



UNIVERSIDADE
ESTADUAL de LONDRINA

LUCAS BONESI FERREIRA

**MELODRAMA, GROTESCO E *EFEITO DE REAL* NO
PROGRAMA DE TELEVISÃO *CIDADE ALERTA***

Londrina
2017

LUCAS BONESI FERREIRA

**MELODRAMA, GROTESCO E *EFEITO DE REAL* NO
PROGRAMA DE TELEVISÃO *CIDADE ALERTA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Estadual de Londrina.

Orientadora: Profa. Dra. Florentina das Neves Souza.

Londrina
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Ferreira, Lucas Bonesi.

Melodrama, Grotesco e Efeito de Real no programa de televisão Cidade Alerta / Lucas Bonesi Ferreira. - Londrina, 2017.
94 f.

Orientador: Florentina das Neves Souza.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Educação Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2017.
Inclui bibliografia.

1. Melodrama - Tese. 2. Grotesco - Tese. 3. Efeito de Real - Tese. 4. Cidade Alerta - Tese. I. das Neves Souza, Florentina. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Educação Comunicação e Artes. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. III. Título.



Universidade
Estadual de Londrina



PARANÁ
GOVERNO DO ESTADO

CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO

Lucas Bonesi Ferreira

Título: "MELODRAMA, GROTESCO E EFEITO DE REAL NO PROGRAMA DE TELEVISÃO CIDADE ALERTA"

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

COMISSÃO EXAMINADORA:

Profª Drª Florentina das Neves Souza (Orientadora)
Universidade Estadual de Londrina

Prof. Dr. Alberto Carlos Augusto Klein
Universidade Estadual de Londrina

Profª Drª Flávia Lúcia Bazan Bessalho
UFPR

Londrina, 18 de maio de 2017.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha orientadora, Florentina das Neves Souza, pela imensa paciência na orientação e nas correções do trabalho. O aprendizado será de extrema importância para a vida acadêmica.

Agradeço igualmente à banca, especialmente aos professores Alberto Carlos Augusto Klein e Flávia Bespalhok, por aceitarem o convite de participarem como avaliadores do meu trabalho. Também agradeço à CNPq pela bolsa de estudo que permitiu um trabalho no campo na Comunicação.

Agradeço aos meus pais pela oportunidade e apoio.

À minha estimada amiga Vivian Honorato, uma “companheira acadêmica” da faculdade de Jornalismo e agora do Mestrado. Esse “caminho” que percorremos juntos é para poucos. Ao meu caro colega Luiz Dale Vedove que, entre uma aula e outra, acabamos compartilhando os mesmos interesses pela pesquisa em Comunicação.

FERREIRA, Lucas Bonesi. **O grotesco, melodrama e efeito de real no programa de televisão *Cidade Alerta***. 2017. 94 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

RESUMO

O objetivo do trabalho é estudar o programa de televisão *Cidade Alerta* a partir do grotesco, melodrama e o *efeito de real*. Foram selecionadas para análise as edições do dia 29 de maio e 19 de agosto, pois o objetivo da dissertação é explorar casos emblemáticos dos conceitos estabelecidos para o estudo, e não fazer uma verificação conteudística do *Cidade Alerta*. O grotesco foi escolhido em virtude de o programa exibir casos “extraordinários” e “excêntricos” como uma das formas de capturar a audiência. O melodrama é estudado para compreender a singularização dos indivíduos como vítimas, agressores e justiceiros nas simulações dos casos. O *efeito de real* é analisado a partir dos repórteres, entrevistados e na presença do jornalista no “local dos acontecimentos” nas passagens das matérias. A pesquisa evidenciou que o *Cidade Alerta* está preocupado em *impactar* os telespectadores por meio da dramatização da notícia, recorrendo o grotesco, melodrama e o *efeito de real*. As discussões socialmente importantes relacionadas à violência são banalizadas pela representação melodramática e grotesca das informações.

Palavras-chave: Comunicação. Grotesco. Melodrama. Efeito de real. Cidade Alerta.

FERREIRA, Lucas Bonesi. **Grotesque, Melodrama and Reality Effect on the television show *Cidade Alerta***. 2017. 94 p. Dissertation (Master's degree in Communication) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

ABSTRACT

The purpose of the work is to study the television program *Cidade Alerta* from de grotesque, melodrama and reality effetc. The editions of May 29 and August 19 were selected for analysis, since the purpose of the dissertation is to explore emblematic cases of the concepts established for the study, and not to make a verification of the content of the *Cidade Alerta*. The grotesque was chosen because the program shows "extraordinary" and "eccentric" cases as a way of capturing an audience. The melodrama is studied to understand the singularization of individuals as victims, aggressors and vigilantes in the simulations of the cases. The effect of the real is analyzed from the reporters, interviewed and when the television journalists are in the "place of the events" in the passages of the history. The survey has shown that *Cidade Alerta* is concerned about impacting viewers through the dramatization of the news, using the grotesque, melodrama and the effect of real. Socially important discussions related to violence are trivialized by the dramatic representation of information.

Keywords: Communication. Grotesque. Melodrama. Reality effect. *Cidade Alerta*.

LISTA DE IMAGENS

<i>Imagem 1: Marcelo Rezende na apresentação do Cidade Alerta indicando os “acusados” e falando com a repórter, ao vivo, no telão.</i>	<i>47</i>
<i>Imagem 2: Percival de Souza no programa Cidade Alerta.</i>	<i>49</i>
<i>Imagem 3: Marcelo Rezende com as projeções em 3D</i>	<i>50</i>
<i>Imagem 4: Marcelo Rezende com o holograma da repórter.....</i>	<i>51</i>
<i>Imagem 5: emprego do plano PP quando Tânia Mara fala sobre sua vida “no mundo do crime”</i>	<i>77</i>
<i>Imagem 6: enquadramento no close-up de Tânia Mara dizendo: “Eu não sou bandida porque pra mim bandido é polícia. Eu sou criminosa”.</i>	<i>77</i>
<i>Imagem 7: menina de 16 anos afirmando que seu maior desejo era o de ser respeitada pela posição de traficante de drogas.....</i>	<i>79</i>
<i>Imagem 8: jovem de 18 anos que também apreciava o “respeito” por ser criminosa e não tinha medo dos assaltos que praticava.....</i>	<i>79</i>
<i>Imagem 9: o repórter mostra todos os detalhes do quarto queimado da vítima, desde a cozinha até os armários sem as roupas íntimas da jovem, que haviam sido levadas.</i>	<i>81</i>
<i>Imagem 10: momento em que o repórter mostra o varal sem roupas, depois vai filmando um corredor até chegar ao carro da vítima para “simular” Lisandra.</i>	<i>82</i>
<i>Imagem 11: na sequência acima, o repórter vai percorrendo todo o trajeto que Fernando de Souza andou até chegar ao local onde seria mantido em cárcere privado por 12 horas.</i>	<i>83</i>
<i>Imagem 12: nesta sequência, o repórter caminha por uma trilha até chegar ao local onde Fernando de Souza foi encontrado enterrado vivo. Ele mostra expõe a forma como o corpo da “vítima” foi posicionado quando os policiais chegaram e conseguiram resgatá-lo.</i>	<i>84</i>

LISTA DE QUADROS

<i>Quadro 1: imagens da simulação de Ana Paula Gabado.....</i>	<i>57</i>
<i>Quadro 2: imagens dos acontecimentos que antecederam a morte de Roberto.....</i>	<i>62</i>
<i>Quadro 3: Imagens da matéria “Último encontro: paixão vira crime”</i>	<i>71</i>
<i>Quadro 4: imagens da reportagem “Filha marca encontro com pai e some”.</i>	<i>73</i>
<i>Quadro 5: entrevista com Neuza Araújo, mãe de Patrícia.</i>	<i>74</i>
<i>Quadro 6: Tatiana Teixeira explica de que maneira Ana Paula Gabado “conquistou sua confiança” e roubou o dinheiro para sua cirurgia.</i>	<i>75</i>
<i>Quadro 7: Tatiana Teixeira se emocionando ao explicar que Ana Paula havia roubado seu dinheiro destinado à cirurgia de câncer.</i>	<i>75</i>

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO.....	1
2.	ASPECTOS DA LINGUAGEM TELEVISIVA	5
2.1	TELEVISÃO FETICHE.....	5
2.2	A GRADE DE PROGRAMAÇÃO NA TV.....	7
2.3	IMEDIATISMO, FRAGMENTAÇÃO E SENSIBILIZAÇÃO	8
3.	PROGRAMAS SENSACIONALISTAS NA TELEVISÃO BRASILEIRA.....	12
3.1	CARACTERÍSTICAS DOS PROGRAMAS SENSACIONALISTAS: ENTRE O JORNALISMO POLICIAL E O DOCUDRAMA.....	17
3.1.1	O JORNALISMO POLICIAL.....	17
3.1.2	O DOCUDRAMA NA TELEVISÃO.....	20
4.	GROTESCO, MELODRAMA E O <i>EFEITO DE REAL</i>	25
4.1	O GROTESCO NA TELEVISÃO.....	26
4.2	HISTÓRIA E ESTRUTURA DO MELODRAMA	32
4.2.1	OS <i>PLIEGOS</i> NA LITERATURA DE CORDEL.....	33
4.2.2	OS PERSONAGENS MELODRAMÁTICOS	35
4.3	O <i>EFEITO DE REAL</i>	37
5.	ANÁLISE DO PROGRAMA <i>CIDADE ALERTA</i>	44
5.1	O GROTESCO NA APRESENTAÇÃO DE MARCELO REZENDE	48
5.1.1	A <i>IRRESOLUÇÃO DE SENSAÇÕES</i>	48
5.1.2	O <i>RISO CRUEL</i>	51
5.1.3	O <i>GROTESCO CHOCANTE</i>	53
5.2	O MELODRAMA NAS SIMULAÇÕES	56
5.3	O <i>EFEITO DE REAL</i> NO <i>CIDADE ALERTA</i>	68
5.3.1	O REPÓRTER E OS ENTREVISTADOS	69
5.3.2	A PASSAGEM DO REPÓRTER	56
6.	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	87
	REFERÊNCIAS.....	90

1. INTRODUÇÃO

Os programas sensacionalistas estão presentes em todas as emissoras comerciais, sejam elas regionais ou nacionais. Este modelo na grade de programação agrega audiência, retorno financeiro e fama para as redes de televisão que o produz. O estilo sempre existiu na TV brasileira em função da forma como o veículo foi introduzindo no território nacional, dependendo de concessões governamentais, o apoio de patrocinadores e a forte presença da cultura oral no Brasil. A pesquisa investiga como o programa de televisão *Cidade Alerta* noticia crimes e violências urbanas por meio de elementos do grotesco, melodrama e *efeito de real*.

