão acontece justifica a estratégia. Ainda que haja certo sentido de humor no uso da voz modificada, as perguntas de Fred são sérias, os depoimentos dos participantes parecem sérios também, assim como a expressão no rosto de Fred, de certo compadecimento e empatia com os falantes. O sarcasmo, contudo, é latente no depoimento do repórter: “*Eu sou num aprendiz de Papai Noel, eu me impus essa tarefa como jornalista, eu dei um jeito de justificar aquilo tudo como meu trabalho, aquela fantasia e comprei de uma forma muito superior ao que eu poderia ficar com aquilo, voltei pra casa, deitei, dormi e acordei frustrado. Digamos que, de certa maneira, essa figura doce, graciosa, mas que tá no imaginário da gente, ela é emblemática do modo de vida que a gente tem*”. Essa fala incorpora também um sentido de partilha de uma dimensão social, do entendimento do consumo desenfreado como algo que nos afeta a todos – ao referir-se ao Papai Noel como algo que está “no imaginário da gente” e “emblemática do modo de vida que a gente leva”, Fred constrói um sentido de empatia não apenas com os participantes daquela conversa, mas também com o espectador. Ao recorrer a convenções do jornalismo televisivo como o uso de modificação de voz para exibir pessoas que não querem ser identificadas, mantém a ironia que zomba também dessas formas, questionando a construção que geralmente atribui para o repórter um lugar apartado de seus entrevistados – estando ali, imerso na mesma situação que seus entrevistados, Fred assume, também para si, o mesmo procedimento.



Figuras 207, 208, 209: Fred ouve o depoimento de uma participante do grupo, participante é exibida em close que impede a sua identificação, Fred ouve com expressão de compadecimento.

No texto final da edição sobre a morte, Fred recita em *off* um texto em que parece refletir sobre sua própria vida após seus amigos terem participado de uma encenação de velório na qual ele mesmo estava no caixão. Em *off*, o repórter diz enquanto as imagens

mostram o que seria o seu próprio enterro com um caixão fechado e coberto pela bandeira do galo é colocado em uma sepultura: *“eu não acredito em vida após a morte, acredito que é só uma vez, uma vez até morrer como no hino do galo. De forma que a morte é que tava certa naquele meu grande furo jornalístico: viver bem é a chave de tudo. As cerimônias fúnebres não dizem respeito aos mortos, são feitas pros vivos, tudo é feito pra vida. Até a arte do desapego, de largar pra lá, te dá o passo adiante”*. As imagens continuam mostrando os presentes manejando o caixão que agora é tirado da abertura da sepultura e colocado em cima dela. Um padre fala fazendo referências à estrela solitária da bandeira do galo que então teria a companhia de Fred e o off continua: *“Tudo fertiliza a sua existência e mesmo que você não acredite na vida após a morte, você continuará presente, seu corpo irá se misturar à terra e essa terra irá alimentar outro homem e você continuará de alguma forma existindo nesse homem, nos seus filhos, na memória dos vivos e na sua obra. Especialmente naquela que ajudou a fazer desse mundo, um lugar melhor pra se viver”*.

Para fechar a edição, Fred retoma a distinção entre um eu personagem da história que ele mesmo criou e um eu mais pessoal, revelado a partir de suas crenças e suas paixões. Ao zombar das formas e estratégias do jornalismo convencional, com seus modos de ação na televisão e impresso, ele propõe empatia ao espectador pela crítica do apartamento do jornalista em relação às histórias que conta. Ao mesmo tempo é o tom pessoal de seus relatos que constroem a unidade da narrativa de cada episódio, localizando nas descobertas que faz ao longo do caminho os sentidos a serem retomados em uma reflexão final sobre o mundo experimentado. Assim, Fred se apropria das convenções de performance do repórter profissional sem necessariamente reproduzi-las, e justifica o seu lugar de jornalista com trajetória reconhecida como legitimador da possibilidade de dar a ver as histórias que conta. Todas as histórias, contudo, são sobre a própria relação de Fred com as vivências relatadas, suas crenças, suas desconfianças, suas paixões. É também desse lugar confessional que o jornalista convoca a empatia do público, fechando cada episódio do programa, com um texto cheio de impressões pessoais sobre as situações provocadas pela tentativa de cumprimento das pautas.

Todo mundo agora pode colocar a boca no trombone

Enquanto há uma dimensão do pessoal convocada enquanto lugar de partilha quando Fred fala da morte, de suas crenças e desconfianças, de sua relação com o consumo, ao tratar de temas como o funcionamento de Igrejas Evangélicas ou a natureza do trabalho de vereadores, Fred convoca ainda uma dimensão do modo como nos relacionamos com instituições fundadoras, reguladoras e normativas de nossa sociedade. No primeiro episódio da série, sobre Igrejas Evangélicas, o jornalista assume o objetivo de abrir uma Igreja como fio condutor da narrativa de sua pauta. A sua primeira ação é procurar Gilson Rodrigues, pastor e consultor para abertura de novas Igrejas. No meio do caminho, precisa revelar aquilo que lhe parece o maior obstáculo para efetivar seu objetivo – Fred se confessa ateu. Após a exibição de um trecho do culto em que Gilson faz um sermão dizendo que muitos dos seus fiéis chegaram ali alcoólatras, drogados enquanto a câmera mostra o rosto de pessoas cantando e chorando em uma espécie de êxtase, observadas pelo repórter impassível, um *off* coberto com as imagens do público do culto diz: *“eu não tinha chegado no Tabernáculo dos Profetas [em referência ao nome da Igreja Mundial Tabernáculo de Profetas] nem alcoólatra, nem drogado, mas eu tava chapadão com a capacidade do Gilson de magnetizar o seu público. Tanto que eu quase esqueço de revelar a ele uma questão um pouco constrangedora”*. Conversando com Gilson no escritório do pastor, Fred afirma: *“eu, de fato, não sou uma pessoa que acredito em nenhuma religião, eu sou ateu, digamos assim”*. Mais à frente, dessa vez em uma conversa com o pastor Wesley, reafirma: *Essa é a dificuldade, eu não sei se eu creio, eu não sei se eu creio. O que me aflige não é se a Bíblia é verdadeira, me incomoda que ela é muito fantasiosa, parece que você tomou um LSD. Fico achando que tem que baixar alguma coisa em mim.*



Figuras 210, 211, 212: Fred observa o culto na Igreja Mundial Tabernáculo de Profetas

A sinceridade de Fred com os pastores e com o telespectador conduz a narrativa de um episódio em que, ao tentar descobrir como funciona e o que é necessário para abrir uma Igreja Evangélica no Brasil, o jornalista expõe modos de operação moralmente duvidosos e práticas financeiras quase abusivas. As referências de pastores evangélicos que busca para construir o seu *off* são reveladoras: “*Eu continuava ateu, mas o Gilson tinha despertado em mim o modesto sonho de me tornar um Edir Macedo¹⁵¹, um Silas Malafaia¹⁵², um Valdemiro Santiago¹⁵³. Se eu queria ter sucesso na minha Igreja como o Gilson, eu tinha que me preparar. Não me interessava ser um pastor de quinta categoria. Eu resolvi, então, procurar um especialista que pudesse dar um tapa no meu visual.*”. O *off* é coberto por imagens do final do culto na Igreja de Gilson e, na sequência, vemos Fred caminhando pela praça da Sé onde um grupo toca músicas gospel e ele, andando em direção à Igreja, encontra Wellington: *Wellington tem um blog evangélico, é todo descoladão. Pronto, tinha acabado de encontrar o meu personal teólogo. Será que eu dava conta de pregar em público? Ou o público é que ia me pregar numa cruz?* O lugar da crítica aqui é ancorado no olhar do repórter, ele convoca seu ateísmo o tempo todo para construir o texto e seu argumento. Essa dimensão é importante, inclusive, no desenvolvimento narrativo do episódio – a partir da sua confissão sobre seu ateísmo, ainda que não crie uma expectativa para sua conversão, a trama narrativa sustenta uma dimensão de conflito entre uma característica marcante do repórter e o seu objetivo. No bloco seguinte, a relação entre Fred e Wellington revela ainda uma dimensão de normatização do corpo dos membros de Igrejas Evangélicas – o *personal* teólogo se lança ao desafio de vestir o repórter para sustentar autoridade perante seus congregados. Ensinando-o a pregar, Wellington corrige sua postura destacando que na opinião dele, falta a Fred: “*(...) postura, autoridade. Por exemplo, aquele problema que nós tivemos do rapaz interrompendo, foi o mesmo problema que nós tivemos lá atrás quando nós fomos interromper o pregador, que é que ele falou pra gente? Calma aí, perai que eu tô pregando, quando eu terminar você fala. Com esse tipo de gente você tem que ter autoridade. A autoridade é você, você é o pastor.*” Enquanto conversam, os dois caminham pela praça, Fred com uma bíblia na mão, mas vestido de calça jeans clara e camisa polo de manga curta verde. Em contraponto, Wellington veste

151 É o fundador e líder da Igreja Universal do Reino de Deus (IURD) e proprietário do Grupo Record e da Record TV.

152 Pastor pentecostal brasileiro líder do ministério Vitória em Cristo, ligado à Assembleia de Deus. Coordena e apresenta o programa televisivo Vitória em Cristo que é transmitido há mais de 29 anos ininterruptos na televisão, sendo transmitido por emissoras nacionais como Band e SBT.

153 Pastor e fundador da Igreja Mundial do Poder de Deus, também é apresentador de televisão.

uma calça jeans escura, uma camisa azul clara que apesar da manga curta é de botões e está arrumada por dentro da calça e cinto. A câmera segue a caminhada dos dois, fazendo imagens de frente enquanto se movimenta na mesma velocidade que os dois. Observando pastores que pregam na praça, todos vestidos de terno e gravata, Fred pergunta a Wellington: *“Wellington, me explica qual a vantagem de eu ter um pastor assim, com esse porte, com um terno bacana”*. Wellington responde: *“é, dá uma cara de seriedade. Um porte legal, um pastor com porte, um pastor com um terno bacana, um pastor alto, entendeu, ele dá uma cara de respeito”*. Fred pergunta: *“você acha que dá pra eu fazer uma Igreja sem terno e gravata?”* Wellington: *“tem como se fazer uma Igreja sem terno e gravata, mas você muda do molde, você sai dos moldes evangélicos. Um cara assim, ó, andando aqui, é crente, é evangélico.”* Fred: *“é, você tá com a bibliazinha, coisa e tal”*. Wellington: *“tá social, todo bonitinho, você fala, é evangélico”*. Fred: *“você faz a sua unha, não faz?”* Wellington: *“faz, todo bonitinho, tá vendo? A gente tem nossa vaidade. Você acha que vai conseguir cativar um público se vestindo de regata dentro da sua Igreja?”* Depois dessa conversa, Wellington leva Fred a uma loja de roupas para escolher um terno e um sapato que lhe garantam autoridade em sua igreja, que estejam de acordo com o que ele chama de molde e comenta que a Igreja na sociedade muda o ser não só por dentro, mas também por fora e *“aquele homem que era um mendigo passa a se vestir igual a um advogado”*. Em termos relacionados a uma identidade específica, Wellington explicita uma postura normatizadora que toma a aparência de alguém como definidora de sua postura e de seu caráter. Mas ao relacionar essa aparência ao que ele chama de transformação que a Igreja opera no ser a partir da sociedade fazendo justamente uma comparação com uma profissão reconhecida, Wellington chama atenção para o fato de que essa postura que se valoriza ali diz de um modo de reconhecimento atrelado a valores de respeitabilidade e a um certo status social e econômico. Para construir autoridade, um pastor precisa vestir-se com autoridade, construir um sentido de decência e respeito que se traduzem em valores específicos para a comunidade que lhe acolhe, mas que espelha também sentidos que circulam de modo mais amplo sobre reconhecimento social. Na Inglaterra do início do século XX, Richard Hoggart observava que enquanto as grandes Igrejas estavam associadas aos privilégios, às classes superiores e ao ritual, os ministros do que ele qualifica como seitas protestantes eram pessoas comuns, que não tinham ido a Oxford, pessoas como quaisquer outras, mas que tinham o dom da palavra. Estes líderes eram, muitas vezes, leigos, *“homens para quem a religião se reduzia frequentemente à moral”* (HOGGART, 1973, p. 142). Ao

construir a figura do pastor como alguém investido de autoridade a partir de uma postura decente, bem vestida, Wellington deixa ver que na cultura brasileira, as Igrejas Evangélicas também operam por estratégias em que homens comuns se tornam investidos de autoridade, com destaque, reconhecido por uma comunidade específica ao menos pela adequação a um modo de vestimenta. Isso revela uma dimensão de moralismo e convenção presentes na constituição da identidade que Fred investiga, mas também exhibe uma dinâmica em que o reconhecimento moral parece preencher uma lacuna deixada pela grande desigualdade econômica e pela falta de oportunidades de mobilidade social. Assim, a fala do entrevistado parece revelar que se não é possível tornar-se advogado, é possível, pelo menos, ser socialmente reconhecido vestindo-se como um.

Na sequência final do programa, Fred busca Adrianinha, uma pastora mirim cujo vídeo ele viu na internet. No *off*, indica: *Apenas um milagre podia me livrar dessa minha falta de fé. Foi pensando nisso que eu recorri a Adrianinha, uma pastora mirim que parecia o segundo retorno de Cristo. Se é verdade que Deus fala com mais frequência pela boca das crianças, não podia ter melhor mensageiro de suas palavras do que Adrianinha. Eu tinha visto um vídeo dela na internet. Aos onze anos, ela prega igualzinho a um jogador de futebol. Tão pura e transbordando uma fé tão genuína, eu haveria de ser contagiado. Ou pelo menos, na matinê do Reino do Céus eu esperava ser admitido.* Nas imagens, vemos Fred chegando de bicicleta em uma casa e sendo recebido por Adrianinha e seu pai. A menina está à vontade, com uma camiseta cor de rosa e os cabelos soltos, aparentemente molhados. Vemos ainda imagens de um vídeo disponível na internet da garota pregando alguns anos antes, com um vestido infantil branco e lilás de saia rodada e mangas levemente bufantes e imagens feitas pela equipe do programa da garota pregando em uma capela, com um conjunto de vestido e jaqueta azuis com detalhes vermelhos nas costuras.

Em casa, Adrianinha mostra suas bonecas a Fred, especialmente a preferida, Cidinha, uma noiva. Ele pergunta se ela pensa em casar-se: *mais tarde, tá pensando em namorar, né?* A menina responde: *não, nesse momento eu tô com o pensamento cegado, deixar pra mim [sic] pensar mais quando eu tiver mais grande [sic]. Mas eu penso sim em ter uma família, sim.* Fred conversa com a garota de modo muito gentil, entra na brincadeira, e a partir das brincadeiras dela com seus bonecos, vai fazendo perguntas. No *off*, ele revela: *“Eu vi na Adrianinha uma criança encantadora, apaixonada pelos personagens da bíblia, mas porque Deus cobrava dela tanta perfeição? (...) Adrianinha não é uma pastora que caiu do céu.*

Além de acreditar na bíblia igual eu acredito em bula de remédio, ela se dedica àquilo pra valer. Canta, toca órgão, agora tava decidida a melhorar a pronúncia do erre. (...) Perto daquele talento tão precoce, eu me perguntava se eu não já tava velho demais pra começar uma carreira de pastor. Eu não tava a fim de me sentir o Ozzy Osbourne tentando montar uma banda com os amigos de seu filho. O mentor intelectual da Adrianinha é o seu pai o Mauro. Ele me recebeu pra um almoço em família. Eu tava curioso pra saber por que diabos tinha surgido entre eles uma pastora mirim”.

É para o pai de Adrianinha que Fred faz as perguntas difíceis como “*Você começou a frequentar a Igreja como?*” Mauro, o pai da garota, conta uma história sobre os surtos que segundo ele a sua esposa tinha e que ele identifica como espíritos malignos que se apossavam dela. Essa história é partilhada à mesa, durante o almoço, na presença da mulher e das crianças. Ele questiona Mauro sobre ele ter pensado que pudesse ser algo da cabeça dela, uma psicose ou algo do tipo, mas em nenhum momento faz qualquer expressão de desconfiança ou zombaria em relação à história contada por seu entrevistado. Durante a conversa, a câmera faz *closes* muito próximos dos rostos dos dois homens, enfatizando suas reações, mas mostra também as crianças sentadas ali, se servindo e a própria esposa de Mauro, mãe de Adrianinha, de quem eles falam e que não esboça qualquer reação à história. Sobre a pergunta de Fred sobre surtos ou afins, Mauro responde apenas que “*não, era um espírito imundo na vida dela*”. No *off*, Fred cria as condições para entrevistar Adrianinha como a criança que ela é: “*Vai dizer pro Mauro que o diabo não existe. Pra ele, só Cristo salva. Pra mim, uma volta de bicicleta já tava suficiente*”. No passeio de bicicleta, com um clima lúdico construído, o repórter pergunta à garota sobre a história da mãe, que lembranças a menina tem dela. A menina diz que a mãe não ia para a Igreja porque possuía dois vícios, o do cigarro e o da novela. A câmera acompanha os dois em seu passeio fazendo imagens de frente. Ele pergunta: *mas ela já tentou mesmo se matar?* Adrianinha: *várias vezes. Uma das vezes eu estava na sala conversando com meu pai e minha mãe falou naquela grosseria, eu não aceito ficar longe do cigarro, eu prefiro mil vezes morrer do que viver aqui. Aí ela tentou se matar com uma faca. E ela tinha um tal ciúme insuportável, não só do meu pai, mas também da gente. Eu orava pra Deus dizendo assim: Deus eu quero ter um lar feliz, eu quero ter uma ótima mãe, Deus, Deus.* Não há comentários de Fred na sequência, eles voltam para casa da garota e a família começa a se preparar para o culto. A música que faz a trilha a partir dali é um forró que em um *sobe som* destaca a parte da letra que diz “*fazendo uma obra de*

macumbaria, de feitiçaria.” Na conversa com o irmão mais novo de Adrianinha, o repórter fala sobre ele gostar de cantar e de futebol. Para Mauro, Fred pergunta se ele nunca teve problemas com vara de infância depois de alguma reportagem e o pai fala que não por conta da atividade ser sem fins lucrativos e as crianças fazerem porque gostam.

Se ao ressaltar o problema da mãe da garota como um problema psiquiátrico e sugerir tirá-lo de um enquadramento espiritual, Fred chama atenção para uma questão de regulação dos corpos, sobretudo do corpo feminino e especialmente na relação com os desejos enquadrados como vícios – do cigarro e da novela. Mas há também uma questão de infância, de direito à infância. E de modos de exploração e formação. No *off* que é entrecortado pela oração da família antes do culto para o qual se dirigem e por uma música gospel em ritmo de forró intitulada Varoa de Roupão¹⁵⁴, Fred diz: *“Aquele família simples tava vestindo sua melhor roupa para o culto de logo mais. Todo mundo tem o sonho de ser alguém. A convivência com Adrianinha me encheu de compaixão. Os evangélicos são assim, todos tem uma história de sofrimento por trás da sua fé, mas no lugar dos espíritos imundos que tomavam o corpo da sua mãe, eu só conseguia ver um problema psiquiátrico. A minha falta de fé parecia não ter cura”*. O sobe som da música destaca os versos: *Marcha, marcha, mulheres de oração* enquanto vemos imagens de Fred entrando no carro da família e dividindo o banco de trás com Adrianinha e seu irmão mais novo. E o *off* segue: *Tem gente que sonha ser engenheiro, médico, jogador de futebol. A Adrianinha é mensageira de Deus*. O sobe som destaca agora o verso e vemos imagens do caminho percorrido por eles: *Quando ela passa satanás se enfurece, se a Deus ela obedece milagre vai operar*. O *off* continua: *“Eu fico pensando o que é um engenheiro perto de um mensageiro de Deus. Nada, caso Deus exista. O culto daquele dia ia acontecer numa casa de recuperação de drogados. É um ambiente pesado pra levar as crianças, mas se você é um mensageiro de Deus, se você acredita nisso, é ali que você deve estar”*. Se encaminhando para o encerramento do episódio, a edição exibe imagens ainda da conversa anterior entre Fred e a garota. Em tom de brincadeira, o repórter comenta que gostou do estilo de pregação da menina quando a viu no *Youtube* porque parecia uma locutora de futebol. Ele pergunta se ela sabe narrar um jogo de futebol e ela diz que mais ou menos, mas simula uma narração e ele ri. No *off* final – coberto por imagens de Fred jogando futebol num campo de terra com a garota e seu irmão mais novo e por uma trilha sonora instrumental e animada, uma espécie de soul –, o repórter deixa ver uma dimensão de transformação do seu olhar provocado pelos encontros do episódio e

154 A letra da música está disponível nesse link: <https://www.lettras.mus.br/fogo-no-pe/1406505/>

reafirmados no momento de brincadeira das imagens exibidas: *Se Deus não existe, os crentes que eu conheci inventaram um para poder suportar a própria existência. No final das contas, o dizimo me parece uma boa relação de custo-benefício. Eu te dou a grana, você me devolve a paz. E a gente ainda canta, dança, pode até arrumar uma namorada no culto. Deus sabe o esforço que eu fiz, mas o negócio é que eu continuei ateu. E ateu abrir igreja, até pecado, né? Foi por isso que eu desisti, a fé que não costuma faiá, dessa vez faiou.*

A dimensão de um corpo que se relaciona com as normas aparece ainda, de modo mais enfático, no final do episódio sobre pornô. Com o desafio de produzir um filme que obedeça às regras do gênero e sentindo-se desconfortável com o padrão que observou com Patrícia Kimberly e Loupan, Fred vai à produtora *X-Plastic*, que, segundo ele, “*tava em busca de alguma coisa diferente. Um novo tipo de erotismo*”. Como era preciso gravar uma cena e mandar para a produtora, Fred sai em busca de uma nova parceira de cena. Encontra Sarah Lopez, dançarina, atriz e produtora de alguns de seus filmes em um clube de *swing*. Em busca de referência fora do padrão que lhe incomodava, Fred vai ainda conversar com as três garotas da *X-Plastic* sobre o que elas chamam de *outporn* – que uma das garotas, a atriz Mayana Rodrigues define como uma variação que “*tenta mostrar a parte erótica, sensual e gostosa do sexo pra todos, pra todos os perfis*”. As imagens mostram três garotas gravando um filme e ora exibem Fred observando as cenas que estão sendo gravadas de fora às vezes com destaque para os corpos das garotas em movimento, ora trechos da conversa entre ele e Mayanna. Quando fala, a garota é enquadrada com closes que deixam que ela seja vista em primeiro plano, e que também fazem foco em parte do seu corpo, especialmente a boca. Mayanna diz, às vezes olhando pra Fred, às vezes direto pra câmera: “*É uma cena cult do porn, então entra uma outra temática, mais sofisticada, acho que entra uma temática mais cultural também*”. Fred comenta que a cena é também bonita esteticamente. Os três conversam em uma sala pequena e com iluminação difusa, com as paredes grafitadas, alguns pôsteres pendurados e um sofá onde duas garotas estão sentadas. Mayanna e a outra garota são tatuadas e ficam sem roupa no meio da conversa, depois de demonstrarem uma cena na frente de Fred. A câmera não mostra seus corpos desnudos, mas os enquadra acima dos seios deixando ver que elas não vestem mais as camisetas que vestiam antes. Durante as cenas que estão gravando, as garotas se beijam e fazem carícias e as imagens do programa fazem foco em seus movimentos, em um pé sendo beijado, nas roupas sendo tiradas. Mayanna Rodrigues, com seus cabelos curtos e pintados de roxo, comenta com Fred: *é pra ter aquela visão do*

underground mesmo, do fora do convencional. Fred comenta: ela até tem o corpo mais assim, tanto que ela trabalha na indústria convencional, não é? Mas nem você nem a Bia tem o corpo mais... Ela responde: a gente tem o corpo mais normal, digamos assim, né? Eu não tenho silicone, nunca fiz uma cirurgia. Fred: é um corpo que talvez não estaria lá na indústria, né?

Fred procura Sarah, a dançarina da casa de *swing*, para discutir o roteiro do filme que pretendem gravar. No *off*, anuncia: “Na *X-Plastic*, eu tinha promovido uma regressão à minha juventude *punk*. Tinha também vislumbrado múltiplas possibilidades de cena pra gravar com a Sarah. Eu poderia, por exemplo, fazer o papel de instigador do ato sexual, como aquela dançarina *burlesca*”. O cenário para a conversa com Sarah é um supermercado. Enquanto ela faz compras para a casa – materiais de limpeza, alimentos, etc, os dois discutem o roteiro do filme. O repórter pede a Sarah uma saída para não ter penetração. Na sequência, vemos um trecho rápido da gravação. No bloco seguinte, Fred chega a um café onde vai se encontrar com Mayara Medeiros, que divide a sociedade da *X-Plastic* com o marido, para avaliar o resultado final do filme gravado com Sarah. Na conversa com Mayara, ele vai revelando suas sensações durante a filmagem.

O filme pornô, produto final da saga de Fred por se tornar um ator do gênero não é exibido integralmente – as imagens do filme são exibidas com uma edição que as mostra paralelamente às imagens de Fred apresentando o vídeo pronto a Mayara. É curioso observar que ele faz o filme, o leva para negociar sua distribuição com a dona da produtora e exhibe essa negociação. Logo que os dois se cumprimentam e começam a ver o filme enquanto nós, espectadores, ouvimos apenas uma parte do áudio e às vezes, algumas cenas. No primeiro trecho exibido pela edição, as pernas de Sarah são exibidas com botas e uma saia curta enquanto a atriz dá voltas em seu próprio eixo. Um selo exhibe a marca Minhocão Filmes e a câmera se movimenta para mostrar a parte de cima do tronco da atriz, vestida com uma fantasia de freira sensual e com óculos escuros, ainda que seja noite. Enquanto Fred vai entrando na cena fantasiado de major e com um cassetete na mão, outros selos indicam os nomes dos atores e do filme – A Freira Selvagem. Essas imagens são entrecortadas por imagens de Fred e Mayara no café assistindo ao filme e nós, como espectadores, acompanhamos suas reações a ele.



Figuras 212, 213, 214: cenas do filme pornô feito por Fred são entrecortadas às cenas em que ele o assiste com a produtora Mayara Medeiros

Mas embora atue de fato como um ator pornô, o que lhe incomoda e se impõe como um limite de sua atuação é uma dimensão física do corpo implicada na penetração. Na conversa com Mayara, ela pergunta, com curiosidade, o que ele sentiu na gravação. Fred responde: *“Cara, eu me senti muito estranho. Tinha uma combinação que era – eu ia ser dominado e eu não ia fazer nada com ela, ela ia se masturbar com meu cassetete, tipo carreira solo ali com meu cacetete. Era uma ação que era pra ser assim, ah, legal, me domina, aí na hora do me domina, era não, vem cá, você não sei quê, eu já comecei a me sentir não, perai, pô, o roteiro não era esse, começou a entrar na minha, né? Na minha parte moral”*. Algumas imagens do filme em que Sarah pega no corpo de Fred enquanto diz que ele é forte, se ajoelha em sua frente pedindo proteção e acaricia seu corpo com um cassetete são exibidas, Em uma delas, Sarah pega na perna de Fred e comenta: *“tá com medo? Quem tem que fugir do senhor sou eu que sou uma freira”*. De volta ao café, Fred continua respondendo a Mayara: *“fugiu do que a gente tinha roteirizado. Eu tenho verdadeiro terror, tô tipo é...”* Ela comenta: *“é, tá muito natural”* e os dois riem. Ela continua: *“a partir do momento que você fala não, eu vou ser submisso nessa cena, mas é você que tá dando o roteiro pra menina, você se sentiu à vontade, né? Mas quando tava fora da situação que você tinha planejado, cê se sentiu totalmente exposto”*. Fred concorda e ela segue falando: *“é, na verdade cê foi mais um conservador, né? Olha só”*. Os dois riem juntos e ele comenta: *e eu vou ficando verdadeiramente constrangido. Tipo pô, pelo amor de Deus, faz o que você combinou senão vou sair correndo, sabe?”* Mas embora diga que se sentiu constrangido, as imagens mostram Fred levantando a saia de Sarah, no filme, com seu cassetete. O enquadramento da câmera destaca o corpo da atriz e os movimentos do cassetete guiado por Fred, que no *off* continua a falar: *“Eu me sentia incapaz de separar a realidade da ficção, como é que eu ia fazer com a minha mulher vendo o filme? Talvez não exista nada que te exponha mais, né?”* Continuamos a ver as imagens do filme enquanto Mayara fala: *“nesses momentos de orgasmo você se enxerga. E daí tá com uma câmera na frente e cê fala, gente, mas é o meu momento animal, não vou mostrar isso pra todo mundo”*. Nas imagens do filme, Fred está deitado em um meio-fio e Sarah, em pé, vai se

agachando para lhe tocar com o cassetete quando um cachorro irrompe correndo na cena. Sarah levanta rindo e olha pra câmera: *“Mas no final do negócio, nossa, finalmente, eu vou deitar aqui, ela vai fazer o que a gente combinou, só que talvez ela fosse fazer isso, mas assim a um palmo do meu nariz, entendeu? Porque não dava, eu me sentia assim, não sei quê, aí a gente tava lá nessa assim eu já quase pulando e falando para tudo, era pra ser, né? Ela ali, de repente aparece um dálmata, cara, uau. E eu falei nossa, salvo pelo dálmata. Aí eu pulei, eu pulei e falei nossa, para, para, para. E a turma gravando, falou nossa, tá maravilhoso, acabou. Na hora que falou maravilhoso acabou, ela olhou cara, eu falei uh, acabou, mó barato, você excelente. Ela não gostou de jeito nenhum, cara. Tipo, ficou mal. E eu já tinha me apegado a ele, cara, tava mó carinho. Tinha virado minha mãe, entendeu?”*

Mayara funciona como o lugar de interlocução que Fred precisa para falar de si mesmo de seus valores, preconceitos e sensações na realização de um filme pornô, objetivo que impôs como processo de investigação daquele episódio. No encerramento da reportagem, é, portanto, esse lugar do eu que surge como dimensão articuladora do pessoal com valores e tradições sociais, culturais. No *off* final, Fred fala de si, e fala da sua conquista, mas fala sobretudo de como relacionar esse relato pessoal com o mundo: *“ainda que a Sara não tenha ficado satisfeita com o filme, porque afinal ela não pode mostrar seus dotes, a Mayara achou o maior barato e topou publicar no site. Isso pra mim era como se fosse a minha carteirinha de ator pornô”*. A última imagem da conversa entre Fred e Mayara aparece e ele diz: *“aí eu vou ter virado mesmo ator pornô né?”* Mayara responde rindo: *vai!* Na retomada do *off*, ele continua: *“nessa minha jornada, eu encontrei pessoas mais ou menos atormentadas que pareciam fazer uma grande confusão entre ficção e realidade. Mas não são os atores e atrizes pornôs que são confusos, estranhos e atrapalhados. Eles apenas têm uma rara coragem de se expor pra Deus e o mundo revelando seus dilemas mais íntimos. Eu, eu tinha virado um ator pornô. Um canastrão, né? Um canastrão com sua velha moral e seus velhos pudores. Eu é que não ia mostrar meu minhocão pra ninguém”*. Apesar do olhar masculino que Fred toma como seu lugar de partida e que configura de certo modo o olhar da câmera para o trabalho das garotas da *X-Plastic* no encontro entre eles, as figuras de quem o repórter se cerca pra fazer o filme e distribui-lo, as figuras que lhe dão segurança e conforto são figuras femininas, são elas que parecem deixá-lo a vontade para isso. Na investigação de um outro que é diferente de si, seja pela disposição em mostrar o corpo e dispô-lo como o corpo de um ator, seja pelo reconhecimento das dificuldades que levam alguém a acreditar em

discursos dos quais não partilha, Fred Melo Paiva constrói um jornalismo cheio de ironia, convocando para a forma televisiva um modo de expressão de uma tradição que no impresso, ainda que não apareça de modo hegemônico, é reconhecida como um lugar legítimo de expressão do repórter a partir de si, das histórias que ele vive na relação com sua atuação profissional. Ao propor que é a partir de si mesmo que ele vai fazer a investigação de um outro que ele qualifica a princípio como diferente de si, Fred Melo Paiva articula uma dimensão de discussão sobre identidades e subjetividades em relação a contextos mais amplos de possibilidade de reconhecimento.