No início da pesquisa, foram selecionados cinco episódios do *Cidade Alerta*. Entretanto, por meio de uma análise preliminar do programa, foi possível constatar uma regularidade nos elementos veiculados. Neste sentido, optou-se por duas edições para o estudo pois a investigação permitiu observar uma repetição no modo de difusão das notícias sobre a violência no Brasil. O trabalho não pretende fazer uma análise no conteúdo do *Cidade Alerta*, mas tem por objetivo retirar do programa casos emblemáticos que esclareçam a forma *grotesca*, *melodramática* e *realista* utilizada para dramatizar as informações, atrair e sensibilizar o público. Em razão disso, foram selecionadas as edições dos dias 29 de maio e 19 de agosto de 2015 por exibirem cenas exemplares do *grotesco*, *melodrama* e o *efeito de real*.

São vários os componentes utilizados para transformar as informações em histórias dramáticas, mas o trabalho limitou-se a analisar pela perspectiva do grotesco em virtude da temática do programa abordar apenas casos “extraordinários” e “bizarros” como instrumento para dramatizar os acontecimentos. O melodrama é escolhido pelo fato do *Cidade Alerta* apresentar “simulações” de casos reais, singularizando os indivíduos nos papéis melodramáticos de vítima, agressor ou justiceiro. É empregado o *efeito de real*, de Roland Barthes (2004), para compreender como o *Cidade Alerta* cria a noção de verossimilhança gerando as sensações de credibilidade e veracidade nas notícias exibidas.

Surgido no ano de 1995, o *Cidade Alerta* foi cancelado e reexibido diversas vezes até que, em 2012, com a apresentação de Marcelo Rezende, o

programa permanece na grade horária da televisão nacional até os dias atuais, passando por uma reformulação no ano de 2013. Transmitido diariamente das 16h45minh até as 19h00min, o programa conta com a presença de Percival de Souza, jornalista que atua como comentarista dos casos exibidos. O primeiro capítulo restringe-se a esta introdução sobre os objetivos e as características do *Cidade Alerta*.

O segundo capítulo investiga os aspectos da linguagem nas redes comerciais de televisão no Brasil. Esta seção aborda como a televisão tornou-se um objeto de fetiche para os brasileiros, tornando-se um meio que “fala” sobre a realidade dos indivíduos e, ao mesmo tempo, com o advento do computador e da internet, oferece novas formas de interação. A segunda parte do capítulo versa sobre a organização da grade horária de programação, compreendendo as razões de cada produto ser veiculado em determinado dia e horário. Considerando que a televisão gera a emissão ininterrupta de programas com diferentes conteúdos, é possível observar elementos da linguagem televisiva como a instantaneidade, o compartilhamento massivo, o predomínio do icônico e a sensibilização, elementos explorados no último tópico do segundo capítulo.

Programas sensacionalistas emblemáticos na representação de notícias relacionadas à violência urbana são abordados no terceiro capítulo. Tendo em vista que estes produtos repetem as mesmas fórmulas para inserirem a dramaticidade na notícia, o trabalho investigou as características do *Cidade Alerta* por meio de duas classificações: o Jornalismo Policial e o *docudrama*. Definido assim por David Romão (2013), o Jornalismo Policial elucida as características dos produtos televisivos que exibem a violência de forma dramatizada. Estão incluídos nesta seção autores como Carlos Alberto Ávila Araújo (2006) e Jaime Carlos Patias (2006), pois eles descrevem a forma de abordagem nos programas sensacionalistas sobre os crimes urbanos. Em virtude de produzir simulações sobre histórias reais, o *Cidade Alerta* é analisado sob a perspectiva do *docudrama*. Este modelo retrata casos verídicos por meio da utilização de atores e estratégias da própria dramaturgia como trilha sonora e locações como fonte de dramatização das narrativas reais.

As características do grotesco, melodrama e *efeito de real*, são tratadas no quarto capítulo. O primeiro tópico disserta sobre os elementos da estética grotesca, descrevendo como a cultura oral popular brasileira, fundada na

escatologia naturalista, é deturpada na televisão de massa como instrumento para atrair audiência por meio de casos extraordinários. Qualidades como *irresolução de sensações*, *riso cruel* e o *grotesco chocante* foram descritas para apreender como o “estranho” e o “extraordinário” são representados no *Cidade Alerta* tendo em vista o papel de Marcelo Rezende no programa.

O segundo tópico do quarto capítulo investiga o melodrama a partir das classificações de Jesús Martín-Barbero (1995). A seção está dividida em dois momentos: o primeiro relata um histórico sobre o melodrama e sua relação com as classes populares; o segundo traz como os sentimentos de riso, medo, dor ou entusiasmo estão personificados nas vítimas, agressores e justiceiros. O último tópico descreveu o *efeito de real* segundo Roland Barthes (2004). Baseado no exame dos “pormenores inúteis” dos romances realistas, Barthes (2004) explica que o excesso de detalhes serve para dar às histórias ficcionais o tom de verossimilhança com a realidade. Os recursos da linguagem televisiva são igualmente capazes de produzir no telespectador a noção de que o meio fala sobre o real que circunda o indivíduo.

A análise do *Cidade Alerta* revelou que o programa pode ser categorizado como Jornalismo Policial em virtude do conteúdo abordado. Também pode ser classificado de *docudrama* por misturar simulações dramáticas de histórias reais. A *irresolução de sensações* encontradas na estética grotesca foi observada a partir da utilização, no *Cidade Alerta*, de artifícios que pretendem causar divertimento e atrair visualmente o telespectador como o holograma da repórter e a projeção de animais e objetos em 3D. O *riso cruel* foi analisado mediante a chamada da matéria feita por Marcelo Rezende, em que o apresentador fala, no tom cômico e zombeteiro, de crimes e infrações cometidas, retirando a sobriedade dos acontecimentos. É neste ponto onde o *grotesco chocante* também aparece, pois a linguagem do apresentador está marcada por gírias e palavrões empregados para intensificar aspectos que ecoam emocionalmente no telespectador.

Os personagens do melodrama, resumidos na vítima, agressor ou justiceiro, foram analisados nas simulações atentando-se para a narração em *off* de Marcelo Rezende, responsável por circunscrever os indivíduos nas figuras melodramáticas. Entretanto, as análises demonstraram que as singularizações dos sujeitos envolvidos nos crimes são representadas também nas entrevistas por meio

dos “tipos” do melodrama. Foi possível notar a forma como este recurso narrativo está permeado nos vários aspectos do *Cidade Alerta*. A construção da vítima e do agressor, no entanto, já se iniciam nas chamadas de Marcelo Rezende, onde o telespectador entende rapidamente o papel de cada pessoa assumido na história.

Nas entrevistas, o *grotesco chocante* é igualmente visível, pois são ressaltadas as características anormais dos casos, mostrando o lado extraordinário dos entrevistados. O *efeito de real* não está inscrito no *Cidade Alerta* apenas para dar verossimilhança às histórias e, conseqüentemente, fornecer veracidade. Nas análises sobre a passagem do repórter no “local dos acontecimentos”, foi possível compreender a estrutura do grotesco, pois os repórteres mostram os lugares para ressaltar determinados aspectos que possam impactar visualmente e emocionalmente o telespectador.

2. ASPECTOS DA LINGUAGEM TELEVISIVA

Para analisar o programa *Cidade Alerta*, é necessário conhecer as características da televisão para entender como o programa é estruturado. O primeiro tópico aborda a televisão enquanto fetiche para os brasileiros e as novas relações estabelecidas com o advento da “interatividade” proposta pela internet. A grade de programação na TV é investigada no segundo tópico do primeiro capítulo no intuito de compreender a lógica na organização dos produtos veiculados pela mídia. Em virtude de as emissoras basearem os programas no conhecimento prévio do perfil de um público, é possível estabelecer, na terceira subdivisão do capítulo, características como *instantaneidade*, *compartilhamento massivo*, *fragmentação*, *sensibilização* e *predomínio do icônico*.

2.1 TELEVISÃO FETICHE

Vera França (2006) descreve que as imagens da televisão estão “coladas” no cotidiano, falando do “mundo” compartilhado pelos indivíduos e estabelecendo uma relação de verossimilhança com a realidade. Segundo a pesquisadora, a relação da TV com o “real” ocorre na arena do icônico, ou seja, constitui uma relação de *semelhança* com o mundo do telespectador. Portanto, “[janelas para o mundo], ela não prima exatamente pela criação e pelo fantástico de suas imagens, mas pelo reconhecimento e identificação” (FRANÇA, 2006, p. 34). Observa-se que a televisão é capaz de relacionar o telespectador com o mundo exterior, mas devido à inserção de itens como o acesso à internet fez a interação do telespectador modificar-se, tornando-se cada vez mais complexa.