6. EUS, NÓS E ELES

Sobre as relações entre jornalismo e subjetividade nas articulações feitas por *Profissão Repórter, A Liga e O Infiltrado*.

Em seu texto sobre o que é um repórter, Michael Schudson diz que responder a essa pergunta não é tão óbvio quanto parece. “Ele é um tipo de historiador? Um ativista político ou reformador? Um estenógrafo qualificado? Um escritor?” (SCHUDSON, 2003, p. 94). Na trajetória de construção de uma convenção de performance que nos ajuda a reconhecer, na cultura brasileira, o que é um repórter televisivo, as marcas de atuação que dialogam com o que se entendia sobre ser um repórter atuante no impresso ou no rádio vão sendo apropriadas pela linguagem audiovisual/televisiva. Essa apropriação acontece em um contexto em que a regulação da instituição jornalística pelo ideal de objetividade – que aparecia no Brasil como principal sentido valorado pela profissionalização do jornalismo a partir dos anos 1950 – e da televisão por um governo militar que buscava conter as comoções populares, produz formas específicas de expressão que reforçam sentidos de um certo conservadorismo moral e de racionalidade como lugares de reconhecimento da atuação consagrada desse repórteres. Assim, o que convencionalmente reconhecemos como um repórter televisivo no Brasil é um sujeito que se apresenta com uma vestimenta discreta, uma voz sem sotaque e bem empostada, distanciamento em relação à pauta tratada e uma postura séria diante da câmera materializando em seu corpo valores como imparcialidade e autoridade através do que nós, enquanto espectadores, lhe atribuímos credibilidade.

Em um primeiro momento, marcas como impostação de voz e uma presença alinhada, como argumenta Carlos Spera o repórter da TV Tupi nos anos 1960, dividiam espaço enquanto elementos de legitimação com uma matriz cultural do jornalismo que se relacionava de modo muito próximo com a literatura e a política. Quando a tevê se torna um veículo de massa com alcance em todo o território nacional, o reconhecimento da qualidade técnica do jornalismo pela crítica e os incentivos do governo militar para que se construísse uma rede televisiva capaz de unificar o território nacional impulsionam, a partir do final daquela década, a consolidação da atuação que figurativiza no corpo do repórter um não-eu. O repórter passa, então, a ser valorado pela sua presença como atestação do fato por uma instância do jornalismo – como seu representante, o repórter esteve no local e viu o que

aconteceu. Essa convenção, contudo, além de tomar o trabalho do repórter como um processo de busca por uma verdade supostamente autoevidente que só se precisa atestar, apaga do sujeito que assume o lugar de enunciador dos fatos qualquer traço de identificação ou reação pessoal. Fundado como uma instituição cuja função social está diretamente relacionada à democracia e à existência de um interesse público configurador da necessidade de publicização dos fatos, o jornalismo costuma pressupor um sujeito cujas características pessoais não precisam vir a público.

Os programas tomados como corpus analítico contemporâneo dessa tese nos chamaram atenção justamente por se organizarem a partir do que parece ser um problema para essa performance consolidada pelo apagamento do sujeito que dá lugar à expressão de um repórter. *Profissão Repórter*, *A Liga* e *O Infiltrado* se afirmam jornalísticos, constroem-se a partir das convenções de reconhecimento do modo como o telejornalismo se desenvolveu enquanto gênero na televisão brasileira, mas afirmam ainda que sua proposta é a de exibir jornalistas que se colocam pessoalmente no processo de apuração das reportagens exibidas. Através de uma análise de modo de endereçamento a nossa tentativa analítica foi a de entender como, ao se relacionarem com seu público, esses programas propõem partilhas sobre o jornalismo e sobre experiências convocadas como modo de posicionar esses sujeitos em relação aos programas, à cultura brasileira contemporânea e à comunidade de sujeitos com as quais se relaciona. Nesse sentido, as análises se desenvolvem com um olhar para quatro operadores metodológicos que nos permitiram articular dimensões semióticas da linguagem televisiva a diversos elementos sociais, ideológicos, culturais e comunicacionais implicados na performance dos sujeitos jornalistas cuja atuação é feita de modo aparente na tela ou como rastro de um corpo que atua atrás da câmera.

Guiados pela Metodologia de Análise de Telejornalismo desenvolvida por Itania Gomes (2007), a nossa primeira aproximação analítica dos programas, em 2015, nos indicava que ao convocar uma dimensão subjetiva de seus repórteres através da mobilização dos relatos pessoais da vivência encenada em cada episódio, *A Liga*, *Profissão Repórter* e *O Infiltrado*, mobilizam sentidos de partilha subjetiva em seu público pela suposição de uma experiência ligada a saberes que são, para além daqueles valorizados no discurso jornalístico que se funda na racionalidade, também morais, éticos e estéticos. Já naquele momento, a materialização de performance desses sujeitos jornalistas em um corpo que dialogava com as convenções do telejornalismo indicava-nos importantes pistas sobre uma transição que

identificamos nesta tese como o aparecimento do que chamamos, inspirados na argumentação de Juliana Gutmann (2014) sobre repórteres *persona*, de repórter personagem. Nesse sentido, a nossa observação dos mediadores, do contexto comunicativo a partir do qual esses programas propõem partilha, de sua organização temática e do modo como esses programas disputam sentidos sobre o jornalismo como instituição, considerou de que forma e através de quais estratégias *Profissão Repórter*, *A Liga* e *O Infiltrado* constroem modos próprios de se comunicar com o espectador a partir de repórteres cuja atuação já não convoca um lugar de distanciamento e objetividade, simplesmente, mas também sentidos acerca de quem eles são e das implicações sociais de ser quem se é. Do mesmo modo, consideramos que essa dupla orientação do conceito de modo de endereçamento – deixando-nos ver o modo como o programa constrói estratégias de autenticação do relato de seu repórter, mas também que espectador ele implica em sua construção e como – nos instiga a pensar acerca das dinâmicas de oferta de reconhecimento do outro como sujeito na construção de cada programa a partir de um entendimento sobre quem são os sujeitos implicados pelo jornalismo.

Tomando o conceito de gênero televisivo tal como operacionalizado por Gomes (2012) a partir do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero (2008) e portanto, como algo que se desenvolve no tempo e põe em relação questões de comunicação, cultura e política – entendida aqui para além dos seus vínculos institucionais como algo implicado no cotidiano e nas relações pessoais – entendemos que o modo como a performance do repórter se convencionou na linguagem televisiva brasileira não responde apenas como um elemento textual formal, ou como algo que diz de relações de poder ou identitárias que compõem contextos de produção e recepção, mas diz justamente desse vínculo, do modo como convenções de gênero respondem a variados contextos de formação que estão em constante disputa. Nesse sentido, se gênero nos diz das regularidades e especificidades que configuram um conjunto de programas historicamente, ao atualizar a relação dessas características em um modo de endereçamento específico disputando convenções estabelecidas ao longo do tempo, os programas que tomamos aqui para análise nos deixam ver transições importantes em valores e normas que conformam o jornalismo como instituição social e o telejornalismo como formal cultural em constante transformação.

Os três programas que compõem o nosso corpus contemporâneo respondem a contextos institucionais bastante distintos em suas emissoras. Produto originado na maior empresa de comunicação do país, a *Rede Globo*, e liderado por um repórter com larga e

reconhecida trajetória ligada ao jornalismo investigativo, o *Profissão Repórter* constrói, justamente na diferença de trajetória entre Caco Barcelos e seus jovens aprendizes, o lugar de deslocamento dos usos tradicionais da convenção de performance jornalística. Reconhecido pela emissora e pela crítica televisiva como um produto de expressão de qualidade no telejornalismo, o programa costuma recorrer ao argumento de tempo para apuração das pautas como uma das coisas que lhe diferencia do jornalismo cotidiano. De modo menos explícito, o discurso sobre a disponibilidade de recursos técnicos a serviço da investigação dessas pautas evoca uma construção histórica do chamado Padrão de Qualidade da Globo que, se por um lado, traduzia-se na qualidade estética dos produtos da emissora, representava também a reunião de elementos “da ordem dos investimentos tecnológicos, da profissionalização do sistema de produção televisivo e do sistema de comercialização e implicou largamente a independência da TV das agências de publicidade e dos anunciantes” (GOMES, 2010, p.8). Nesse sentido, se o lugar construído para os jornalistas inexperientes no programa permite que se faça uma discussão sobre como eles se colocam como sujeitos em relação aos valores e premissas e façam escolhas éticas e técnicas aos olhos do público, a presença de Caco e do que ele representa na relação com uma emissora onde construiu sua trajetória profissional, funciona como um lugar de regulação e normatização pelos valores profissionais. Mais do que concentrar em si a expressão do que se entende como um bom jornalista – preocupado com pautas sociais, sempre em busca da verdade e no meio dos acontecimentos, utilizando quantos recursos estejam disponíveis para chegar ao objetivo definido enquanto algo de valor para o interesse público –, Caco é também o espelho através do qual observamos as práticas dos outros repórteres.

Tendo sido comparado ao *Profissão Repórter* diversas vezes por ocasião de sua estreia, o *A Liga* chega à *Rede Bandeirantes* como um formato da produtora que à época reerguia a audiência da emissora – a argentina *Cuatro Cabezas* – com o programa *Custe o que Custar (CQC)*, que se afirmava categoricamente enquanto jornalístico ainda que rompesse com diversas convenções do gênero e apostasse em uma relação acentuada com o entretenimento como forma de se endereçar a seu público e de reelaborar convenções do gênero. Assim, o contexto que faz surgir o *A Liga*, na esteira do *Profissão Repórter* e do *CQC* que haviam estreado dois anos antes, permite que ele já se proponha a partir de alguns deslocamentos, como a constituição de uma equipe de mediadores composta por pessoas com trajetórias diversas ligadas a outros campos midiáticos que não necessariamente o jornalismo.

Além disso, a exploração de recursos gráficos e de uma edição com cortes mais rápidos, já eram presentes no *CQC*, aparece também como configuradoras das estratégias de *A Liga*. Nesse sentido, nos parece interessante destacar que Marcelo Tas, jornalista e apresentador do *CQC*, fez parte das primeiras experimentações com a linguagem de vídeo no Brasil através do trabalho com a produtora *Olhar Eletrônico*, momento que já dava indicações de apropriações possíveis entre uma linguagem audiovisual menos linear e com a exploração do que Gutmann (2014) qualifica como elementos interventivos pela linguagem televisiva. Naquele momento dos anos 1980, a colaboração entre emissoras e produtoras independentes que trabalhavam com vídeo constituía-se num lugar importante de construção de inovação de linguagem.

Essa colaboração entre produtoras e canais exibidores têm se fortalecido no Brasil, sobretudo, com a chegada dos operadores de televisão paga e a partir da sanção, em 2012, da Lei 12.485, conhecida como Lei da TV Paga, que cria mecanismos de incentivo à produção de séries por produtoras nacionais para exibição obrigatória de, pelo menos, três horas e meia de produção nacional no horário nobre de canais por assinatura. É nesse contexto que surge *O Infiltrado*, feito por uma produtora com grande entrada no mercado das tevês pagas brasileiras, a *Cinegroup*¹⁵⁵, para o *History Channel*, um canal americano que opera no Brasil desde 2004 e em 2013 tinha acabado de abrir um escritório no país como uma aposta para que investimentos em produções nacionais incrementassem a audiência do canal (ESCRITÓRIO, 2013). Co-financiada pelo canal, a série estreou com a primeira temporada completamente produzida e alcançou na ocasião a segunda maior audiência na faixa etária entre 18 e 34 anos, o que significava para o canal um aumento de 340% de sua audiência no horário. O contexto de produção de *O Infiltrado* se constrói, então, de modo muito específico e diverso dos outros dois programas, produzidos e exibidos na tevê aberta. Nesse sentido, entendemos que esses contextos de produção são em algum sentido definidores dos modos como os três programas dialogam com as marcas convencionais tendo maior ou menor liberdade para recorrer a estratégias cujo reconhecimento por parte do público dependa de maior ou menor negociação. Esses contextos de produção aparecem para a nossa análise por uma contextualização dos programas feita também a partir de um olhar para as críticas televisivas feitas sobre eles e

155 Em seu site, a produtora informa que trabalha com os canais Futura, GNT, History Channel, Discovery GNT – Globosat, MTV – Viacom, TV Cultura, TV Brasil, Record, Canal Curta, Globonews, Space TV e Arte1 – Bandeirantes. Entre suas produções premiadas estão os programas *Chegadas e Partidas*, produzida para o GNT com a jornalista Astrid Fontenele, uma série chamada *Presidentes Africanos* feita para a Discovery Civilization e *Band e O Infiltrado*.

publicadas nos portais dos jornais *Folha de São Paulo*, *Estadão*, e *O Globo*, das Revistas *Veja* e *Istoé* e do portal *Tv Pesquisa*¹⁵⁶, que já haviam sido utilizados como fonte por possuírem acervos históricos de seu material. Nesse sentido, *O Infiltrado*, por exemplo, apesar de ter ganhado um *Emmy*, oferecia poucos resultados de crítica nas primeiras bases de pesquisa às quais recorreremos – boa parte das publicações em jornais eram chamadas para o episódio do dia cumprindo uma função de serviço dos jornais. Esse mapeamento dos lugares de publicação das críticas, considerando o tempo de vida dos programas, inclusive, parece mostrar também diferentes níveis de institucionalidade que os perpassam. O *Profissão Repórter*, programa que está no ar há dez anos na maior emissora do país, foi aquele a respeito do qual conseguimos recuperar o maior número de críticas na imprensa tradicional dos jornais – tomando o banco de dados do portal *TV Pesquisa*, que agrega maior número de fontes em uma mesma busca, foram 123 resultados recuperados; o *A Liga*, que ficou no ar durante seis anos entre 2010 e 2016 na *Band*, uma tevê aberta que ocupa o quarto lugar na preferência dos brasileiros entre canais da televisão abertos e pagos¹⁵⁷ ofereceu um resultado de 114 textos; O *Infiltrado*, programa produzido por uma produtora independente que ficou no ar apenas durante duas temporadas em um canal transmitido por assinatura é o que tem menos resultados recuperados através do banco de dados, apenas 9. Nesse sentido parece curioso que tenhamos conseguido recuperar material sobre o programa a partir, por exemplo, de um programa de entrevistas independente exibido no Youtube e apresentado por João Gordo e em um programa da Rádio Jovem Pan.