Ana Carolina Pessôa Temer (2010) ressalta que, no Brasil, a televisão ainda é objeto de fetiche para a população. A televisão pode ser grande para dar a sensação de cinema ou pequena e materializado em celulares e distribuído no interior das residências. O “brasileiro adora a televisão, ela é o ponto focal da família, no qual veem as novelas, programas de auditório, *reality-shows* e, é claro, o telejornal” (TEMER, 2010, p. 101). A autora aponta que atualmente o televisor já não é mais sinônimo de *ver televisão*, pois este aparelho, agora, gera outra relação com o telespectador: ele pode assistir a filmes *online*, jogar *vídeo games* e dependendo de certas conexões promovem a interatividade. Exatamente

por isso, atualmente, o modo de interação com o aparelho se faz de outra forma.

A nova forma de se relacionar com a televisão expandiu a condição originária de ser uma “janela” para o mundo. Para Edson Fernandes e Eduardo Santos (2002, p. 08), a nova televisão do século XXI é “inesperada e intrigante, inquietante e fascinante, espetacular e cruel, aterrorizante e atraente”. Os autores enfatizam a profusão de elementos na televisão que perpassam a mera simulação ou a comunicação dos fatos, pois em virtude de se expressarem por meio de imagens, técnicas, sons, palavras e cores inovadoras, busca-se construir um resultado sensorialmente mais impactante e provocar interações com o telespectador. A intenção é a de reproduzir uma realidade do mundo para o espectador que o faça *sentir*:

Trata-se de uma nova estética, atualíssima, cujas características remetem a uma espécie de hiper-realidade, como se da realidade nua e crua se buscasse extrair todas as possíveis consequências, além dos limites daquilo que denominamos ou percebemos como *mundo real*, transformando e recriando a vida em espetáculo, ou simplesmente dando vazão ao espetáculo da vida. (EDSON e FERNANDES, 2002, p. 08).

Ciro Marcondes Filho cita que no início da produção e comercialização em massa da televisão no Brasil, a nova mídia apropriou-se de elementos pertencentes a outros dispositivos: “rouba o público do cinema e do rádio; chega mais rápido, em matéria de notícias, do que o jornal e abarca uma série de outros meios” (1994, p. 66). Ao comportar imagem, som, discurso oral e trilhas sonoras, a televisão “substitui” os programas das diferentes mídias e, portanto, “transmite uma peça de teatro, um filme, um noticiário, apesar da grande pobreza de reprodução na sua primeira fase de existência” (MARCONDES FILHO, 1994, p. 66). Todavia, este dispositivo evoluiu, tecnologias foram acrescentadas e a função da televisão de ser meramente “reprodutora” de outros meios de comunicação adquire outra roupagem:

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

A mudança acontece em torno da década de 1960, quando a televisão passa a manifestar características exclusivas. O meio de comunicação

“produz sua própria encenação dentro da linguagem da tevê, marcada por um tipo de ritmo, corte, montagem apropriados ao sistema televisivo” (MARCONDES FILHO, 1994, p. 66). Por exemplo: a televisão, ao transmitir um filme, secciona-o em “partes” como método para acolher anunciantes e assegurar a audiência, gerando assim filmes que privilegiam histórias fragmentadas. Isso, na visão do pesquisador, acontece da mesma forma com jornalismo, pois a notícia é apresentada de forma diferente do rádio e do meio impresso. “São notícias rápidas, curtas, visualmente mais elaboradas que constituirão um jornalismo mais dinâmico” (MARCONDES FILHO, 1994, p. 67).

2.2 A GRADE DE PROGRAMAÇÃO NA TV

Na perspectiva de José Carlos Aronchi de Souza (2004), o termo *programação* significa o conjunto de programas exibidos por uma rede de televisão. Para o autor, o conceito utilizado é a *horizontalidade da programação*: “a programação horizontal significa, em resumo, a estratégia utilizada pelas emissoras para estipular um horário fixo para determinado gênero todos os dias da semana” (SOUZA, 2004, p. 55). Cria-se, no telespectador, o *hábito* de assistir o mesmo tipo de programa em horário previamente planejado pela emissora. Para definir a hora de exibição, as redes de televisão baseiam-se no índice de audiência “para decidir a programação de um gênero em determinado horário” (SOUZA, 2004, p. 55).

Isso revela que a lógica econômica na televisão é a dos *anunciantes*. Por isso é necessário organizar o horário de exibição dos programas levando em consideração *quem vai assisti-los*. Ter o suposto conhecimento do *perfil* do público gera nas empresas a oportunidade de veicularem produtos destinados a certo “tipo” de telespectadores. As emissoras regulam a programação tendo em vista a audiência que, conseqüentemente, acarreta maior lucro em decorrência do patrocínio das empresas. A programação da televisão “em horários planejados e previamente divulgados pela emissora, desde o início da programação até o encerramento das transmissões, cria um plano conhecido como *grade horária*” (SOUZA, 2004, p. 58). Segundo o autor, a organização da programação em uma grade horária específica é resultado de uma pesquisa sobre a audiência e da estratégia adotada por cada empresa de comunicação.

Ana Paula Goulart Ribeiro (et al. 2014) revela que o cinema, o teatro e o próprio circo foram incorporados na televisão, mas o rádio emprestou ao meio as temáticas, gêneros e formatos. Desta forma, “o jornalismo se inspirou nos noticiários ágeis do rádio; o entretenimento nos programas de auditório, nos humorísticos e nos musicais; e a dramaturgia, no radioteatro e nas radionovelas” (RIBEIRO et al. 2014, p. 11). Antes do desenvolvimento de uma linguagem própria, a televisão era a transposição dos programas de rádio, mas agora acompanhado por imagens.

Devido à influência do rádio, a televisão adotou o procedimento da *programação* que “fixa os horários e dias para a exibição de determinados programas, produz expectativas na audiência e um público segmentado” (RIBEIRO et al. 2014, p. 12). No início da TV no Brasil, na década de 50, não havia uma organização horizontal dos programas ao longo da semana e nem vertical para regularizar os horários de exibição. Com a introdução de uma organização baseada na audiência, foi possível estabelecer a “fidelização e segmentação do público e o aumento da venda do espaço publicitário” (RIBEIRO et al. 2014, p. 12). Ter conhecimento sobre o *perfil* dos telespectadores habilitou empresas publicitárias no direcionamento de produtos específicos que seriam veiculados em programas e horários específicos.

2.3 IMEDIATISMO, FRAGMENTAÇÃO E SENSIBILIZAÇÃO

Apesar das características derivadas do meio radiofônico, a televisão passou a predominar e se destacar diante de outras formas de comunicação e, mais do que isso, a dominá-las e submetê-las. Para Marcondes Filho, o cinema, o rádio, o jornal e o próprio teatro perdem identidade com o predomínio da televisão. Esta perspectiva mostra que, no começo, a *gramática televisual* não era definida e estava subjugada a outras mídias. Com a massificação da televisão, uma mudança eclode:

Os demais meios de comunicação tornaram-se cópias da televisão; passaram a imitar sua linguagem, seu ritmo e sua dinâmica. A televisão impõe à sociedade uma velocidade de leitura, uma rapidez na decodificação de imagens visuais e uma forma de apreender o real baseada apenas neste jogo de trocas simultâneas de cenas e da construção de uma narrativa e de uma dramaturgia muito específica. (MARCONDES FILHO, 1991, p. 27).

A velocidade na leitura da qual fala o autor corresponde exatamente ao imediatismo, próprio do dispositivo. Sobre o “tempo da TV”, Eugênio Bucci (2004) explica que os eventos transmitidos pela mídia estão sempre acontecendo, ou seja, continuamente sujeitos a um “eterno gerúndio” por não terem começo ou fim. Isto acontece porque a programação televisiva é transmitida 24 horas por dia, sete dias por semana, ininterruptamente. É, por excelência, o eterno presente:

Esses fluxos em gerúndio prometem o torpor ou o gozo e, sem seu jorro ininterrupto, proporcionam efetivamente um gozo estranho e, ao mesmo tempo, familiar. O tempo da TV é um tempo sem passado, sem futuro. O passado, quando emerge, emerge como presente. O futuro, quando vem à tela a pretexto de uma previsão qualquer, põe-se como um ato que está acontecendo naquele instante exato. (BUCCI, 2004, p. 35).

Sobre o imediatismo no tempo da televisão, França (2006) aponta duas características: a *instantaneidade* e *caráter massivo* do meio. A autora evidencia a existência de uma farta distribuição de imagens acessadas instantaneamente e simultaneamente por milhões de telespectadores. Segundo Vera França, o caráter “imediato” e o “compartilhamento massivo” são traços distintivos da televisão. Temer (2014) aborda que o telespectador embarca em uma rápida sucessão de imagens esteticamente sedutoras que exigem dele uma “abstração” das condições de produção do programa em vista da aceitação da representação a partir dos limites técnicos do aparelho.

Considerando que a televisão traz uma programação ininterrupta estipulada pela horizontalidade e verticalidade da grade horária estabelecida pelo modelo comercial de televisão, Guilherme Jorge de Rezende (2000) explica que o efeito apreciado pelo telespectador é o *zapping*. Isto significa que, com o controle remoto em mãos, é possível “editar” o espetáculo televisivo “fundindo imagens de um anúncio publicitário de um canal a trechos de uma novela de outra emissora e *flashes* de um telejornal emitido por uma terceira estação de TV” (REZENDE, 2000, p. 32).

O efeito *zapping* não proporciona ao telespectador apenas uma “edição” dos programas que ele deseja assistir, mas também oferece uma aglomeração de produtos com gêneros e formatos diferentes no mesmo dia, sendo exibidos em horários diferentes e por emissoras concorrentes. A possibilidade do *zapping*, para o telespectador, é a oportunidade de consumir uma “mistura do que

está *ao vivo* com imagens de arquivo, reais ou imaginadas, transmitidas em um fluxo contínuo e esteticamente trabalhadas” (TEMER, 2014, p. 32).

Soma-se ao caráter “instantâneo” a fragmentação dos programas, que está ligado com o fato dos produtos televisivos serem “seccionados” para a da inserção de peças publicitárias. A *fragmentação* e a *diversidade* são para França (2006) traços expoentes da televisão, pois revelam os produtos diversificados e múltiplos veiculados. Isto também demonstra a descontinuidade e a mistura de temas e gêneros que marcam o vasto repertório de “produtos” oferecidos pela televisão. Deve-se adicionar que o caráter fragmentário se expandiu em virtude da fidelização e segmentação de um *público*, pois foi possível criar um *perfil* de quem assistia à televisão, delimitando quando e em que momento determinado produto seria veiculado no meio.

No modelo comercial de televisão, em que várias empresas de comunicação brasileiras estão incluídas, é imprescindível buscar a *audiência*. Quando os programas atraem um grande número de telespectadores, significa também maior interesse dos anunciantes na veiculação das peças publicitárias, pois os produtos exibidos serão propagados para mais pessoas. A necessidade de “angariar” um público numeroso produz uma mensagem atraente e facilmente interpretada pelo telespectador.

Uma das formas da televisão conquistar o público é o emprego de uma linguagem audiovisual capaz de simular um “contato” com o telespectador, ou seja, uma relação de afetividade e proximidade para sensibilizá-lo. Para Rezende (2000), a maioria dos programas exibidos em rede comercial de televisão não presa pela *racionalidade* dos telespectadores. Ao contrário, pretendem atingir o lado afetivo e emocional, escondendo-se atrás de um discurso capaz de manter ligação entre destinador e destinatário que será mediada pela lógica do espetáculo.

França (2006) explica que um dos aspectos inerentes ao meio é a *linguagem visual*, com *predomínio do icônico* e a *sensorialidade*. Segundo a pesquisadora, a forma de linguagem empregada na televisão trabalha com signos facilmente reconhecíveis que falam diretamente aos *sentidos*. Devido à habilidade do meio de produzir a verossimilhança com a realidade, o telespectador é capaz de reconhecer e identificar os elementos exibidos como pertencentes ao seu universo sociocultural. O caráter icônico da televisão mexe diretamente com as emoções e,

portanto, “ao acessar ou nos adentrar diferentemente um mundo novo de formas, sons, dimensões, espaços, afeta nossos vários sentidos, toca nossa sensorialidade (capacidade de sentir).” (FRANÇA, 2006, p. 34).

A fragmentação, o imediatismo e a excitação dos sentidos por meio de uma linguagem audiovisual que visa despertar emoções nos telespectadores são característicos da televisão. A organização da programação na grade horária definida de acordo com os índices de audiência sincretizam ficção e realidade pela fragmentação e mistura dos gêneros televisivos. Na prática, isto acontece, segundo Muniz Sodré “dando um tratamento romanesco ou dramatizando aos fatos reais (em geral, o *fait divers*) e tratando ‘realisticamente’ (com o aparato técnico-formal da informação jornalística) o campo do imaginário” (1984, p. 78).

Características como a *instantaneidade*, o *compartilhamento massivo*, a *fragmentação*, a *sensibilização* e o *predomínio do icônico* são apenas alguns aspectos que permitem compreender a linguagem do meio. Quando a televisão veicula crimes e desastres urbanos como entretenimento, é possível observar os produtos gerados pelo modelo comercial estabelecido no Brasil que busca audiência. A notícia dramatizada já estava presente desde a década de 60 e foi constantemente readaptada e reestruturada para adequar-se aos novos modos de ver e fazer TV.

3. PROGRAMAS SENSACIONALISTAS NA TELEVISÃO BRASILEIRA

Programas com características do “mundo cão” tiveram seu início na década de 60. Um dos precursores foi *O homem do sapato branco*, transmitido pela TV Bandeirantes e ancorado por Jacinto Figueira Júnior. A nomenclatura foi utilizada para referir-se a programas que ficaram conhecidos como “sensacionalistas”. De acordo com Marco Roxo (2010), a “maldição” destes programas policiais era o de justamente “dar cores melodramáticas mais intensas e tornar interessante temas e ocorrências capazes de pôr em desfile pessoas classificadas como ‘mendigos, indigentes, loucos, viciados, casais desajustados, ladrões [...]’ (ROXO, 2010, p. 178). Estes “tipos” de personagens eram os perfis encontrados nas exibições destes programas.

O termo “sapato branco” traz a ideia de “pureza” das pessoas que querem “curar” as “doenças” como médicos, enfermeiros ou dentistas. Ele é advindo das obras do filósofo alemão Friedrich Nietzsche, escritor que o apresentador admirava. O programa tinha intenção de ser um “remédio” para as dificuldades vivenciadas no ambiente urbano, pois denunciava “falcatruas”, “contos”, “cascatas” e “vigaristas”. Os programas sensacionalistas ficaram conhecidos como “mundo cão” em virtude de Jacinto Figueira Júnior apreciar o documentário *Mondo Cane* exibido em 1962 e dirigido pelo italiano Gualtiero Jacopetti¹.

O homem do sapato branco sofreu duras críticas com relação ao conteúdo dramático veiculado. O programa era acusado de expor aos telespectadores os “hermafroditas” e “marginais”. Na época da exibição, era cogitada a cassação de emissoras “que persistissem no uso do ‘sensacionalismo’ e da ‘baixaria’” (ROXO, 2010, p. 179). Em função da ditadura militar, *O homem do sapato branco* foi exibido apenas entre 1968 e 1969, pois problemas com a censura surgiram em consequência do conteúdo exibido. O retorno aconteceu somente no final da década de 70, na Rede Record:

¹ Para obter mais informações sobre a história de Jacinto Figueira Júnior, acesse: <http://f5.folha.uol.com.br/saiunonp/2013/11/1366785-o-homem-do-sapato-branco.shtml>. Acesso em 18/09/201

O jornalista Eli Halfoun, do *Última Hora*, e Danton Jobim, diretor do mesmo jornal e presidente da Associação Brasileira de Imprensa, criaram uma cruzada jornalística para pedir ao governo militar que censurasse a “televisão espetáculo”, ou seja, programas de televisão especializados em apresentar casos de desgraça humana e a exploração sensacionalista da miséria na TV. (ROXO, 2010, p. 179).

Em 1982, *O homem do sapato branco* mudou para o SBT (Sistema Brasileiro de Televisão), no programa *Notícias Populares*, mas foi retirado do ar em 1984². Os produtos noticiosos que veiculavam assuntos sensacionalistas perdem espaço e desaparecem no início da ditadura militar. Sérgio Mattos (2002) explica que o período no território nacional teve consequências restritivas na produção televisiva da época, limitando o crescimento do veículo e dando margem para o controle da opinião:

A censura aos veículos de comunicação, principalmente na televisão, durante o regime militar, além de facilitar a manipulação da opinião pública limitou o crescimento da produção do próprio veículo, castrou a criatividade e incentivou a autocensura, que passou a ser adotada pelas próprias emissoras que constituíram seus departamentos de autocensura ou de controle de qualidade (MATTOS, 2002, p. 100).

Mattos (2010) define os anos entre de 1975 a 1985 como a fase do “desenvolvimento tecnológico” da televisão no Brasil. O autor destaca que foi neste período em que houve a volta da proliferação de programas sensacionalistas em função do fim da censura prévia aos noticiários e a revogação do Ato Inconstitucional nº5 pelo presidente Geisel em 1978.

Em 1979 a pioneira TV Tupi estreia o *Aqui e Agora*³. De acordo com Marco Roxo (2010), o criador do programa, Arthur Távola, explicava a existência do *Aqui e Agora* baseada na eterna posição dialética do “povo brasileiro” entre uma linguagem televisiva moderna – representada por “ícones” informativos como o *Jornal Nacional* e o *Fantástico* – e o arcaico, manifestado “pelos aspectos informal e improvisado do misto de programa jornalístico e de auditório conduzido com a mão de ferro pela personalidade carismática do apresentador” (ROXO, 2010, p. 182).

Para Roxo, o *Aqui e Agora* era tomado pelas “pessoas comuns” como um lugar onde se poderia ir e expressar problemas que envolviam a

² Cf. <http://f5.folha.uol.com.br/saiunonp/2013/11/1366785-o-homem-do-sapato-branco.shtml>. Acesso em 18/09/2015

³ É preciso atentar-se para a nomenclatura deste programa que carrega a letra “e”. Diferencia-se do programa *Aqui Agora* por levar a vogal entre as duas expressões.

cotidianidade dos grandes centros urbanos. Estava agrupada no “infortúnio” da população a falta de creche, escola, moradia, emprego e até mesmo a procura por um parente desaparecido. Com a cassação das TV Tupi em 1980, “a carruagem circense do ‘Aqui e Agora’ mudou de emissora. Passou a se chamar ‘O Povo na TV’ e a funcionar nos estúdios cariocas do recém-criado Sistema Brasileiro de Televisão (SBT)” (ROXO, 2010, p. 183).

Em 1982, estreia no SBT *O Povo na TV*. Segundo Ligia Lana (2009, p. 20) o programa “apresentado por Wilton Franco, representava a intenção do SBT em incrementar seu estilo popular. Os temas centrais do programa também eram dramas das pessoas comuns”. O produto televisivo adota o papel de ajudar pessoas carentes para que fossem atendidas pelo poder público. Por ser destinado a amparar o “cidadão comum” com os típicos problemas provenientes das metrópoles, Jaime Carlos Patias (2006, p. 83) afirma que “exibido durante o período vespertino, essa atração se propunha a ser uma espécie de prestação de serviços para a população”.