A Liga e *Profissão Repórter* se sustentam justamente na proposta de oferta de diversos pontos de vista sobre um mesmo assunto negociados por uma instância de regulação jornalística que nos dois programas se materializa ora em construções atreladas ao *off*, ora em uma relação dialógica entre dois repórteres – o que no *Profissão Repórter* é feito sempre a partir de uma construção de hierarquia entre repórteres mais e menos experientes. Enquanto isso, *O Infiltrado* nos apresenta um ponto de vista pessoal de um repórter enquanto age como tal. Aqui, diferente da estratégia dos dois outros programas, o *off* é um lugar de revelação, de construção de sentidos que se expandem na relação com as imagens e ampliam o texto audiovisual na construção de um estilo específico de fazer reportagem. Nos três programas, os offs têm ainda um papel crucial na organização e no prosseguimento das narrativas de cada

156 <http://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/> Acesso em 01/04/2018

157 Dados do Relatório Final da Pesquisa Brasileira de Mídia/2016, disponível em: http://www.abapnacional.com.br/pdfs/pesquisa_midia.pdf. Acesso em 10 abr. 2018

edição juntando fragmentos de reportagens e dando um sentido à construção de sequência estabelecida.

De modo mais sutil, a organização temática dos três programas se estabelece ainda em uma relação com o sentido de atualidade construído para o jornalismo não a partir de um parâmetro factual da instantaneidade que marca o telejornalismo diário, mas mais próximo do que Carlos Franciscato identifica como um sentido de revelação pública através do qual o momento de veiculação pública de conteúdos noticiosos se vincula ao tempo presente pela enunciação (FRANCISCATO, 2005, p. 159). Para Franciscato, esse sentido de revelação pública dialoga com uma dimensão de segredo das esferas de administração pública e a revelação do que estaria escondido teria a função de facilitar a ação das pessoas em relação às decisões da vida social. Nos programas que analisamos aqui, essa dimensão do que está escondido parece ser tomada a partir da própria ideia de sujeito que se constrói e do modo como esses programas propõem uma relação de reconhecimento com o outro. Nesse sentido, são pautas recorrentes nos três programas àquelas relacionadas com sexualidade, consumo de drogas, religiosidade, criminalidade e segurança. Ao localizarem sua investigação a partir da experiência de seus repórteres na relação com o trabalho de investigação – através da qual sustentam um sentido de imersão em ambientes e temas que eles não necessariamente conhecem –, esses programas propõem dois movimentos: ora os temas são tomados de um ponto de vista do modo como eles provocam reações e opiniões de seus mediadores; ora promovem uma relação com os outros sujeitos envolvidos no relato que os coloca como propulsores das situações que revelam o sujeito repórter – como no caso da relação entre Fred e os atores pornô que entrevista em *O Infiltrado*, de Mel com a usuária de crack na favela da Maré em *A Liga*, ou de Danielle França com os pacientes de hospitais públicos de Fortaleza, no *Profissão Repórter*. Nessa dinâmica, as instâncias jornalísticas que operam nos programas podem ou não construir sentidos de reconhecimento para esse sujeito outro implicado na notícia. Loupan e Patrícia Kimberly, por exemplo, agindo como tutores de Fred Melo Paiva em sua missão de tornar-se um ator pornô, assumem um protagonismo da ação narrativa na reportagem de *O Infiltrado* que lhes concede ainda espaço para falar com naturalidade de trajetórias profissionais geralmente silenciadas ou tomadas a partir de um ponto de vista que lhes marginaliza – as trajetórias de atriz e ator pornô. Nesse sentido, a afirmação profissional é tomada como forma de reconhecimento de social de sujeitos a quem geralmente se oferece pouco reconhecimento justamente por conta de suas atuações. De modo bastante diverso, o

Profissão Repórter continua recorrendo a lugares de reconhecimento institucional, hegemonicamente definidos em uma dinâmica social desigual, como forma de autorizar os discursos dos sujeitos que lhe servem como fontes. Assim, médicos, diretores de hospitais, secretários públicos, policiais aparecem no programa de modo muito mais recorrente que nos outros dois e construindo uma noção de autoridade calcada em uma ideia de reconhecimento público através de uma função social desempenhada pelo sujeito através do trabalho. Mais do que a ideia de que esses sujeitos sejam especialistas nos temas tratados, é o lugar institucional que lhes garante voz e espaço.

No *Profissão Repórter* e *No A Liga*, em geral, o lugar do homem comum continua configurado a partir de um certo paternalismo que o transforma em alguém que necessita de ajuda, da tutela de um Estado. Em consequência, a função do jornalismo aqui é a de vigiar e cobrar ações desse âmbito institucional que, pela responsabilidade para com os cidadãos, precisa ser cobrado. Essa construção sustenta, então, uma recorrência de valores e modos de concepção de um jornalismo que se relaciona com sujeitos a partir de estruturas definidas em um sentido macro – o Estado e seus braços de administração e serviços, por exemplo. Nesse sentido, a estratégia de endereçamento sustentada pela centralidade dos repórteres aparece como um modo de matizar essa construção ao permitir que eles exibam – a partir de suas dúvidas, da proximidade que por vezes constroem com as fontes, de uma dimensão pessoal de emoção, moral e ética – uma diversidade de pontos de vista e de possibilidades de ser no mundo em relação com histórias e origens diferentes, com questões de raça e gênero, por exemplo, que constitui a trama social de modo mais espesso. No *Profissão Repórter*, contudo, a institucionalidade a partir da qual o programa localiza seus repórteres limita a construção de nuances subjetivas a uma representação a partir da função profissional. Ainda que falem de sua experiência e emoção, os repórteres do programa as convocam na medida em que essas manifestações pessoais estão implicadas no seu trabalho jornalístico. A apresentação dos mediadores de modo mais sóbrio e formal seguindo o padrão da vestimenta discreta, da identificação funcional pelo microfone, etc, sustenta essa dinâmica que deixa ver um eu a partir das brechas que constituem esse eu/jornalista. Nesse sentido, a falta de um microfone nas mãos dos repórteres de *A Liga* e *O Infiltrado*, para além de deslocarem o sentido de institucionalidade representada pela marca do veículo jornalístico/emissora, propõem uma relação com os entrevistados que sugere menos hierarquia no sentido de que a palavra não é dada pelo jornalista no movimento de oferecer o microfone à fala. Essa estratégia favorece

ainda um sentido de conversação a essas entrevistas chamando em causa um contexto comunicativo que toma as ruas, os espaços urbanos e as relações pessoais a partir de um sentido de cotidianidade, de vida ordinária, e permite uma expansão dos gestos e posturas dos repórteres que também parecem mais próximos de um sujeito comum e mais distantes do corpo convencional do repórter televisivo.

Ainda que historicamente haja casos em que a expansão do corpo do repórter independe do uso do microfone – como na atuação de Gil Gomes, repórter do telejornalístico *Aqui Agora* –, as estratégias mais contemporâneas parecem explorar esse corpo menos na relação com uma demonstração de ênfase, por exemplo, e mais na relação com a sustentação de um mediador figurativizado no programa como um personagem de si mesmo. Assim, uma transição interessante de observar é que ainda que esses programas componham lugares de afirmação de institucionalidades, a atuação desses mediadores chamando em causa suas trajetórias pessoais – ainda que seja uma trajetória marcada pela inexperiência profissional como repórter configurada enquanto tal – estabelecem novos lugares de relação e afirmação do jornalismo constituindo o pessoal enquanto espaço de expressão e disputa política.

Os corpos dos repórteres dos três programas analisados adotam uma postura que dialoga com as marcas codificadas do jornalismo televisivo, sobretudo através do discurso e da performance de uma relação direta com a câmera, com o espectador ou com suas fontes. Essa relação é reforçada pela indumentária, pelos gestos e pela postura de modos diferentes. No *A Liga*, uma vestimenta que se aproxima mais do uso cotidiano, com Mariana Weickert usando a farda do presídio quando o visita para entender o dia a dia das detentas ou Rita Batista com uma camiseta com brilhos fazendo a cobertura de festas do funk ostentação, e a falta de microfone na mão, apelam a um reconhecimento de proximidade com o espectador que não se traduz em identificação do repórter com a situação pelo relato, mas o coloca mais próximo do espectador, para quem é construído um lugar de igualmente testemunha; no *Profissão Repórter*, os códigos de conduta do repórter de tevê operam de modo mais claro, as roupas se aproximam dos padrões de uma vestimenta de trabalho independentemente da situação relatada (ainda que a repórter use um jaleco adequado para entrar na sala de parto, a situação comum no programa não é de que haja trocas de roupas), o microfone está sempre nas mãos, ainda que nas cenas em que os repórteres são apresentados de modo mais pessoal ele não esteja necessariamente bem enquadrado ou firme nas mãos; em *O Infiltrado*, Fred Melo varia a sua caracterização ou como jornalista supostamente solitário que vai atrás de

respostas sobre temas difíceis como a morte ou sobre como fazer sucesso vestido de modo bastante simples e pessoal, mas sempre acompanhado de uma bicicleta dobrável e seu capacete, ou como o personagem da vez: o morto, o caça fantasma, o funkeiro, o Papai Noel.

Postos em frente as câmeras, esses corpos desafiam as regras postas em jogo pelo jornalismo, mas também sustentam um texto e uma construção de apuração, de relação com as fontes, de definição de pauta, de trabalho de uma equipe que legitimam a sua autoridade enquanto meios através dos quais a informação vira partilha entre repórter e telespectador – os *offs* revelam, por exemplo, que ainda que na cena esses corpos recorram a um sentido de subjetividade quando tentam se aproximar do espectador, eles estão também por trás de toda construção convencional de jornalismo ali presente. Mas se os corpos postos em cena mostram visualmente uma representação de um eu que se configura naquele personagem, a performance dos sujeitos que aparecem como rastro no trabalho das câmeras nos diz, sobretudo, de modos como os aparatos técnicos disponíveis são apropriados para a construção de sentidos específicos. Assim, embora em muitos momentos esses programas recorram a um uso padrão de enquadramentos tradicionais e imagens do jornalismo televisivo – como o plano médio para entrevistas, por exemplo, que constrói ao mesmo tempo um distanciamento do espectador e uma possibilidade de mostrar a dinâmica entre repórter e fonte –, nos três programas analisados, além do uso de *closes* que supõem uma intimidade maior com o interlocutor e deixam ver reações emocionais dos sujeitos em cena, temos ainda um uso significativo da operação de uma câmera que supõe o olhar do jornalista e coloca o espectador em maior proximidade com o que o personagem dele narra a partir de si em seu relato e, sobretudo, de uma câmera que acompanha os movimentos dos repórteres reforçando os sentidos de ação presentes em sua atuação. No *Profissão Repórter*, a presença de cinegrafistas que aparecem filmados por outras câmeras constroem um caminho para que o olhar do espectador seja para o personagem que importa naquele relato por um lado – o repórter –, e por outro a presença do repórter que se filma para mostrar a sua posição atrás das câmeras exhibe um processo de feitura do texto audiovisual que se materializa em imagens tremidas que acompanham o passo do cinegrafista e evidenciam uma estratégia de exibição da construção dessas marcas da performance na própria linguagem, autenticando, novamente, o fazer jornalístico. Nesse sentido, uma separação entre a equipe de jornalísticas e de técnicos, que é reiterada de alguns modos no programa, funciona também como um reforço de valorização do jornalismo como lugar de formação e autoridade. Em *O Infiltrado*, os escapes em que a

equipe se deixa ver, parecem funcionar como um elemento de construção da ironia com a qual o programa critica o jornalismo e seus processos de apuração e legitimação da informação e, sobretudo, reforçam o sentido construído narrativamente de que Fred atua em uma espécie de saga de si mesmo em cada edição. Em *A Liga*, o fato de que a equipe técnica raramente aparece, mesmo como escape, parece indicar uma centralidade da performance pessoal dos repórteres configurados visualmente. O programa, contudo, é o que faz uso mais ostensivo de recursos gráficos e de edição que constroem sentidos variados para o texto audiovisual, desde uma edição de imagens que valoriza ação e velocidade, até a inserção de efeitos sonoros que sugerem ênfase ou desacordo com as imagens exibidas. Ainda que raramente apareça visualmente, a presença de cinegrafistas sempre de modo próximo aos repórteres fica evidente na construção de imagens feitas sempre em movimento, caminhando pelas ruas, no meio de aglomerações, acompanhando as ações a respeito das quais falam os relatos.

Ao se apropriarem de variados modos das convenções do jornalismo televisivo atualizando uma relação entre valores da instituição e formas de linguagem, a atuação dos repórteres nos três programas parece colocar em causa um sentido de partilha quando convoca o espectador para a cena, quando o repórter se posiciona como um personagem construído a partir dele mesmo e do sentido de pessoal implicado em seu corpo que performatiza a notícia incluindo sentidos de subjetividade na sua figura profissional. Nesse sentido, os corpos dos repórteres são tomados como lugar de expressão do acontecimento e são sempre um corpo de alguém, mas o modo como esses programas negociam o eu que está ali também se dá pela negociação de como esses corpos são explorados e sobre até que ponto eles podem se expandir, exhibir-se com desenvoltura, com referências pessoais mais ou menos controladas pelo jornalismo, pela linguagem televisiva, pela moral hegemônica. A experiência pessoal, chamada em causa como configuradora da narrativa, é traduzida em partilha, acionando sentidos que permitem que o espectador se reconheça na cena e ofereça reconhecimento aos sujeitos implicados nela – ainda que o personagem construído nessa performance se sustente justamente na autoridade atribuída a ele pela profissão ou pelo reconhecimento de um código comum sobre o jornalismo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eu sou porque nós somos

O jornalismo moderno tem valorizado no discurso hegemônico que lhe constitui uma noção de objetividade originada e sustentada por uma construção dicotômica que costuma separar fato e opinião, razão e emoção, público e privado, e legitimar o seu trabalho como algo vinculado à verdade e à capacidade intelectual dos cidadãos. Um olhar para as práticas materiais do jornalismo, sobretudo para o modo como a imprensa diária se afirmou e legitimou como indústria a partir da oferta diversificada de cobertura de eventos cotidianos para além das informações objetivas e factuais, nos leva a questionar nesta tese a perspectiva dualista sobre a qual essa crença na objetividade se sustenta a partir da consideração das relações entre jornalismo e subjetividade.

Na televisão brasileira, essa objetividade se traduz historicamente na convenção de performance de um sujeito jornalista que quando se relaciona com as câmeras – enquanto repórter visualmente apresentado no programa ou como cinegrafista cujo corpo está implicado na feitura da imagem – o faz a partir da manifestação de um corpo sóbrio, caracterizado pela seriedade e pelo distanciamento com relação às câmeras, aos fatos e aos espectadores, e que reporta o que viu de modo supostamente imparcial, como indica Gutmann (2014).

Ao observar a trajetória de conformação dessa convenção de performance na história do jornalismo de televisão brasileiro, esta tese identifica nos contextos que cercam a consolidação da linguagem televisiva lugares importantes de disputa. O primeiro deles, de profissionalização do jornalismo através da adoção do ideal de objetividade, é contemporâneo ao momento de inauguração da televisão nos anos 1950 e resulta, para as formas escritas, na adoção de uma série de práticas e procedimentos técnicos de redação como *lead*, *copydesk* e a adoção do que Elisa Casadei (2013) identifica como um código de narração impessoal que passa a marcar o jornalismo de revista então exercitado. A consolidação de um mercado profissional de notícias pela lógica empresarial no Brasil se orienta, então, pela secularização dos jornais – que tomados como empresas buscavam autonomia dos campos político e literário com os quais mantinha laços até então. Isso implica ainda em um processo de racionalização do jornalismo enquanto prática que buscava eliminar o que, segundo Renato

Ortiz (1994), eram tomados como elementos românticos ou ideológicos que desafiavam a produção industrializada.

A instalação da ditadura militar no Brasil na década seguinte e o tratamento político dado por ela a produtos culturais – que passaram a ser vistos como algo que poderia expressar valores e disposições que não estivessem em conformidade com àqueles hegemônicos que valorizavam uma moral religiosa, ligada à família e à ordem – conforma então um segundo contexto que atua de modo decisivo para o estabelecimento de uma convenção de objetividade que se traduz na atuação do repórter televisivo. A linguagem televisiva que se formava naquele momento foi se consolidando a partir de uma disputa com uma série de críticas à qualidade de seus programas – críticas que se constituíam sobretudo a partir de um olhar depreciativo para a presença de elementos populares na programação televisiva, como a matriz cultural do teatro de revista, por exemplo ou os programas de auditório – que ganhavam, inclusive, um tom institucional com a ameaça de ingerência direta do governo nos rumos da programação. A saída então encontrada pelas principais emissoras atuantes no país – notadamente Rede Globo e TV Tupi – tinha duas faces. A primeira era a assinatura de uma espécie de protocolo de conduta em que se comprometiam a ‘elevar o nível’ de sua programação eliminando o que se considerava degradante para a formação de um sujeito imaginado pela ideologia de segurança nacional. Como indicam Goulart e Ribeiro (2010) e Ortiz (1994). A segunda era técnica e estabelecia um padrão de qualidade em relação ao texto audiovisual e seus elementos que foi fundamental para cumprir o protocolo assinado com o governo, mas também para a consolidação da tevê como mercado.

Com esses dois contextos de regulações institucionais em vista e orientada pelo conceito de gênero – entendido como categoria cultural (GOMES, 2012) e figura de historicidade (GOULART, LEAL E GOMES, 2017) –, essa tese empreendeu um rastreamento do modo como o desenvolvimento de marcas convencionais atreladas à figura do repórter televisivo articulam questões de política, cultura e comunicação e dizem de relações mais amplas com a história cultural da sociedade brasileira. Com uma legislação que considera produtos televisivos como propriedade intelectual das emissoras e da qual está ausente uma política de guarda, conservação e acesso às produções, fazer uma pesquisa que leve em conta a historicidade dos gêneros televisivos no Brasil se revela, sobretudo, um desafio. A não unidade e não organização dos acervos, a questão da propriedade que dificulta o acesso a um largo número de materiais, a ausência de fontes complementares que nos

atestem a origem dos materiais encontrados online, e mesmo a má conservação dos acervos disponíveis impuseram a essa pesquisa a necessidade de um olhar que para identificar os momentos em que a atuação de repórteres televisivos colocada em disputa a regulação do corpo imóvel e objetivo convencionado pelo gênero teve que ser necessariamente informado pela literatura sobre a história da televisão e do jornalismo no país e ainda por um conjunto de críticas e matérias jornalísticas.

Nesse sentido, a disponibilização recente dos acervos das Tvs Tupi carioca e paulista através de consulta presencial no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro e online pela base de dados da Cinemateca Brasileira foram fundamentais para que conseguíssemos localizar como a figura corporal do repórter aparece em fragmentos de programas telejornalísticos que foram ao ar nos primeiros anos de atuação da televisão no Brasil, entre 1957 e 1972. Da maior parte dos fragmentos disponíveis nos dois bancos de dados, apenas as imagens foram recuperadas, o que dificulta a nossa abordagem da presença vocal do jornalista, por exemplo, mas acreditamos que as imagens disponíveis e os poucos fragmentos recuperados com som nos dão pistas importantes. Assim, identificamos que embora a aparição do repórter no vídeo seja rara nesse momento inicial, ela aparece tanto a partir da atuação de um cinegrafista cujas imagens são feitas quase sempre no meio dos acontecimentos e de modo muito próximo às pessoas que se relacionam como fato – o que nos deixa ver uma preocupação com um sentido de ação e movimento que parecia caracterizar a apropriação televisiva que se fazia do jornalismo –, quanto cumprindo o papel de alguém que segura o microfone para dar voz a fontes entrevistadas. Ainda que atrelada a uma função técnica, essa aparição é reapropriada a partir de um valor importante para o jornalismo que lhe autoriza a contar dos fatos porque esteve presente. Nesse sentido, o corpo do repórter materializa a própria instituição jornalística e certifica a sua função testemunhal.

A busca nesses acervos revelou ainda a atuação de um repórter que nos chamou bastante atenção. Carlos Spera é o único repórter identificado nominalmente em 15 trechos disponíveis na base de dados da Cinemateca Brasileira e se comporta de um modo bastante específico na relação com os outros repórteres que chegam a aparecer em outros fragmentos daquela época – em uma matéria sobre alagamento em São Paulo, por exemplo, Spera está no meio da rua, em frente ao Mercado Municipal, conversando com comerciantes e autoridades sobre seus prejuízos enquanto sua equipe registra imagens de uma rua tomada pelo aguaceiro do qual fala seu relato. A atuação de Spera nos revela ainda uma vinculação entre o

jornalismo e instâncias de poder e regulação que se configura, por exemplo, na cobertura palaciana da posse de um Ministro em que qualquer sentido sobre disputa política é esvaziado em uma cobertura que destaca a presença de autoridades nos moldes de uma espécie de columnismo social, ou ainda, de modo mais contundente, na reportagem sobre a operação de higiene da Secretaria de Trânsito de São Paulo para regular e corrigir a aparência de motoristas de taxi da capital. Nesse segundo exemplo, essa vinculação explicita uma regulação dos corpos na medida em que, apesar da existência de denúncias graves como a falta de carteira de habilitação e a prática de extorsão de passageiros por parte de alguns motoristas, o enquadramento principal da cobertura é feito a partir do modo como esses sujeitos se apresentam – se bem ou malvestidos, se barbudos ou com cabelo mal cortado. As falas do repórter destacam com frequência o ‘esforço técnico da reportagem da TV Tupi’ o que nos indica tanto uma valorização da presença da equipe, que reforça um sentido testemunhal do jornalismo, quanto a dificuldade implicada nesse estar lá. A partir da atuação de Spera, identificamos um momento em que esse estar lá passa a se materializar pela presença de um repórter visualmente aparente no vídeo indicando que as configurações da passagem do repórter durante uma matéria já estavam indicadas nesse momento inicial. De modo geral, a figura corporal do repórter aparece nesses fragmentos dos dois acervos apenas ligada a trechos com entrevistas com autoridades, jogadores de futebol ou artistas. A presença de Spera nas reportagens de rua e nos lugares de acontecimento indica uma mudança importante nessa configuração que associa à figura do repórter uma função testemunhal que passa a marcar o contexto de profissionalização do telejornalismo brasileiro. Uma pista importante acerca dessa relação aparece no final dos anos 1970, quando a crítica televisiva indica que o maior envolvimento de profissionais jornalistas na construção do material exibido por telejornais é fato atestador de sua qualidade, como indicamos ao longo da construção da análise que se desenvolve no capítulo três dessa tese.

A partir dessa análise que considera a historicidade do gênero televisivo no Brasil, especificamente em relação à performance convencionalizada do repórter, identificamos ainda que a construção de sentidos sobre o feminino e o popular se constituem enquanto lugares de problema para uma abordagem supostamente objetiva do telejornalismo. No caso das disputas em torno do lugar do feminino no jornalismo brasileiro, conseguimos identificar, para além de um contexto que marca a entrada de mulheres no mercado de trabalho, representado pelo aumento no número de mulheres presentes no vídeo, uma tensão na divisão supostamente

estabelecida entre uma esfera pública racional a partir da qual são feitas deliberações em torno dos assuntos de interesse social e uma esfera privada reservada às questões domésticas, cotidianas e afetivas. À medida que passam a ocupar espaços tradicionalmente dominados pela presença masculina, o modo como os sujeitos femininos se constroem exibe uma tensão entre a adequação a uma postura masculina que configurava o sentido de seriedade dominante à época – *tailleur*, cabelos curtos, pouco uso de acessórios – e a convocação, ainda que pela sua simples existência naquele contexto, de uma esfera de valores e sentidos relacionados ao seu papel como mãe e mulher.

A observação dos sentidos hegemônicos construídos em torno de uma noção de popular através da qual o telejornalismo brasileiro parece operar desde Carlos Spera nos indica uma abordagem marcada pelo paternalismo político. Assim, os sujeitos identificados como povo parecem atrelados a uma existência definida por classe e condicionada a uma situação em que a tutoria, o auxílio e o controle exercidos pelas instituições sociais, incluindo o jornalismo, parece se justificar na construção de um noticiário que fala das favelas, dos corpos negros e dos movimentos sociais prioritariamente a partir de pautas sobre violência e criminalidade. Ainda que o corpo do repórter apareça em programas como o *Aqui Agora* a partir de uma expressão expandida, mais espontânea tanto em relação a seus movimentos quanto à operação de câmera convocando a matriz de um corpo expressivo e emocional, a identificação desses programas com uma abordagem das periferias identificadas como lugar de violência, miséria e marginalidade reforçavam a moralidade tradicional ligada à família e à religiosidade cristã, por exemplo, que justifica um sentido de controle dos corpos e comoções dos sujeitos conformado desde a demanda de uma linguagem televisiva higienizada e de acordo com o corpo de um homem civilizado feita pelos governos militares nas décadas de 1960 e 1970.

Observando a televisão mais contemporaneamente, argumentamos, junto com Gutmann (2014), que a convenção do repórter que materializa em seu corpo sentidos de objetividade jornalística – pela falta de expressões faciais que denotem qualquer julgamento ou pela vestimenta formal associada à credibilidade de sua figura pública, por exemplo – vem sendo disputada por atuações em que o corpo do repórter é explorado como lugar de performatização do fato (GUTMANN, 2014, p. 167). No conjunto de telejornais observados no seu trabalho de conclusão doutoral, defendido em 2012, a autora observa um tipo de performance de apresentadores e repórteres que tomavam seu próprio corpo como modalizar

discursivo e interpretavam situações cotidianas vividas pelos espectadores como modo de demonstração do dito. Nós identificamos, já em um momento imediatamente posterior a este de que nos fala a autora, um terceiro modo de atuação em que repórteres e apresentadores convocam sentidos de partilha de uma proximidade com seu público através da referência a características que lhes constituem enquanto sujeitos singulares – desde a reação emotiva a uma reportagem sobre o reencontro entre uma mãe usuária de *crack* e sua filha, até uma discussão racial que se impõem enquanto pauta jornalística pelo fato de que a presença de uma apresentadora negra tenha suscitado manifestações racistas de espectadores do programa.

Nesse sentido, observamos que o que autores como Martín-Barbero (2009) e Dominique Mehl (2007) indicam como a constituição de um contexto contemporâneo em que a atuação dos meios de comunicação constitui subjetividades e tensiona as relações entre público e privado, pessoal e político parece definidor das possibilidades de surgimento de um sujeito repórter que se implica no relato jornalístico a partir de si mesmo. Reconhecemos que a subjetividade foi sempre constituidora das formas jornalísticas, mas observamos que a expressão de sujeitos pela implicação do pessoal em relatos públicos têm saído dos limites que tradicionalmente lhe foram destinados pelo jornalismo – as colunas de opinião, os editoriais, as sessões de cartas e mesmo categorizações de nichos e estilos como jornalismo feminino ou jornalismo literário, por exemplo.

A transição entre a atuação de um repórter/*persona* para um repórter/personagem parece se mostrar de modo mais claro na atuação dos mediadores de *Profissão Repórter*, *A Liga* e *O Infiltrado*, programas que analisamos mais detidamente nesta tese a partir do conceito metodológico de modo de endereçamento tal como proposto por Gomes (2007). Surgido justamente de um esforço da análise cultural de produtos audiovisuais e de uma preocupação com o processo ativo de produção de sentido na cultura, o conceito metodológico de modo de endereçamento é problematizado nesta tese a partir da perspectiva de discussão dos sujeitos na cultura contemporânea empreendida pelos estudos culturais.

Configurados a partir de um argumento que apresenta os relatos de vivência de seus repórteres como centrais em suas construções, *A Liga*, *Profissão Repórter* e *O Infiltrado* exibem mediadores que funcionam justamente a partir de uma perspectiva que os caracteriza como personagens convocando sentidos acerca de si mesmos na construção da discussão jornalística que exibem. Os três programas se apropriam das convenções jornalísticas a partir de modos bastante distintos, mas a atuação dos repórteres nos três produtos coloca em causa

um sentido de partilha que convoca o espectador para a cena através de uma experiência pessoal que configura as narrativas e aciona sentidos que tanto permitem um reconhecimento do espectador na cena quanto configuram possibilidades de oferta de reconhecimento aos sujeitos implicados nela – ainda que o personagem construído na performance dos repórteres se sustente justamente na autoridade atribuída a ele pela profissão ou pelo reconhecimento de um código comum sobre o jornalismo.