No ano de 1992 surge na cidade de Londrina o *Cadeia*, apresentado por Luiz Carlos Alborghetti na TV Tropical. O programa era exibido em rede nacional pela Central Nacional de Televisão (CNT) e teve sua marca justamente porque “com uma tolha em torno do pescoço e um porrete de madeira, Alborghetti gritava e batia na bancada durante o programa” (LANA, 2009, p. 21). No final de 1994, o *Cadeia* passa a ser exibido como *Cadeia Neles* e apresentador pro Carlos Massa, o Ratinho. Em 1996, Ratinho começa a apresentar o *190 Urgente*, sendo expandido aos sábados no horário das 17:30.

No dia da estreia do programa aos sábados, o *190 Urgente* incluiu um auditório, a participação do telespectador por telefone ou fax e sorteou de prêmios por telefone. O apresentador declarava na época que o aumento na audiência do programa foi devido à sua “linguagem popular” proveniente do rádio, veículo no qual o Ratinho trabalhou anteriormente. Especialmente nas edições de sábado, o programa tinha um especialista que comentava sobre as matérias produzidas pelos repórteres. Quadros fixos como Questões de Justiça e Gente Procurando Gente que abordavam casos policiais não solucionados e procuravam parentes e amigos desaparecidos, ainda eram exibidos normalmente (Jornal do Brasil. 2 ago. 1997). Em 1997, a saída de Ratinho da CNT para Rede Record fez o

190 Urgente e o *Cadeia Neles* perderem o tempo de duração e a audiência (LANA, 2009, p. 21). O *190 Urgente* saiu do ar em 1998, mas o programa *Cadeia*, que voltou a ser apresentado por Luiz Carlos Alborghetti, foi exibido até meados dos anos 2000.

No ano de 1996 nascia, na extinta TV Manchete, o programa *Na Rota do Crime*, criado por Fernando Barbosa Lima. Exibido às sextas-feiras, às 22h30min, era apresentado por Marcos Hummel. O intuito do *Na Rota do Crime* era o de acompanhar as diversas “batidas” policiais na cidade de São Paulo. Na edição de estreia a “equipe acompanhou a captura de ‘meliantes’ que roubaram uma pizzeria, uma caça a travestis que mostram ‘a genitália desnuda’, roubo a bancos, uma tentativa de suicídio” (MARINHEIRO, 1996, Folha de S. Paulo, 28 de abril). Em 1997, o programa ganhou exibição diária às 20h, tinha apenas meia hora de duração e era apresentado por Florestan Fernandes.

O programa *Linha Direta* foi ao ar pela primeira vez em 27 de maio de 1997, na Rede Globo. O misto de dramaturgia, telejornalismo e denúncia fazia parte, Segundo Kleber Mendonça (2010), de uma série de campanhas da emissora para promover a redução da violência no Brasil. A primeira edição foi exibida em um quadro do *Fantástico* e apresentava uma reportagem de Marcelo Rezende traçando o perfil de Francisco de Assis Pereira, o “Maníaco do Parque”. Junto às informações veiculadas na reportagem, outro elemento foi inserido:

As declarações do criminoso, dos parentes das vítimas e da polícia foram intercaladas – ao som de uma trilha sonora típica de filmes de suspense – com simulações que buscavam reconstruir cenas da infância do criminoso, bem como algum de seus crimes (MENDONÇA, 2010, p. 262).

De acordo com Mendonça, o pretexto para recolocar o *Linha Direta* estava baseado na promessa de torná-lo um serviço público de denúncia. Ao passar a direção geral para Milton Abirached, o programa teve recorde na audiência, em que “a expressiva marca de 20 mil ligações por semana, alcançada no auge da audiência da atração em 2001, quando chegou a atingir trinta pontos no Ibope, segundo dados da emissora” (MENDONÇA, 2010, p. 262). O *Linha Direta* usava as simulações para encenarem crimes reais baseados nas entrevistas e depoimentos de pessoas que estiveram presentes nos casos.

Marcelo Rezende, no ano de 2010, apresentou outro programa com as mesmas características do *Linha Direta: O Tribunal na TV*, na Rede Bandeirantes. A primeira edição estreou no dia sete de maio e a última foi exibida no dia 25 de fevereiro de 2011. Veiculado semanalmente às sextas-feiras, às 22 horas, o *Tribunal na TV* também fazia a reconstituição de crimes e desastres urbanos por meio de dramatizações baseadas nos depoimentos dos envolvidos. O programa apenas reencenava os assassinatos e não tinha a preocupação de denunciar foragidos, pois não havia qualquer meio de contato por telefone, pelo qual a população poderia denunciar os criminosos.

O *Cidade Alerta* foi criado em 1995 e ficou no ar, nesta primeira fase, até 2003. Neste período, esteve ancorado por José Luiz Datena e tornou-se um atrativo da emissora, mas com a saída do apresentador, o programa começou a enfrentar dificuldades e, nem mesmo com a entrada de Marcelo Rezende, em 2004, possibilitou a recuperação da audiência. Um ano depois, o programa sai do “ar”. Em 2011, o *Cidade Alerta* volta ser exibido na emissora, ancorado mais uma vez por Datena. Depois de apenas 43 dias, o apresentador rompe o contrato com a *Record* e no dia 12 de setembro, mais uma vez, o programa é cancelado. O *Cidade Alerta* reestreia em 2012, já com Marcelo Rezende.

Desde a década de 60 as matérias que exploram tragédias urbanas são continuamente exibidas e remodeladas na programação brasileira. Junto a isto, considera-se um novo formato de exibir as notícias, isto é, repórteres e apresentadores *participam* das histórias como responsáveis por dramatizá-las. Soma-se ainda a encenação, baseada nos recursos da teledramaturgia, para representar acontecimentos anteriores ao fato noticiado. Deixam-se de lado informações relevantes e socialmente importantes para dar lugar à exploração dos dramas humanos, recorrendo a recursos melodramáticos para narrar os casos.

É possível reconhecer os programas que optam pela apresentação dramática das notícias: o apresentador é, ao mesmo tempo, um *animador* que incita revolta, compaixão ou empatia no telespectador por meio do linguajar coloquial repleto de jargões utilizados nas conversas cotidianas. O repórter, ao invés de manter-se objetivo e se limitar a apenas informar, impõe-se de forma participativa, ressaltando elementos subjetivos e julga previamente as pessoas envolvidas nos casos relatados. Os programas sensacionalistas também empregam *simulações* dos

crimes ou fatos que antecederam as infrações. Neste caso, as encenações devem ser verossimilhantes às histórias, pois são necessários elementos autenticadores que garantam a veracidade dos casos.

3.1 CARACTERÍSTICAS DOS PROGRAMAS SENSACIONALISTAS: ENTRE O JORNALISMO POLICIAL E O DOCUDRAMA

Programas sensacionalistas como o *Cidade Alerta* utilizam a dramaticidade para atraírem o público. As encenações sobre os casos e o comportamento subjetivo de repórteres e apresentadores com relação aos crimes esclarecem o modo dramático de noticiar a violência. O terceiro capítulo analisa as características dos programas sensacionalistas empregando os conceitos de Jornalismo Policial e *docudrama*. Por isso, a primeira subdivisão dedica-se a investigar os componentes do Jornalismo Policial, segundo David Romão (2014), com o objetivo de explorar as peculiaridades dos programas sensacionalistas e as diferenças com relação ao modelo de telejornalismo adotado no Brasil. No segundo tópico deste mesmo capítulo, as simulações das histórias reais serão investigadas pela perspectiva do *docudrama* em virtude de privilegiarem a ancoragem na realidade por meio de referentes legitimadores de veracidade dos casos.

3.1.1 O JORNALISMO POLICIAL

Para iniciar a discussão sobre as características dos produtos televisivos que exibem a violência urbana, David Romão (2013) procura uma classificação de programas como *Cidade Alerta*, *Brasil Urgente* e *Balanço Geral*. O autor classifica-os como *Jornalismo Policial* e leva em consideração o conjunto de programas com “um foco especial na denúncia de ocorrências policiais e no acompanhamento detalhado de cada caso apresentado” (ROMÃO, 2013, p. 32).

Para definir o Jornalismo Policial, Romão contrasta-o com o jornalismo televisivo tradicional, no qual há normalmente dois apresentadores sentados em uma bancada, lendo as chamadas⁴, com reportagens de no máximo

⁴ Cf. BRAIGHI, Antônio Augusto (2013, p.83): o autor define *chamada de matéria* como a “apresentação da reportagem pelo apresentador, como forma de introduzir o assunto que será exibido. É também chamado de cabeça de matéria [...]”.

dois minutos e de conteúdo variado. O autor explica o abalo sofrido pelo jornalismo brasileiro com relação ao modelo norte-americano que “ao construir a reportagem, o repórter deve assumir uma postura fixa e séria, procurando adotar uma abordagem direta, objetiva e imparcial” (2013, p. 34).

Os conceitos do “bom jornalismo”, segundo o autor, são completamente esquecidos no Jornalismo Policial. Igualmente conhecido como sensacionalista, as estruturas do telejornalismo tradicional são ultrapassadas, pois são acrescentadas doses melodramáticas na exibição das notícias. Para David Romão, o sensacionalismo no Jornalismo Policial é oriundo das notícias marcadas pelo exagero e a intensa qualificação subjetiva dos fatos “em uma clara tentativa de estimular as sensações e emoções do público” (ROMÃO, 2013, p. 43). Assim, repórteres e cinegrafistas assumem uma postura diferente, pois exercem a responsabilidade de deixarem as informações mais atraentes para os telespectadores.

Jaime Carlos Patias descreve que a imprensa sensacionalista apoia-se na exploração do anormal e do extraordinário. Com a utilização de uma linguagem baseada no espetáculo e imagens chocantes para prender a atenção do público, é criado grande expectativa, “mas perde seu impacto inicial logo que a história é mostrada e consumida pelo telespectador” (PATIAS, 2006, p. 81). O jornalismo sensacionalista, segundo o autor, procura extrair da notícia a carga emocional para enaltecê-la. Em função disso, promove-se maior importância na manchete “que faz o leitor ou telespectador ler ou assistir (comprar) apenas por atração, por sensação, por impacto, por curiosidade despertada [...]” (PATIAS, 2006, p. 82).

Na medida em que o Jornalismo Policial não segue as mesmas regras do telejornalismo, o apresentador também se comporta de maneira distinta. Ao fazer a chamada das matérias, está sempre em pé, gesticulando com as mãos e excedendo nas expressões faciais. No Jornalismo Policial, a função de *apresentar* as informações de modo imparcial é sobrepujada por uma conduta sem critérios éticos na qual o julgamento prévio e as opiniões preconcebidas fazem parte do repertório dos apresentadores. Patias (2006) elucida:

Ao invés de ficar sentado, o apresentador fica em pé no estúdio, tendo atrás de si um cenário arrojado, formado por monitores de TV, por onde ele acompanha a exibição das imagens, comunica-se pelo ponto eletrônico com a direção técnica do programa, pede a repetição de imagens, dá ordens, gesticula com as mãos, abusa de expressões faciais, movimentase com liberdade pelo estúdio, pode aproximar-se, afastar-se ou dar as costas para as câmeras, produzindo efeitos muito diferenciados, em especial quando é enquadrado em *close-up* e, principalmente, faz julgamentos (PATIAS, 2006, p. 85).

Na visão do autor, os apresentadores desempenham igualmente o papel de animadores, pois além de anunciarem as informações, chamam os repórteres, divulgam os produtos e serviços oferecidos por patrocinadores, fazem sorteios de brindes e mandam recados aos telespectadores. O repórter deve provocar a emoção no público, por isso é indispensável a entrevista com uma vítima emocionada recontando os males sofridos por ela. De acordo com Patias (2006, p. 101), o jornalista dos programas sensacionalistas “[...] não pode optar pela objetividade e distanciamento. Ele deve ser agressivo, usando o microfone, as perguntas e as imagens como um chicote”.

Contrastando com a estratégia utilizada pelos repórteres e apresentadores no Jornalismo Policial, a conduta dos mesmos personagens no jornalismo televisivo tradicional é outro: “comunicação não-verbal – movimentação das mãos, expressão facial, olhar – é discreta, e até o cabelo e a roupa devem seguir um padrão de qualidade determinado”(PATIAS, 2006, p. 84). Nos programas sensacionalistas, tanto o apresentador quanto o repórter não são responsáveis apenas por exporem as informações sobre os casos veiculados, mas também pela retirada dos aspectos emocionais que sensibilizam o telespectador. Assim, a “linguagem simplificada do produto sensacionalista serve para fortalecer a fusão entre o público com a história relatada” (PATIAS, 2006, p. 97). Na visão de Patias:

Na guerra pela informação e pelos pontos do Ibope, a mídia abre mão das regras básicas do bom jornalismo: ouvir todas as partes envolvidas, conferir as informações antes de divulgá-las, e, principalmente, não condenar previamente suspeitos ou acusados. No gênero sensacionalista é procedimento comum ver simplesmente suspeitos, apresentados pela polícia, serem julgados e condenados ao vivo, sem direito à defesa (PATIAS, 2006, p. 97).

Para Carlos Alberto Araújo (2006), outra característica proeminente dos programas sensacionalistas é a homogeneização da realidade e da ficção. Segundo o autor, em programas como o *Cidade Alerta* e o *Linha Direta* “há o

esquecimento da objetividade e dramatizam e espetacularizam o real de que vão tratar” (ARAÚJO, 2006, p. 56). A realidade representada pela televisão já não se identifica mais como “janelas para o mundo”. Na visão do autor, a expressão *reality show* direciona exatamente para a questão: “o real não mais tratado como informação, mas como show, espetáculo” (ARAÚJO, 2006, p. 56).

Ao apostar nas dramatizações dos casos e no emprego de repórteres e apresentadores para extraírem o impacto emocional das histórias, encontra-se a mistura entre o real e o ficcional em virtude da representação dramatizada dos fatos. Para o autor, a atração do público por histórias violentas é resultado da “espetacularização dos fatos, voltados principalmente para a cobertura de fatos violentos (assassinatos, sequestros, estupros, traição) e a dramatização e exploração dos relatos das vítimas [...]” (ARAÚJO, 2006, p. 47).

Na visão do autor, os entrevistados são sempre retratados como vítimas. As pessoas exibidas servem para expressar o sentimento de sofrimento ou revolta com relação aos casos estupros e sequestros em depoimentos, muitas vezes, emocionantes. Araújo (2006, p. 55) afirma que “as vítimas ou as famílias das vítimas expõem fatos que são reproduzidos em simulações representadas por artistas”. Nos programas sensacionalistas, além do comportamento diferenciado de repórteres e apresentadores, os entrevistados são exibidos de forma dramatizada em virtude de se explorar as emoções das testemunhas. As simulações são igualmente empregadas tendo em vista sensibilizar o telespectador para que ele se identifique emocionalmente com as histórias representadas.

3.1.2 O DOCUDRAMA NA TELEVISÃO

O produtor chileno Valério Fuenzalida (2008) caracteriza o *docudrama* como um gênero híbrido que representa de forma ficcional, por meio de atores, casos dramáticos de origem real. Para Fuenzalida, o conteúdo do *docudrama* concentra-se em situações que fogem da cotidianidade, mas sempre se remetem a casos reais ocorridos a pessoas comuns. Entretanto, o formato deste gênero não é igual ao do documentário ou do *reality show* e não se restringe “exatamente ao caso referencial e ocorre a introdução de elementos ficcionais. A utilização da música

para emocionar o relato é um elemento importante dessa maior liberdade narrativa” (FUENZALIDA, 2008, p. 162).

Para o autor, o *docudrama* está relacionado ao melodrama das telenovelas, no qual os assuntos mais abordados são os problemas pessoais gerados em torno da família e do lar. A origem factual dos casos supõe uma grande pesquisa que se utiliza de testemunha e apoia-se em “jornais, consultórios clínicos de saúde, arquivos de violência familiar, policiais e outros” (FUENZALIDA, 2008, p. 162). Isso mostra justamente que, no docudrama, há a mistura de elementos “reais” com os ficcionais.

Alexandre Tadeu dos Santos (2010), ao fazer uma leitura sobre o *docudrama*, explica que o gênero precisa manifestar elementos reconhecíveis pelo telespectador para a autenticação das histórias: “o *docudrama* é necessariamente uma reconstrução de fatos e busca o efeito de realidade” (SANTOS, 2010, p. 103). O gênero está baseado em fatos reais e os materiais utilizados para comprovar a veracidade são as fotografias, filmagens domésticas e entrevistas com pessoas envolvidas na história. Há uma intensa preocupação com a *ancoragem* e o *referente* nas simulações, pois são elementos que garantem a comprovação do caso:

O docudrama vai além da ficcionalização ou dramatização de fatos reais: no gênero há uma intensa preocupação com o trabalho de *ancoragem* que pode ser desempenhado por repórteres ou apresentadores ou, ainda, por narração em off, quando o docudrama se aproxima de reportagens jornalísticas, a exemplo de *Linha Direta* e *Por Toda Minha Vida*, e de *referente* (fotografia, imagens de arquivo, depoimentos, etc) misturado com a narrativa de ficção. (SANTOS, 2010, p. 111).

No *docudrama* são utilizados elementos do telejornalismo como forma de garantir a veracidade da narrativa ficcional apresentada. É preciso fazer uma distinção, proposta por Santos (2010), de *docudramas* e filmes *baseados em fatos reais*. Segundo o autor, obras como *Última Parada 174*, *Jean Charles* e *Lula, o filho do Brasil*, não empregam com a mesma frequência os componentes que comprovam a realidade dos casos e por isso nota-se “uma ausência quase absoluta de referente (fotografias, imagens de arquivo etc)” (SANTOS, 2010, p. 110). Segundo o autor, os *docudramas* *necessitam* do aparecimento frequente de referentes que liguem os casos dramatizados às histórias reais.

Kleber Mendonça entrelaça três gêneros ou “níveis” no *docudrama*: jornalístico, dramatúrgico e documentário. O nível jornalístico é respectivamente tudo aquilo entendido classicamente no jornalismo como a produção de reportagem, definição de pauta e apuração das informações. Este nível recobre o “fato concreto, do inquérito policial, seleciona as melhores declarações dos parentes das vítimas, do delegado responsável pela investigação, dos juízes e promotores” (MENDONÇA, 2002, p. 69).

O levantamento jornalístico é responsável pelas declarações reais, pela seleção de vídeos caseiros das vítimas, fotos e reportagens anteriores sobre os crimes, enfim, “de todo o conteúdo, tradicionalmente considerado informativo, presente nos esquetes, incluindo o texto que o apresentador lê durante o programa” (MENDONÇA, 2002, p. 69). O formato é para gerar a credibilidade do fato mediante a utilização de marcas legitimadoras da realidade dos casos.

A teledramaturgia é encontrada “na produção técnica das imagens da simulação dos eventos que levarão ao crime (e, claro, do próprio crime)” (MENDONÇA, 2002, p. 69). Segundo o autor, as histórias são apresentadas no modo de uma narrativa ficcional clássica, porém partem de uma linguagem melodramática fundamentada no conceito do grotesco. Mendonça destaca que o crime é representado por atores que interpretam as testemunhas apresentadas no nível jornalístico. O autor faz uma importante menção quando coloca que “as diferenças entre personagem e protagonista somem no mesmo momento em que o real é suplantado pelo efeito de realidade da simulação” (MENDONÇA, 2002, p. 70).