A apropriação feita por nós dos quatro operadores analíticos da metodologia de modo de endereçamento de Gomes (2007) se mostrou bastante produtiva como guia de uma abordagem analítica que buscou identificar de que modo as performances dos repórteres nos programas analisados deixam ver a representação de subjetividades, convocam uma partilha de experiência com a audiência e configuram relações específicas com o jornalismo e sua história de desenvolvimento na televisão brasileira de pois dos programas. Destacamos aqui, que o trabalho de revisão teórico-metodológico e analítico desta tese nos indica como uma de suas principais contribuições a revisão do operador originalmente caracterizado como ‘pacto sobre o papel do jornalismo’. Argumentamos, sustentados pela nossa análise, que o entendimento amplamente pactuado de que o jornalismo é uma instituição social cuja principal função estaria ligada à democracia só pode ser sustentado por uma concepção de sujeito racional que pode alcançar autonomia e independência em relação às estruturas sociais se tiver em mãos a informação que lhe liberte. Em diálogo com a concepção de sujeito dos estudos culturais cuja trajetória exploramos no primeiro capítulo desta tese – sobretudo aquela que acionamos a partir de Edward Palmer Thompson, Lawrence Grossberg e Stuart Hall, Michel Foucault e Judith Butler – evidenciamos que a perspectiva racionalista que sustenta as bases sobre as quais o jornalismo moderno propõe um pacto com seus consumidores é um recurso de poder: diz das disputas do jornalismo por legitimação e reconhecimento social. Defendemos então, que em vez de orientar o analista por um olhar que busca identificar os lugares de legitimação atribuídos aos programas pelo recurso a valores hegemônicos do jornalismo, é mais produtivo construir esse operador a partir da observação das disputas colocadas pelo modo como o programa atualiza sentidos e valores do jornalismo – incluindo nisso a necessidade de pensar que suas convenções são também construídas como um lugar de regulação e violência dos corpos e das subjetividades dos sujeitos repórteres, dos sujeitos cujo discurso é apropriado pelo jornalismo como fontes e dos sujeitos espectadores convocados como um terceiro elemento do diálogo.

Nesse sentido, a revisão teórica da trajetória de discussão acerca das relações entre sujeito e cultura no marco dos estudos culturais nos possibilitou pensar em termos de uma racionalidade condicionada e sensível, atravessada por micropoderes que regulam corpos, modos de ser e formas de reconhecimento no mundo contemporâneo. Nesses termos, evidenciamos que noção de objetividade – definidora da instituição jornalística e importante valor a partir do qual se regula e se legitima a sua prática e o modo como o jornalismo é socialmente aceito – não configura um modo de expressão não subjetivo. Ao contrário, explicitamos que a objetividade funciona como uma forma de regulação e controle de subjetividades possíveis, em uma lógica que valoriza a racionalidade cartesiana e desvaloriza o pessoal que se identifica com expressões não conformadas nessa subjetividade hegemonicamente definida. Assim, argumentamos que o jornalismo e suas convenções, ao se estabelecerem, dialogam com e passam a atuar como agentes reguladores de um processo permeado por disputas que dizem mais de filiações ideológicas dominantes, que da inexistência de outros modos possíveis de fazer do jornalismo. Os modos de contar de si, regulados por essas convenções e controlados a partir de uma oferta restrita de reconhecimento enquanto sujeito, não são, efetivamente, o mesmo que viver.

Entendemos, portanto, que essa concepção de jornalismo formulada a partir de uma esfera pública racional se relaciona não com sujeitos, mas com cidadãos constituídos em seu vínculo com as questões da administração pública – e que, portanto, são convocados a partir de sua dimensão racional para ações de deliberação que incidem na vida social – opera uma limitação que desvaloriza as dimensões pessoais e cotidianas da vida comum. A nossa abordagem do jornalismo a partir dos estudos culturais defende, então, que é preciso entendê-lo a partir das relações ordinárias que ele estabelece com seus públicos. Nesse sentido, os sujeitos que se relacionam com a instituição são entendidos aqui como transpassados por diversas dimensões de formações culturais e disputas políticas – entre as quais entendemos também aquelas que falam do pessoal implicado como político como as questões de gênero e raça, por exemplo – e implicados em uma rede de partilhas que para além das considerações de evidências racionais é formada também pela consideração de valores éticos, estéticos e morais, aprendidos nas tradições e relações comunitárias e cotidianas. A observação da atuação de repórteres ao longo da trajetória do telejornalismo brasileiro, das disputas implicadas na aparição visual de repórteres mulheres no vídeo, de uma apropriação dos sentidos de popular que regula e normatiza a comoção e o corpo do sujeito comum por uma

operação que identifica o povo com pobreza, miséria e criminalidade e justifica a atuação violenta do Estado sustenta a nossa argumentação de que a objetividade jornalística que fundamenta a convenção de linguagem de uma performance discreta, sóbria e séria, mais do que construir um corpo a serviço da notícia, age como reguladora de subjetividades possíveis. Nesse sentido, ela opera modos de silenciamento de subjetividades construídas a partir de valores dissonantes daqueles implicados na formulação do discurso hegemônico sobre o que o jornalismo é: a razão, a referência a uma esfera pública que define os assuntos que interessam, a liberdade individual.

Durante seu percurso de desenvolvimento, esta tese encontrou uma inspiração bastante particular no relato de Raymond Williams sobre a sua relação pessoal com a leitura de jornais na Inglaterra do pós-segunda guerra. Nesse relato, que citamos no nosso primeiro capítulo, Williams conta que o momento de fadiga pelo qual foi tomado após o encerramento de um periódico do qual era editor, o *Politics and Letters*, se misturava a um momento em que o autor sentia necessidade de manter-se no que eles descreve como um isolamento quase completo que incluía a não leitura de jornais e o não acompanhamento de notícias em geral. Williams tinha acabado de voltar de uma posição como parte do exército inglês na II Guerra e foi a Revolução Chinesa, 1949, que o animou a sair do tal isolamento. Ele relata, então, que em 1949 estava acompanhando as notícias novamente, com um conjunto de reações bastante diferente (WILLIAMS, 2013, p. 76).

As vinculações entre um sujeito pessoal, os desenvolvimentos históricos dos acontecimentos e o modo como o jornalismo se apropria e dá a conhecer esses fatos aparece ainda na relação que o autor mantinha com o principal jornal burguês do seu país naquele momento através de cartas. É na condição de filho de ferroviário que ele escreve a única delas que foi publicada reclamando justamente do ataque do jornal aos ferroviários em greve, em 1955. Assim, o relato de Williams parece sustentar a noção de que ao nos relacionarmos com os jornais e os relatos jornalísticos, é através da cultura que o fazemos, de um processo partilhado de descobertas direções comuns sob as pressões da experiência.

Essa fala de Williams aparece de modo bastante significativo aqui porque durante o desenvolvimento desta tese eu mesma cheguei a um momento de fadiga com os jornais e suas narrativas a ponto de quase não conseguir me relacionar com eles. Pessoalmente, a história de Williams parecia permitir que eu também me afastasse, como se dissesse que estava tudo bem eu não me sentir bem com aqueles modos de contar histórias naquele momento. Como

pesquisadora, o relato do autor parecia organizador do modo mesmo como esta tese entende que a nossa relação com o jornalismo é também de afeto e responde a processos mais amplos do que aquele que nos interpreta enquanto indivíduos privados discutindo racionalmente em público. Na dupla vinculação da afirmação já bastante conhecida de Jesús Mattín-Barbero a partir de Gramsci, o afeto diz daquilo que nos toca e também do que organiza o nosso investimento sensível no mundo. Assim, afeto é o que nos vincula com a nossa cultura e com o outro, com os sujeitos outros a partir dos quais nós nos reconhecemos em relação.

Entendido como construção social e cultural, consideramos que o jornalismo é, então, parte da disputa pelo processo de hegemonia e o nosso olhar para a instituição busca identificar justamente de que modo a disputa de sentidos que lhe são constituintes dizem de relações maiores, de vinculações com o processo cultural mais amplo. O jornalismo é tomado nesta tese, então, politicamente, como afeto – afeto meu, e afeto que me vincula ao mundo e seus outros sujeitos habitantes. Assim, se Gramsci nos orienta sobre a necessidade de ser inteligente também no afeto, o movimento central de revisão teórica é o de, a partir de Edward Palmer Thompson, reivindicar um lugar para as questões morais, estéticas, éticas e afetivas, na disputa por hegemonia. Ao argumentar que toda luta de classes é também uma luta acerca de valores, Thompson reivindica esses valores como parte das relações reais que constituem os indivíduos enquanto sujeitos e defende ainda que as pessoas são tão determinadas em sua moral e valores quanto em suas ideias e ações “são tão sujeitos de sua consciência afetiva e moral quanto de sua história geral.” Para Thompson, era a noção de classe aquela capaz de organizar os afetos dos sujeitos em torno de uma experiência comum, partilhada. Em nossa revisão, consideramos a necessidade de pensar em sujeitos implicados não apenas na noção de classe, mas também em um sistema complexo de valores, com identidades fragmentadas e moldadas de modo irregular. É esse movimento que nos leva a uma discussão sobre corpo, poder e afeto que nos impõe a necessidade de tensionar a relação entre público e privado pela perspectiva do sensível, pela reabertura de uma dicotomia que vincula aos ambientes públicos uma subjetividade racional, masculina, objetiva e aos ambientes privados uma subjetividade sensível, afetiva, feminina.

Essa tese disputa, então, a possibilidade de compreensão do jornalismo a partir de um ponto de vista mais amplo do que aquele dos discursos que impõem a racionalidade como dimensão única ou prioritária da vida, que condicionam a ação do sujeito no mundo a atitudes objetivamente orientadas. Partilhamos, então, de uma concepção de sujeito como alguém

implicado em uma rede de relações que são sincrônicas ao seu estar no mundo, mas cheias de contradições; e diacrônicas, dizendo também de uma dimensão temporal muito mais ampla que lhe atravessa e que é constituída não só por distintas temporalidades, mas por elementos de distintas temporalidades que disputam a possibilidade de constituir-se hegemonicamente. Essa tomada de partido feita aqui é claramente orientada pelas noções de experiência tal como elaborada por Edward Palmer Thompson e de estrutura de sentimento desenvolvida por Raymond Williams, ou seja, pelas noções capazes de orientar a análise cultural no sentido de entender de que modo a experiência se transmuta em processo, de que modo ela reinsere o sujeito na história. Nesse sentido, o nosso olhar se orienta pela tentativa de reexaminar os “sistemas densos, complexos e elaborados pelos quais a vida familiar e social estruturada e a consciência social encontra realização e expressão” (THOMPSON, 1981, p.188-189). Para Thompson, esses sistemas se reúnem todos, num certo ponto, na experiência humana comum, que ela exerce sob pressão do conjunto. Para Raymond Williams, pensar em termos desse sistema de limites e pressões significa, recuperando o conceito de hegemonia de Antonio Gramsci, orientar a atenção para as relações de força exercidas em todas as manifestações da vida intelectual e coletiva e não apenas nas relações produtivas ou por seu imperativo. É nesse sentido que, para o autor, a cultura é ordinária, é algo que constitui nossas relações mais cotidianas.

Chico Buarque canta em uma das canções que gravou nos anos 1970 que a dor da gente não sai no jornal. No dia 14 de março de 2018, enquanto esta tese estava em fase de finalização, uma mulher negra, lésbica, vereadora na cidade do Rio de Janeiro, de cabelos crespos e criada na favela da Maré, foi executada com quatro tiros. Naquela noite e durante todo o dia seguinte, um nó na garganta coletivo era a partilha mais forte possível em um país cuja história recente expõe a fragilidade de suas instituições democráticas e, de modo mais específico, das vinculações que as instituições jornalísticas mantêm com elas. Especialmente para as pessoas que reconheciam em Marielle Franco a possibilidade de abertura para um diálogo mais plural sobre política, sobre possibilidades de ser e estar no mundo, sobre construção de um futuro menos desigual, os treze tiros que atingiram seu carro fizeram um barulho bastante alto sobre modos de exercício de violência que ultrapassam a brutalidade das armas de fogo e regulam, normatizam e silenciam expressões de subjetividade que se colocam em disputa com aquelas hegemonicamente estabelecidas. Marielle Franco era a dor dessa partilha estampada no jornal mesmo que todos os sentidos que ela representa estivessem

ausentes da maior parte das manchetes que de modo supostamente objetivo diziam, como a da Folha de São Paulo, que “Vereadora do PSOL é morta a tiros no Rio de Janeiro”. Marielle era a dor estampada no jornal com fotos grandes e letras garrafais. No Jornal Nacional da noite seguinte, a escalada da edição começava afirmando “Indignação e luto no Brasil, a socióloga, líder comunitária e vereadora pelo PSOL Marielle Franco é assassinada a tiros. E matam também o motorista Anderson Gomes, pai de uma criança de um ano”. Diferente da afirmação que se costuma fazer sobre o jornalismo não ser o lugar de expressão da emoção, o Jornal Nacional convoca indignação e luto pela morte de Marielle e Anderson. Mas apesar de identificada pelo lugar institucional como vereadora, pela trajetória profissional que lhe assegura um reconhecimento enquanto socióloga, na contraposição com o motorista que é pai, Marielle se transforma em uma não pessoa, em alguém que não convoca nossa identificação e dor na medida em que sua qualificação como líder comunitária não é construída no sentido de recuperar as ligações afetivas e políticas que a fizeram se tornar a representante institucional de uma comunidade. Anderson, seu motorista, é para o Jornal Nacional, além de tudo, pai. É nessa construção que legitima lugares possíveis de reconhecimento do outro que o jornalismo silencia e amplia nossa dor pela legitimação da indignação seletiva, da indignação merecida apenas por aqueles que podemos reconhecer enquanto sujeito pela partilha afetiva, sobretudo.

Dias depois, essa dinâmica desigual de reconhecimento do outro permearia ainda as narrativas sobre a prisão do maior símbolo da causa trabalhadora no Brasil motivada por um processo juridicamente controverso, mas amplamente apoiado por construções jornalísticas que clamavam imparcialidade como principal valor de suas construções. A despeito da construção massiva da figura de Lula como criminoso, a fotografia histórica do dia de sua prisão é do homem que acabara de dizer que quanto mais dias ficasse preso, mais Lulas nasceriam pelo país carregado pelos braços de uma multidão. Nas bordas, nas beiradas, no afeto, a resistência continua através de sujeitos cuja experiência de vida vivida motiva seu agir na história.

REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, Louis. Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado (notas para uma investigação). In: ZIZEK, Slavoj et al. **Um mapa da ideologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, v. 9, 1996.

ANDERSON, Perry. **Arguments within English Marxism**. Londres: Verso Books, 1980.

ANDRADE, Patrícia. Emoção à primeira vista. **O Globo**, 04 de julho de 1993. Segundo caderno.

A NOTÍCIA como profissão. **Zero Hora**. 14 de dezembro de 2006.

ARAÚJO, Carolina S. G. **Telejornalismo e a temática policial no Brasil: análise cultural de gênero dos programas Brasil Urgente e Cidade Alerta**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2014.

ARAÚJO, Karina. **Videoreportagem em três estilos: Análise de um subgênero em formação**. 162f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporânea). Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2010.

BARCELOS, Caco. Repórter: profissão perigo. In: KAPLAN, Sheila; REZENDE, Sidney. **Jornalismo eletrônico ao vivo**. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.

BECKETT, Charlie; DEUZE, Mark. On the Role of Emotion in the Future of Journalism. **Social Media + Society**, v. 2, n. 3, p. 2056305116662395, 2016.

BELÉM, Vitor Curvelo Fontes. Aqui Agora: apontamentos sobre as influências do apelo popular no telejornalismo brasileiro. **Encontro Nordeste de História da Mídia**, v. 1, n. 1, 2017.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BLAAGAARD, Bolette B. Shifting boundaries: Objectivity, citizen journalism and tomorrow's journalists. **Journalism**, v. 14, n. 8, p. 1076-1090, 2013

BRAVO, Zean. Sem perder a ternura. **O Globo**, 7 de outubro de 2010.

BROERSMA, Marcel; PETERS, Chris. Introduction: Rethinking journalism: the structural transformation of a public good In: BROERSMA, Marcel; PETERS, Chris. **Rethinking Journalism: Trust and Participation in a Transformed News Landscape**. New York: Routledge, 2012.

BRUNSDON, Charlotte. A thief in the night. In: MORLEY, David; CHEN, Kuan-Hsing. **Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies**. London and New York: Routledge, 1996.

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

BUTCHER, Helen; COWARD, Ros; EVARISTI, Marcella, GARBER, Jenny; HARRISON, Rachel, WINSHIP, Janice. Images of women in the media. In: GRAY, Ann; CAMPBELL, Jan; ERICKSON, Mark; HANSON, Stuart; WOOD, Helen. **CCCS Selected Working Papers**. Volume 2. London and New York: Routledge, 2007.

BUTLER, Judith. Subjects of sex/Gender/Desire. In: DURING, Simon. **The Cultural Studies Reader**. London and New York: Routledge, 1993a.

_____. **Bodies that Matter**: on the discursive limits of sex. London and New York: Routledge, 1993b.

_____. **Problemas de Gênero**: Feminismo e Subversão de identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. **Undoing Gender**. London and New York: Routledge, 2004.

_____. **Relatar a si mesmo**: crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

CAMPELLO, Tereza. **Faces da Desigualdade no Brasil**: um olhar sobre os que ficam para trás. Brasil: Clacso/Flacso/Agenda Igualdade, 2017. Disponível em <http://flacso.org.br/files/2017/11/faces_da_desigualdade_no_brasil.pdf>

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e Cidadãos**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

CASADEI, Elisa Bacheга. **Os códigos padrões de narração e a reportagem**: por uma história da narrativa do jornalismo de revista no século XX. 467f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

CASTRO, Natália. De olho no que vem da rua. **O Globo**. 05 de abril de 2016.

CERQUEIRA, Daniel, et al. **Atlas da Violência 2017**. Rio de Janeiro: Ipea/ FBSP, 2017.

CHANDLER, Daniel. **Semiotics: the basics**. Nova York: Routledge, 2007.

CHEN, Kuan-Hsing. Post-Marxism: between/beyond critical postmodernism and cultural studies. In: MORLEY, David; CHEN, Kuan-Hsing. **Stuart Hall**: Critical Dialogues in Cultural Studies. London and New York: Routledge, 1996.

CHONG, Phillipa. Valuing subjectivity in journalism: Bias, emotions, and self-interest as tools in arts reporting. **Journalism**, p. 1464884917722453, 2017.

COHEN, Evelyne; TSIKOUNAS, Myriam (org.). **1967 au petit écran**: une semaine ordinaire. Presses universitaires de Rennes/ Institut national de l'audiovisuel, 2014, 369 p.

COHEN, Evelyne. O jornalismo de televisão e suas mutações: anos 1980-1990 na França. In: GOMES, Itania (Org.). **Análise de Telejornalismo: desafios teórico-metodológicos**. Salvador: Edufba, 2012.

_____. **La Télévision sur la scène du politique**: Un service public pendant les Trente Glorieuses. Institut national de l'Audiovisuel INA, L'Harmattan, Mémoires de télévision, 2009, 202 p.

_____. **Histoires culturelles en pratiques**, Mémoire en vue de l'habilitation à diriger des recherches, Université Paris 1-Panthéon Sorbonne, 2006, 56 p.

CORRÊA, Elena. Por trás de quem está atrás das câmeras. **O Globo**. 30 de abril de 2006.

COWARD, Rosalind. **Speaking Personally**: The Rise of Subjective and Confessional Journalism. Palgrave Macmillan, 2013.

CRUZ, Caio Amaral da. **Sex and the city**: uma análise das relações entre gênero sexual e televisivo. 78f. Monografia (Curso de graduação em Comunicação – Produção em Comunicação e Cultura, Faculdade de Comunicação). Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2013.

DALHGREN, Peter. Journalism as popular culture. In: SPARKS, Colin; DAHLGREN, Peter (Ed.). **Journalism and popular culture**. Sage, 1992.

DEWEY, John. The search for the great community. In: HICKMAN, Larry A.; ALEXANDER, Thomas M. **The Essential Dewey**, Volume 1: Pragmatism, Education, Democracy. Bloomington: Indiana University Press, 1998.

DE LA PEÑA et al. Immersive Journalism: Immersive Virtual Reality for the First-Person Experience of News. In: **Presence**, Vol. 19, No. 4, August 2010, pp. 291–301.

DEUZE, Mark. **Vida na Mídia**: além do jornalismo. Revista Eco-Pós. v. 19, n.1. Rio de Janeiro, 2016 | Entrevista concedida a Beatriz Becker.

ELLSWORTH, Elizabeth. **Teaching positions**: Difference, pedagogy, and the power of address. Teachers College Press, 1234 Amsterdam Avenue, New York, NY 10027., 1997.

ELLSWORTH, Elizabeth. Modos de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: TADEU, Tomaz. **Nunca fomos humanos**: Nos rastros do sujeito. Autêntica, p. 7-76, 2001.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. A contribuição do olhar feminista. **Intexto**, n. 3, p. 1-11, 1998.

_____. Anotações para pensar o sujeito nos estudos culturais. In: **X Encontro Nacional da Compós**, 2001, Brasília. Anais (online). Disponível em: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1276.pdf. Acesso em 27. nov. 2017.

_____. **Cartografias dos estudos culturais**: uma versão latino-americana. ed. on-line – Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

ESCRITÓRIO paulista. Tela Viva. Ano 22, número 237, maio de 2013. Disponível em: https://issuu.com/telaviva/docs/tv_237. Acesso em 20 abr. 2018

ESQUENAZI, Rose. Com alma de repórter. **Jornal do Brasil**. 11 de novembro de 2007

EVANGELISTA, Amanda Falcão. **Corporalidade dos apresentadores como sujeito da notícia na sociedade dos meios e em vias de midiatização**: Cobertura dos movimentos sociais Direta Já e Passe Livre pelo Jornal Nacional. 140f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Jornalismo). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

FECHINE, Yvana. **Televisão e Presença**: uma abordagem semiótica da transmissão direta. São Paulo: Estação das letras e cores, 2008.

_____. O vídeo como um projeto utópico de televisão. In: MACHADO, Arlindo. **Made in Brasil**: três décadas de vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, p. 85-110, 2007.

FERREIRA, Thiago. Infotainment na TV: As estratégias de endereçamento do Profissão Repórter In: GOMES, Itania (org.). **Gêneros Televisivos e Modos de Endereçamento no Telejornalismo**. Salvador: EDUFBA, 2011.

_____. **Cultura política brasileira no telejornalismo do horário nobre**. 212f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

_____. Mídia Ninja e juventude: corpos e afetos na disputa política e nas narrativas audiovisuais. In: JESUS, Eduardo et al. **Reinvenção comunicacional da política**: modos de habitar e desabitar o século XXI. Salvador: EDUFBA, 2016.

FOUCAULT, Michel. **História da Loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

_____. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. Les rapports de pouvoir passent à l'intérieur des corps. In : FOUCAULT, Michel. **Dits et écrits**, v. 3, p. 1976-1979, 1979a.

_____. Poder-Corpo. In: Foucault, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979b.

_____. **As Palavras e as Coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **Vigiar e Punir**: Nascimento da prisão. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.

_____. **A Verdade e As Formas Jurídicas**. Rio de Janeiro: Editora Nau, 2005.

_____. **A História da Sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2010a.

_____. **A História da Sexualidade II: o uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2010b.

_____. **A História da Sexualidade III: o cuidado de si**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2009.

FRANÇA, Andrea. Globo-Shell Especial e Globo Repórter: o documentário entre a efemeridade e a tomada de posição In: GOMES, Itania Maria Mota. **Análise de Telejornalismo: desafios teórico-metodológicos**. Salvador: EDUFBA, 2012.

FRANCISCATO, Carlos Eduardo. **A fabricação do presente: como o jornalismo reformulou a experiência do tempo nas sociedades ocidentais**. São Cristóvão: Editora UFS; Aracaju: Fundação Oviêdo Teixeira, 2005.

FRAZÃO, Samira Moratti. **Parceiro do RJ: a prática do jornalismo participativo no RJTV 1ª Edição e as transformações na rotina profissional dos jornalistas**. 243f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Jornalismo). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/1071>>. Acesso em 10 de abril de 2018

GIANNINI, Silvio. O rosto da periferia. **Veja**, 18 de novembro de 1992.

GOMES, Itania. Leituras Ideológicas. Ou: Como o estruturalismo conduziu os estudos culturais ingleses às análises de recepção. **Textos de Comunicação e Cultura**, Salvador, v. 41, n.40, p. 35-47, 2000.

_____. **Efeito e recepção: a interpretação do processo receptivo em duas tradições de investigação sobre os media**. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais. 2004.

_____. Questões de método na análise do telejornalismo: premissas, conceitos, operadores de análise. In: **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**, abr. 2007. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/126/126>>. Acesso em 13 out. 2007;

_____. O Que é o Popular no Jornalismo Popular? In: João Freire Filho; Eduardo Granja Coutinho; Raquel Paiva. (Org.). **Mídia e Poder: Ideologia, Discurso e Subjetividade**. 1 ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008, v. 1, p. 57-79.

_____. O Jornal Nacional e as estratégias de sobrevivência econômica e política da Globo no contexto da ditadura militar. **Revista FAMECOS**, v. 17, n. 2, p. 5, 2010.

_____. Raymond Williams e a Hipótese Cultural da Estrutura de Sentimento. In: GOMES, Itania Maria Mota; JANOTTI, Jéder (Org.). **Comunicação e Estudos Culturais**. Salvador: Edufba, 2011a.

_____. Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero. **Revista Famecos**, v. 18, n. 1, p. 111, 2011b.

_____. Metodologia de Análise de Telejornalismo. In: GOMES, Itania (org.). **Gêneros Televisivos e Modos de Endereçamento no Telejornalismo**. Salvador: EDUFBA, 2011c.

GOMES, Itania Maria Mota; GUTMANN, Juliana; FERREIRA, Thiago Emanuel. Eles estão à solta, mas nós estamos correndo atrás: Jornalismo e entretenimento no Custe o que Custar. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**, Vol. 11, nº2 maio-agosto de 2008. Disponível em <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/331/286>> ;

GRAMSCI, Antonio. **Concepção Dialética da História**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GROSSBERG, Lawrence. **We gotta get out of this place: Popular conservatism and postmodern culture**. Routledge, 1992.

_____. History, Politics And Postmodernism: Stuart Hall and cultural studies. In: MORLEY, David; CHEN, Kuan-Hsing. **Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies**. London and New York: Routledge, 1996a.

_____. Identity and cultural studies – Is that all that is? In: HALL, Stuart; DU GAY, Paul. **Questions of Cultural Identity**. Londres: Sage Publications, 1996b.

_____. **Dancing in Spite of Myself: Essays on Popular Culture**. Durham/Londres: Duke University Press, 1997.

_____. Is there a fan in the house?. In: MARSHALL, P. David (Org.). **The celebrity culture reader**. New York: Routledge, 2006, p. 581-590.

_____. **Cultural Studies in the Future Tense**. Duke University Press: Durham, Londres, 2010a.

_____. GROSSBERG, Lawrence. Affect's Future. interview IN: GREGG, Melissa; SEIGWORTH, Gregory J. (Ed.). **The affect theory reader**. Duke University Press, 2010b.

GOULART, Ana Paula. Memória de Jornalista: um estudo sobre o conceito de objetividade nos relatos dos homens da imprensa dos anos 50. In: **XI Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (COMPÓS)**, 2002, Rio de Janeiro.

GOULART, Ana Paula; SACRAMENTO, Igor. A renovação estética da TV. In: GOULART, Ana Paula; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. **História da televisão no Brasil**. São Paulo, SP: Editora Contexto, 2010.

GOULART, Ana Paula; LEAL, Bruno; GOMES, Itania. A historicidade dos processos comunicacionais: elementos para uma abordagem In: MUSSE, Christina Ferraz; VARGAS,

Herom; NICOLAU, Marcos (Orgs.). **Comunicação, mídias e temporalidades**. Salvador/Brasília: EDUFBA/COMPÓS, 2017.

GUERRA, Josenildo. **O percurso interpretativo na produção da notícia: verdade e relevância como parâmetros de qualidade jornalística**. 1. ed. São Cristóvão: Editora UFS, 2008.

_____. O nascimento do jornalismo moderno: uma discussão sobre as competências profissionais, a função e os usos da informação jornalística. In: **CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO**, 26., 2003, Belo Horizonte. Anais. São Paulo: Intercom, 2003. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/167629680582323974316910221745759002955.pdf>>. Acesso em: 08 janeiro 2018.

GUTMANN, Juliana. **Formas do Telejornal: linguagem televisiva, jornalismo e mediações culturais**. Salvador: EDUFBA, 2014.

GUTMANN, Juliana; MAURÍCIO, Fernanda. Matrizes e matizes do talk show no Brasil. In: COHEN, Evelyne; GOMES, Itania; FRANÇA, Vera. **Gêneros midiáticos e identidades**. Belo Horizonte: Selo PPGCOM UFMG, 2017.

GUTMANN, Juliana Freire; FERREIRA, Thiago EF dos; GOMES, Itania Maria Mota. Eles estão à solta, mas nós estamos correndo atrás. Jornalismo e entretenimento no Custe o que Custar. **Revista de Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em comunicação, E-compós**, Brasília, v. 11, n. 2, 2008.

HAGEN, Sean. A emoção como estratégia de fidelização da audiência: Jornal Nacional e os laços de afetividade com o telespectador. **Verso e Reverso**, v. 22, n. 50, 2008.

HALL, Stuart. Postscript: Gramsci and us. In: SIMON, Roger. **Gramsci's political thought: An introduction**. Londres: Lawrence & Wishart, 1991.

_____. **Representation: Cultural representations and signifying practices**. Sage, 1997.

_____. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

_____. In defence of theory. In: SAMUEL, Raphael (Ed.). **People's History and Socialist Theory** (History workshop series). Boston: Routledge, 2016.

HARTLEY, John. **Understanding News**, Londres e Nova York: Routledge, 2001;

HIGGINS, John. **Raymond Williams: literature, marxism and cultural materialism**. Londres e Nova York: Routledge, 1999.

HOGGART, Richard. **As utilizações da cultura: aspectos culturais da vida da classe trabalhadora**. Lisboa: Editorial Presença, 1973a, v.1.

HOGGART, Richard. **As utilizações da cultura**: aspectos culturais da vida da classe trabalhadora. Lisboa: Editorial Presença, 1973b, v.2.

HUGES, Marília. O modo de endereçamento do Globo Repórter. In: GOMES, Itania (org.). **Gêneros Televisivos e Modos de Endereçamento no Telejornalismo**. Salvador: EDUFBA, 2011.

_____. **O modo de endereçamento do Globo Repórter: uma análise a partir de três períodos historicamente distintos**. 165f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009. Disponível em <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/1071>>. Acesso em 15 de janeiro de 2018.

INFILTRAÇÃO. Tela Viva. Ano 22, número 237, maio de 2013. Disponível em: https://issuu.com/telaviva/docs/tv_237. Acesso em 20 abr. 2018

JACOBSON et al. The digital animation of literary journalism. **Journalism**, v. 17, n. 4, p. 527-546, 2016.

JAMBEIRO, Othon. A TV no Brasil do século XX Salvador: EDUFBA, 2002.