Mendonça descreve que o funcionamento de gêneros distintos como o telejornalismo e a dramaturgia se dá devido ao formato do documentário presente na narração das histórias. Para que o jornalismo e a teledramaturgia possam conviver de forma “pacífica” na narrativa do *docudrama*, é necessário o gênero documentário para “apaziguar a tensão dos outros dois níveis, permitindo que o efeito de realidade da simulação se iguale às informações jornalísticas apuradas” (MENDONÇA, 2002, p. 71). Este nível deve ser notado principalmente nas narrações em *off*⁵, pois é no discurso reverberado pelo narrador que sincretizam-se

⁵ Cf. Para Souza (2004, p. 174), a narração em *off* é o “formato utilizado em documentários e reportagens. É uma alternativa ao formato legendado. Há exemplos de teledramaturgia que utilizam a narração de trechos da trama em *off*”.

as imagens das dramatizações com os aspectos do telejornalismo presentes no programa.

No *Cidade Alerta*, as dramatizações são apresentadas *após* a chamada de Marcelo Rezende e *antes* das reportagens serem exibidas. Isto indica que o *docudrama*, no caso do programa analisado, apoia-se na linguagem e nas estruturas do telejornalismo para conferir *credibilidade* às dramatizações. Para encenar as histórias, os elementos do *docudrama* são utilizados em virtude do poder da teledramaturgia em operar no sentimento dos telespectadores. Os traços do telejornalismo são outros: repórteres, entrevistados e matérias são necessários para legitimarem o conteúdo da narrativa nas dramatizações.

Segundo Anna Maria Balogh (2002), o hibridismo dos gêneros televisivos é característico das redes comerciais de televisão. Segundo a autora, em virtude da televisão de massa atender a um demanda intensa e contínua, ela se vê obrigada a *serializar* os produtos. A serialização dos programas é a “reiteração de fórmulas e esquemas que foram sendo sedimentados pela aceitação do público” (BALOGH, 2002, p. 91). No entanto, a *necessidade* de combinações de fórmulas já reconhecidas pelo público é própria da “aceleração da temporalidade, pela voracidade no consumo dos produtos veiculados, pela obsolescência programada desses mesmos produtos” (BALOGH, 2002, p. 93). Os gêneros se misturam em nome da urgência advinda da televisão de massa que pede continuamente novos produtos para atingirem um público cada vez mais diversificado e massificado.

A afirmação evidencia que os gêneros e formatos têm a mesma fórmula repetida uma vez que já foram aceitas pelo público. O fato de estarem inscritos na lógica comercial da televisão leva à repetição dos mesmos modelos narrativos que trazem consigo a suposta “certeza” de atrair um grande público. Entretanto, o próprio mercado da televisão é cauteloso em não deixar os telespectadores extenuados com a repetição de programas similares. Por isso há evidentemente a *mistura* de gêneros e formatos. Ao agrupar duas fórmulas antigas, é possível criar um produto audiovisual que mantenha características próprias. Não que as fórmulas sejam essencialmente *esquecidas*, mas são reagrupadas com diferentes gêneros e formatos na tentativa de criar algo novo. Assim, os gêneros e formatos são continuamente renovados.

A homogeneização dos gêneros e formatos é devido ao poder da linguagem televisiva de aglutinar o real e o ficcional para tornar os programas mais atraentes ao público. Isso é igualmente o reflexo de uma sociedade marcada pela rapidez e obsolescência dos produtos, pois *necessita* da mixagem de fórmulas já aceitas e sedimentadas pelo público para *renovar* os programas. Ao apelar para o lado emocional na exibição de crimes e desastres urbanos, o *Cidade Alerta* pode ser classificado no gênero Jornalismo Policial, pois mistura elementos do *docudrama* e do telejornalismo para tornar as histórias dramáticas.

4. GROTESCO, MELODRAMA E EFEITO DE REAL

Neste capítulo, faz-se a conceituação dos três elementos analisados no *Cidade Alerta*: o grotesco, melodrama e o *efeito de real*. O estudo está dividido em três seções, sendo a primeira delas sobre o *grotesco*. Este fragmento da pesquisa investiga como televisão de massa apropriou-se de elementos do grotesco pertencentes à cultura oral popular como meio para atrair a curiosidade do público. O *chocante*, o *anormal* e tudo que escapa à cultura dita “oficial” são empregados no Jornalismo Policial com a finalidade de seduzir a audiência.

O melodrama é analisado a partir da concepção de Jesus Martín-Barbero (1997). Para o autor, as narrativas melodramáticas visam despertar, nos espectadores, os sentimentos de riso, entusiasmo, dor ou medo. A sensibilização do público está encarnada em quatro personagens: a vítima, o justiceiro, o vilão e o bobo. A teoria de Martín-Barbero (1997) se justifica como instrumento de análise devido ao Jornalismo Policial reduzir as pessoas em figuras melodramáticas como meio de *dramatizar* os casos relatados, homogeneizando o real e o ficcional ao produzir *simulações* sobre os acontecimentos que originaram a notícia.

Embora o Jornalismo Policial utilize o melodrama e o grotesco na representação das notícias, a análise preliminar do programa *Cidade Alerta* mostrou igualmente uma preocupação em dar credibilidade às histórias exibidas. Deste modo, a última seção do quarto capítulo aborda, sob a perspectiva do *efeito de real* de Roland Barthes (2004), como a verossimilhança criada pelos “detalhes insignificantes” estão presente no *Cidade Alerta*, argumentando que o programa emprega elementos do jornalismo televisivo para legitimar as histórias e fornecer o “tom” de realidade. O *efeito de real* permite esclarecer a maneira encontrada pelos programas sensacionalistas de aproximarem casos grotescos e melodramáticos da realidade social do telespectador no intuito de despertar a curiosidade e sensibilizar a audiência.

4.1 O GROTESCO NA TELEVISÃO

Ao dramatizar as informações por meio da exploração e exaltação dos elementos “extraordinários” ou “anormais” das histórias, é possível identificar estratégias empregadas pela estética *grotesca*. O tópico investiga como a televisão de massa apropriou-se de elementos do grotesco pertencentes à cultura oral popular. Assim, o *grotesco chocante*, o *anormal* e tudo aquilo que escapa à normalidade da cultura “oficial” leva tal denominação. O conceito do grotesco presente na mídia televisiva, quando aplicado ao *Cidade Alerta*, esclarece como estes componentes são empregados para atrair a atenção do público.

Para iniciar a questão, Philip Thomson (1979) descreve características que permitem analisar precisamente os conceitos agrupados pelo termo. Segundo o autor, o grotesco é sempre visto de duas maneiras: cômico e terrível. Quando se enfatiza o lado “cômico”, a expressão abriga ideias como burlesco e o vulgarmente engraçado. Ao pender para o “terrível”, o sinônimo de grotesco “[...] muda em direção ao reino do estranho, do misterioso, até mesmo do sobrenatural” (THOMSON, 1979, p. 20)⁶. Para Thomson, o grotesco não deve ser entendido simplesmente como a *mistura* do horrível com o engraçado, é preciso considerar as duas esferas como tensões não resolvidas de uma mesma situação. O autor atenta especialmente para o caráter de *não resolução* do grotesco ao completar que “podemos com confiança tomar que a falta de resolução do conflito é um traço que distingue o grotesco” (1979, p. 21)⁷.

Um termo que igualmente define o grotesco é o *extravagante*, *exagerado*. Tais expressões podem estar associadas ao “fantástico”. Se esta expressão agrega o grotesco a objetos que divergem do normal e natural, então sem dúvida pode-se dizer que é fantástico. Entretanto, o vocábulo não deve ser tratado como algo “falso”, pois “o mundo do grotesco, mesmo estranho, é ainda nosso mundo, real e imediato, por isso o grotesco é tão poderoso” (THOMSON, 1979, p. 23)⁸. Diferentemente de uma obra considerada ficcional, em que há suspensão da crença na realidade, não existe estranhamento com relação à reunião de elementos

⁶ [...] shift it towards the realm of the uncanny, the mysterious, even the supernatural.

⁷ [...] we may confidently take it that the lack of resolution of the conflict is a distinguishing feature of the grotesque.

⁸ [...] the grotesque world, however strange, is yet our world, real and immediate, which makes the grotesque so powerful.

dissonantes. O grotesco causa sensações distintas justamente por agrupar objetos díspares pertencentes ao mundo real. A irresolução na estética grotesca causa o medo e o riso pela impossibilidade de definição das emoções.

A problemática sobre a dificuldade de definir as sensações provenientes do grotesco se dá, como expõe Thomson, pela exibição do *extravagante* e o *exagero* que geram o *fantástico*. Isso acarreta, essencialmente, “a desorientadora e até mesmo assustadora, mas potencialmente cômica, confusão do real com o irreal” (THOMSON, 1979, p. 24)⁹. Ao reunir elementos estranhos, mas pertencentes ao cotidiano dos indivíduos, existe a possibilidade de gerar o fantástico por meio do extravagante e do exagerado. Este modo de tratar as histórias é propício para a confusão entre o real e o ficcional, pois são aglutinados elementos que fogem da “normalidade” e, ao mesmo tempo, estão presentes no cotidiano do telespectador.

Ao explorar as notícias de forma grotesca, explorando os aspectos anormais pelo tom dramático ou cômico, são produzidas no espectador as sensações de tensão e relaxamento simultaneamente. A expressão “anormal” não é utilizada neste contexto por acaso. Philip Thomson descreve que “a experiência de divertimento e nojo, risada e horror, do engraçado e da repulsa, todos simultaneamente, fazem parte da reação de algo altamente anormal” (1979, p. 24)¹⁰.