JÁUREGUI, Carlos Fernando. **Cães, Indignados e Indignos**: o pathos da indignação no discurso jornalístico. 268f. Tese (Doutorado em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

JIMENEZ, Keila. Profissão Repórter. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 03 mar. 2008

_____. Após CQC, La Liga. **O Estado de São Paulo**. 14 de janeiro de 2009.

JOHNSON, Richard. Against Absolutism. In: SAMUEL, Raphael (Ed.). **People's History and Socialist Theory** (History workshop series). Boston: Routledge, 2016.

KOGUT, Patrícia. 'A Liga'. **O Globo**. 16 de maio de 2010.

_____. 'Profissão repórter' explode nas redes sociais com ótimo programa. **O Globo**. 20 de junho de 2013.

LAGE, Igor. **Eu, Repórter**: Narradores em primeira pessoa nas reportagens de Trip, Tpm e Rolling Stone. 147f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

LEAL, Bruno Souza. Do texto ao discurso: as normas sem história dos manuais de telejornalismo. **Análise do Telejornalismo**: desafios teóricos-metodológicos. Salvador: Edufba, 2012.

_____. O jornalismo à luz das narrativas: perspectivas e questões. LEAL, B; CARVALHO, C. (org.) **Narrativas e poéticas midiáticas**. São Paulo: Intermeios, 2013.

LEAL, Bruno Souza; JÁCOME, Phellipy; MANNA, Nuno. A “crise” do jornalismo: o que ela afirma e o que ela esquece. **LÍBERO**. São Paulo – v. 17, n. 34, p. 145-154, jul./dez. de 2014. Disponível em: <<http://seer.casperlibero.edu.br/index.php/libero/article/view/113>>. Acesso em: 08 janeiro 2018.

LIPPMANN, Walter. **The phantom public**. New Brunswick/ Londres: Transaction Publishers, 1993.

LONGHURST, Brian et al. **Introducing Cultural Studies**. Routledge, 2017.

LUBISCO, Nídia Maria Lienert; VIEIRA, Sônia Chagas. **Manual de estilo acadêmico: trabalhos de conclusão de curso, dissertações e teses**. Salvador: EDUFBA, 2013.

MAIA, Jussara Peixoto. Além da Notícia: Jornalismo em Programas de Entretenimento. 2012. 320f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

_____. MAIA, Jussara. Programas de variedades: entretenimento e informação jornalística. In: CARDOSO FILHO, Jorge. PITOMBO, Renata Cidreira. **Interfaces comunicacionais**. Cruz das Almas/BA: UFRB, 2014.

MACIEL, Pedro. **Guia para falar (e aparecer) bem na televisão**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 1994.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora Senac, 2005.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. La comunicación en las transformaciones del campo cultural. **Alteridades**, v. 3, n. 5, 1993.

_____. Experiencia audiovisual y desorden cultural. In: MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. **Los ejercicios del ver: hegemonía audiovisual y ficción televisiva**. Barcelona: Gedisa, 1999.

_____. **Ofício de cartógrafo: Travessias latino-americanas da comunicação na cultura**. Edições Loyola, 2004.

_____. **Dos Meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

_____. As formas mestiças da mídia. **Pesquisa FAPESP Online**, edição, v. 163, p. 10-15, 2009a.

_____. “Uma aventura epistemológica” entrevista de Maria Immacolata Vassallo de Lopes em **Matrizes**. São Paulo: USP-ECA, 2009b.

MATTOS, Davi José Lessa. **O espetáculo da cultura paulista: teatro e TV em São Paulo, 1940-1950**. São Paulo: Códex, 2002.

MAURICIO, Fernanda. **A conversação como estratégia de construção de Programas jornalísticos televisivos**. 2010. 294f. Tese (Doutorado). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

_____. Reposicionando a Vida Privada: o papel dos testemunhos pessoais no telejornalismo. Rio de Janeiro: **Revista ECO-Pós**, v. 14, n. 1, 2011

_____. “Gosto de inovar, topo desafio”: cotidiano, identidade e inovações nas formas visuais do telejornal Bom Dia São Paulo. **Contracampo**, Niterói, v. 36, n. 02, pp. 61-80, ago. 2017/ nov. 2017.

MAYER, Vicki. A vida como ela é/pode ser/deve ser? O programa Aqui Agora e cidadania no Brasil. **Intercom - Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, vol. 29, núm. 1, janeiro-julho, 2006, pp. 15- 37 Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=69830959002>. Acesso em 18 de janeiro de 2018

MCQUIRE, Scott. From glass architecture to Big Brother: Scenes from a cultural history of transparency. **Cultural Studies Review**, v. 9, n. 1, p. 103-123, 2003.

MEAD, George H. The nature of aesthetic experience. **The International Journal of Ethics**, v. 36, n. 4, p. 382-393, 1926.

MEHL, Dominique. La télévision de l'intimité. In: **French Cultural Studies**, v. 18, n. 2, p. 153-167, 2007.

MENEZES, Thales de. 'Profissão Repórter' registra primeiros dez anos em livro. **Folha de São Paulo**. 09 de abril de 2016

MITTELL, Jason. **Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture**. London: Routledge, 2004.

MORAES, Maria Célia Marcondes de; MÜLLER, Ricardo Gaspar. História e experiência: contribuições de E. P. Thompson à pesquisa em educação. In: **PERSPECTIVA**, Florianópolis, v. 21, n. 02, p. 329-349, jul./dez. 2003

MOREIRA, Paulo Ricardo. A mesma história vista por quatro ângulos diferentes. **Jornal do Brasil**, 04 de maio de 2010

MOTA JUNIOR, Edinaldo A. **Transformações do popular na Rede Globo: uma análise cultural dos programas de Regina Casé**. 252 p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, 2016.

MORLEY, David & BRUNSDON, Charlotte. **The Nationwide Television Studies**, London e New York: Routledge, 1999;

OLIVEIRA, Leonardo Davino de. Desbunde e resistência: terceiras margens do lado de lá do lado. **Conversas sobre literatura em tempos de crise**. Rio de Janeiro : Edições Makunaima,

2017.

OLIVEIRA, Roberto de. "A Liga" erra ao vitimizar personagens. **Folha de São Paulo**, 09 de maio de 2010

O REPÓRTER na tevê. Memória globo. < Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/jornalismo/programas-jornalisticos/globo-reporter/o-reporter-na-tv.htm>> Acesso em 10. out. 2017

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

PADIGLIONE, Cristina. Sem Intervalo. **O Estado de São Paulo**, 12 de julho de 2013.

_____. Mais do mesmo não vale. **O Estado de São Paulo**, 09 de agosto de 2009

PANTTI, Mervi. The value of emotion: An examination of television journalists' notions on emotionality. **European Journal of Communication**, v. 25, n. 2, p. 168-181, 2010.

PATERNOSTRO, Vera Ísis. **O texto na tevê: manual de telejornalismo**. Rio de Janeiro: Elsevir, 2006.

PEREIRA, Renata Venise Vargas. **A queda da bancada e as mudanças na cena de apresentação dos telejornais**: Em busca da identidade e aproximação com o telespectador – uma análise do MGTV primeira edição 233f. Dissertação (Mestrado Em Comunicação). Universidade Federal De Juiz De Fora, Juiz De Fora, 2013;

PETERS, Chris. **The Truthiness Factor: Blurring Boundaries and the Shifting Status of objectivity and emotion in Television News**. 334f. Tese (Doctor of Philosophy in Sociology/ The Faculty of Graduate Studies and Research/ Department of Sociology and Anthropology). Carleton University, Ottawa, 2009;

_____. Emotion aside or emotional side? Crafting an 'experience of involvement' in the news. **Journalism**, v. 12, n. 3, p. 297-316, 2011;

PINHEIRO, Thaís. Realidade pelos olhos de um quarteto. **O Estado de S. Paulo**. 27 de fevereiro de 2011.

PONTUAL, Jorge Faure. Reportagem e documentário em "Globo Repórter". In: KAPLAN, Sheila; REZENDE, Sidney. **Jornalismo eletrônico ao vivo**. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.

PROFISSÃO REPÓRTER 10 ANOS. Disponível em: <http://especiais.g1.globo.com/profissao-reporter/10anos/>. Acesso em 19 fev. 2018.

PROFISSÃO REPÓRTER 10 ANOS. Disponível em: <http://especiais.g1.globo.com/profissao-reporter/10anos/> Acesso em 10. jan. 2018

REPÓRTER de TV, uma espécie em extinção? Folha de São Paulo. São Paulo, 08 de maio de 1979;

ROXO, Marco. A volta do “jornalismo cão” na TV. In: GOULART, Ana Paula; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. **História da televisão no Brasil**. São Paulo, SP: Editora Contexto, 2010;

RICCO, Flávio; VANUCCI, José Armando. **Biografia da Televisão Brasileira**. São Paulo, Matrix, 2017;

SACRAMENTO, Igor. Imagens censuradas: o Globo Repórter e a censura à televisão - o caso Wilsinho Galiléia (1978). In: **IV Encontro Nacional de História da Mídia**, 2006, São Luís: IV Congresso Nacional de História da Mídia, 2006.

_____. **Depois da revolução, a televisão: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicação, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008a;

_____. Por um jornalismo televisivo de alto nível: as definições de qualidade na crítica especializada em duas décadas (1970/1980). **VI Encontro Nacional de História da Mídia**. Niterói, 2008b.

SAID, Edward. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.;

SAFATLE, Vladimir. Dos problemas de gênero a uma teoria da despossessão necessária: ética, política e reconhecimento em Judith Butler. In: _____. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015;

SAMUEL, Raphael (Ed.). **People's History and Socialist Theory** (History workshop series). Boston: Routledge, 2016;

SANCHES, Neuza. A Brava Dama da Notícia. **Veja**, 20 de abril de 1994.

SÉRGIO Ricardo na Praça do Povo. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento400137/sergio-ricardo-na-praca-do-povo>>. Acesso em: 15 de Jan. 2018. Verbetes da Enciclopédia;

SCHENATO, Vilson Cesar. Economia moral e resistências cotidianas no campesinato: Uma leitura a partir de EP Thompson e James Scott. In: **I Conferência Nacional de Políticas Públicas contra a Pobreza e a Desigualdade**. Natal, UFRN. 2010;

SCHUDSON, Michael. **The Power of News**. Londres: Harvard University Press, 1995, 6a ed., 2003.

_____. **Descobrimo a notícia: Uma história social dos jornais nos Estados Unidos**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2010.

SHIN, Donghee; BIOCCA, Frank. Exploring immersive experience in journalism. **New Media & Society**, p. 1461444817733133, 2017.

SILVA, Edna de Mello. As imagens do Telejornal Imagens do Dia: a influência do cinejornalismo e do rádio na primeira fase do telejornalismo brasileiro. VIII Encontro Nacional de História da Mídia. Unicentro, Guarapuava, 2011. Disponível em: <<file:///C:/Users/Val%C3%A9ria%20Maria/Downloads/As%20imagens%20do%20telejornal%20Imagens%20do%20Dia%20a%20influencia%20do%20cinejornalismo%20e%20do%20radio%20na%20primeira%20fase%20do%20telejornalismo%20brasileiro.pdf>>. Acesso em 05. Abr. 2018

STIVALETTI, Thiago. Band vai adaptar novo programa argentino. **Folha de São Paulo**, 06 de agosto de 2009.

STYCER, Maurício. Professor Repórter. **Folha de São Paulo**, 18 de setembro de 2016

STÜCKER, Ananda. A construção do real no telejornal Aqui Agora. **Anais do Colóquio Internacional Televisão e Realidade**. Salvador: UFBA, 2008.

TÁVOLA, Arthur da. Repórter é assim, uma pessoa sempre em briga pela notícia. **O Globo**, 05 de outubro de 1979a.

TÁVOLA, Arthur da. Maior presença de jornalistas no vídeo. **O Globo**, 03 de maio de 1979b.

TOBIAS, Milena. **Televisão estratégica: Análise do funcionamento da televisão sob a ótica do conteúdo: um estudo de caso da série “o infiltrado” no canal History Brasil**. São Paulo, 2013. Disponível em: <https://www.academia.edu/7950553/Televis%C3%A3o_Estrat%C3%A9gica_Strategic_TV_2013_-_Branding_for_Television_-_A_History_Channel_Case_Study>

THOMPSON, Edward P. The long revolution (Part I). **New Left Review**, n. 9, p. 24, 1961a.

_____. The Long Revolution (Part II). **New Left Review**, v. 1, p. 24, 1961b.

_____. **A Miséria da Teoria: ou um planetário de erros, uma crítica ao pensamento de Althusser**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981;

_____. **A formação da classe operária inglesa: a árvore da liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, v. 1, 1987a. (Série);

_____. **A formação da classe operária inglesa: a maldição de Adão**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, v. 2, 1987b. (Série);

_____. **A formação da classe operária inglesa: a força dos trabalhadores**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, v. 3, 1987c. (Série);

_____. The Politics of Theory. In: SAMUEL, Raphael (Ed.). **People's History and Socialist Theory** (History workshop series). Boston: Routledge, 2016;

VAN DER HAAK et al., The Future of Journalism. In: **International Journal of Communication** Vol 6, 2012, p. 2923–2938;

UM SUCESSO feminino. **Veja**, 08 de abril de 1981.

VIEIRA, Carlos Eduardo; OLIVEIRA, Marcus Aurélio Taborda de. Thompson e Gramsci: história, política e processos de formação. **Educação & Sociedade**, v. 31, n. 111, 2010;

VILAS BÔAS, Valéria Maria. **Outras notícias virão logo mais**: A construção da serialidade nos telejornais diários da TV Globo. 178f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012;

VIZEU, Alfredo. **Decidindo o que é notícia**: os bastidores do telejornalismo. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014;

WARD, Stephen. **Invention of journalism ethics**: The path to objectivity and beyond. Québec: McGill-Queen University's Press, 2005;

_____. Journalism Ethics. In: WAHL-JORGENSEN, Karin; HANITZSCH, Thomas (Ed.). **Handbook of journalism studies**. Routledge, 2009.

WEAVER, Paul H. “As notícias de jornal e as notícias de televisão”. In: TRAQUINA, Nelson(org.). **Jornalismo**: questões, teorias e “estórias”. Lisboa: Vega, 1993

WILLIAMS, Raymond. **Culture and society**: 1780-1950. New York: Anchor Books, 1960.

_____. **The Long Revolution**. Middlesex: Penguin Books, 1962.

_____. **Marxism and literature**. Oxford Paperbacks, 1977.

_____. Culture is Ordinary. In: WILLIAMS, Raymond. **Resources of Hope**: Culture, Democracy, Socialism, ed. Robin Gable. Londres/ Nova York: Verso, 1989.

_____. **Television**: technology and cultural form. Londres e Nova York: Routledge, 2003.

_____. **Palavras-chave**: um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

_____. **A Política e as Letras**: entrevistas da New Left Review. São Paulo: Editora da Unesp, 2013.

WOMEN’S STUDIES GROUP. Trying to do feminist intellectual work. In: GRAY, Ann; CAMPBELL, Jan; ERICKSON, Mark; HANSON, Stuart; WOOD, Helen. **CCCS Selected Working Papers**. Volume 1. London and New York: Routledge, 2007.

ZELIZER, Barbie. On the shelf life of democracy in journalism scholarship. **Journalism**, v. 14, n. 4, p. 459-473, 2013.