O sentido de anormal no grotesco exemplifica a irresolução de sensações provocadas nos receptores. Na visão do autor, o *anormal* evidencia uma linha tênue entre o maravilhoso e o horrível. Thomson utiliza o exemplo de um recém-nascido. Quando o adulto faz caretas para ele, uma gargalhada espontânea pode ser produzida pela criança. Por outro lado, as brincadeiras faciais dos adultos, dependendo da maneira como são realizadas, fazem o bebê ter medo e chorar. A anormalidade presente na estética grotesca apresenta-se assim: objetos que, por um lado, causam o *riso* e, a partir de um nível, acarretam o medo de forma simultânea. Daí a dificuldade dos indivíduos de resolverem quais emoções priorizarem.

⁹ [...] the disorienting and even frightening, but also potentially comic, confusion of the real with the unreal.

¹⁰ [...] the experience of amusement and disgust, laughter and horror, mirth and revulsion, simultaneously, is partly at least a reaction to the highly *abnormal*.

Muniz Sodré (1980) estuda o grotesco, especificamente na televisão, por intermédio do fenômeno da *cultura de massa*. Para o autor, o desenvolvimento desta “cultura” só foi possível em virtude da comunicação realizada pelos *media*, ou seja, “com o progresso e a multiplicação vertiginosa dos veículos de massa – o jornal, a revista, o filme, o disco, o rádio, a televisão” (SODRÉ, 1980, p. 13). Portanto, o que se convencionou chamar de *cultura de massa* tem “como pressuposto, e como suporte tecnológico, a instauração de um sistema moderno de comunicação (os *mass-media*, ou veículos de massa) ajustado a um quadro social propício” (SODRÉ, 1980, p. 13).

Na visão de Sodré, não é possível estereotipar a cultura de massa como “baixa” e a cultura oficial “elevada”, pois “o código da cultura de massa [...] é ontologicamente o mesmo da cultura elevada, apenas adaptada para o consumo de todas as classes” (SODRÉ, 1980, p. 16). Quando o público receptor é avaliado como algo *diversificado*, o conteúdo de toda mensagem deve simplificar-se a um denominador comum para a compreensão dos indivíduos. Os códigos regentes das mensagens provenientes da cultura de massa devem “se tornar mais pobre para aumentar o índice de percepção por parte dos receptores” (SODRÉ, 1980, p. 16). Isso implica, necessariamente, o empobrecimento da mensagem original.

O autor se pergunta, no entanto, o que acontece especificamente com a cultura oral face à cultura de massa? Para ele: “em geral, é destruída e incorporada ao novo sistema” (SODRÉ, 1980, p. 22). Um exemplo mencionado é a transformação do Carnaval. Antes, o carnaval era “uma expressão espontânea da vontade coletiva de liberar-se, divertindo-se” (SODRÉ, 1980, p. 34). Muniz Sodré traz que a cultura de massa apropriou-se dessa manifestação da cultura oral e impôs-lhe valores residuais da cultura tradicional. Assim, ao ser assimilado pela cultura de massa, o carnaval deixou “de lado o seu caráter dionisíaco, talvez mesmo *histerico* [...] que imprimia à diversão um forte sentido de contestação psicossocial” (SODRÉ, 1980, p. 35).

Ao compreender que a cultura de massa se apropriou de diversos elementos da cultura oral, o autor vai mais adiante e se pergunta sobre a existência de um sentido escatológico na cultura de massa brasileira. A Escatologia é a “doutrina das coisas finais (do mesmo modo como se reflete sobre as origens). Em medicina, o termo tem sentido corpológico – é o estudo dos excrementos” (SODRÉ,

1980, p. 37). Muniz Sodré esclarece que a sociedade de massa brasileira se prende a uma Escatologia naturalista que compreende o mundo como ciclos regulares. Assim, tudo o que está “fora” deste ciclo é considerado como algo *grotesco*, sendo extraordinário ou fantástico.

Segundo Muniz Sodré, o *ethos* da cultura de massa brasileira é marcado pela cultura oral e, conseqüentemente, pelas influências escatológicas da tradição popular. O fascínio pelo extraordinário e a aberração é evidente nos programas de variedades como “fatos mediúnicos, aberrações físicas como as irmãs siamesas, aleijões, flagelações morais etc.” (SODRÉ, 1980, p. 38). O autor complementa o conceito de grotesco sob estas condições:

O *grotesco* parece ser, até o momento, a categoria estética mais apropriada para a apreensão desse *ethos* escatológico da cultura de massa nacional. Realmente, o fabuloso, o aberrante, o macabro, o demente – enfim, tudo o que à primeira vista se localiza numa ordem inacessível à “normalidade” humana – encaixam-se na estrutura do grotesco (SODRÉ, 1980, p. 38).

Especificamente com relação à televisão, Sodré explica que o meio apoia-se no grotesco: “cada época e cada meio de comunicação artístico valorizam uma determinada categoria estética (o trágico, o dramático, o melodramático)” (SODRÉ, 1980, p. 72). Segundo o autor, a estética na televisão brasileira configura-se como *grotesco escatológico*, pois o *ethos* empregado é do mau-gosto. Pela televisão, o anormal é apresentado “como signo do excepcional, como um fenômeno desligado da estrutura de nossa sociedade – é visto como o signo do *outro*” (SODRÉ, 1980, p. 73).

As figuras apresentadas no *O homem do Sapato Branco* configuram-se como *grotesco* por não participarem da “normalidade” da cultura tradicional. Na esfera da cultura de massa televisiva, “o miserável, o estropiado, são grotescos em face da sofisticação da sociedade de consumo, especialmente quando são apresentados como espetáculos” (SODRÉ, 1980, p. 39). É preciso acrescentar que *O Homem do sapato Branco* agrupa diversos elementos do gênero Jornalismo Policial da mesma forma que o *Cidade Alerta*. Isso indica a apropriação de componentes já explorados na televisão. Em semelhante obra, Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002) explicam de maneira consistente qual a relação da televisão com a estética do grotesco.

Sodré e Paiva argumentam que o *ethos* da televisão, isto é, a atmosfera sensorial que impera neste meio é o da feira livre. O conceito, retirado de Mikhail Bakhtin, refere-se à praça pública como um local “das expressões diversificadas da cultura popular (melodramas, festas do largo, danças, circo, etc.) ou como lugar de manifestação dos espíritos dos bairros” (SODRÉ e PAIVA, 2002, p. 106). O espaço da “praça pública”, segundo os autores, mantém uma ligação com a festa. Os conceitos de “festa” e “feira pública” estão conectados semanticamente, pois era nesses locais onde aconteciam as celebrações.

Entendidas antropologicamente como a transformação dos ritos agrários, as festas estavam destinadas para momentos significativos na vida cotidiana dos indivíduos. São nestes espaços onde “a festa aparece como teatro simbólico das vicissitudes identitárias do grupo [...]” (SODRÉ e PAIVA, 2002, p. 107). O local é capaz de abrigar a inversão de identidades socialmente estabelecidas, os desequilíbrios e descontroles das paixões normalmente organizadas e a subversão de conceitos e categorias. Tudo aquilo considerado como algo anormal, bizarro, extraordinário é visto nestes festejos.

Para os autores, a espetacularização do espaço público, fortalecido principalmente com o surgimento da “sociedade de massas”, criou no rádio e depois na televisão a atmosfera da praça pública. Isso se manifesta, por exemplo, nas encenações melodramáticas das radionovelas e telenovelas, os jogos de feira ou festas do largo materializadas em competições e sorteios exibidos em programas de auditório, shows musicais etc. Especificamente no início da televisão no Brasil, “a estratégia básica consistia em traduzir para o espaço televisivo o *ethos* da praça pública já presente nos programas de auditório radiofônicos” (SODRÉ e PAIVA, 2002, p. 111). Para os autores, o *auditório* seria justamente o espaço de tensão entre uma sociedade urbana industrialmente desenvolvida e as camadas populares que migraram para as grandes metrópoles. O conteúdo produzido pelo gênero televisivo pretende:

[...] recriar a espontaneidade das festas e dos espetáculos públicos – portanto, assumir uma parte da tensão presente nas manifestações simbólicas das classes economicamente subalternas no espaço urbano – e, ao mesmo tempo, manipular os conteúdos “popularescos”, pondo-os a serviço da competição comercial/publicitária pelo mercado da audiência (SODRÉ e PAIVA, 2002, p. 115).

Os programas de auditório estão marcados, segundo os autores, pelo rebaixamento dos padrões. Em virtude de serem veiculados por um *mass-media*, duas razões apresentam-se para esclarecer tal mudança: primeiro, ao reduzir a complexidade das mensagens, facilita-se a assimilação por um público mais amplo; em segundo lugar, o apresentador estimula o comportamento das pessoas na plateia, “levando os corpos a se movimentarem ao som das músicas ou as bocas a gritarem em uníssono com o animador” (SODRÉ e PAIVA, 2002, p. 117). Atualmente, na televisão brasileira, dois padrões de programação imperam segundo Muniz Sodré e Raquel Paiva: o “de qualidade” que é esteticamente *clean* e bem comportado em termos morais, pois finge estar do lado “tradicional” da cultura. Existe igualmente a do *grotesco* “em que se desenvolvem as estratégias mais agressivas pela hegemonia da audiência” (SODRÉ e PAIVA, 2002, p. 130).

Muniz Sodré e Raquel Paiva fornecem aspectos do *grotesco* evidentes em diversos programas nas emissoras de televisão locais e nacionais. Uma das características centrais é o *riso cruel*. Este tipo de riso baseia-se no esquecimento da indignação causa por objetos como miséria, opressão, falta de solidariedade ou o descaso dos poderes públicos. O fato se dá porque tais acontecimentos “recaem na indiferença generalizada” (SODRÉ e PAIVA, 2002, p. 132). Sobre o riso cruel na televisão, deve-se atentar ainda para o seguinte:

Mas, neste caso, não é um riso qualquer. É uma espécie de algum modo associada ao Mal, ou pelo menos ao que não se afigura como política ou moralmente correto, capaz de redundar em crueldade – característica o mesmo tempo humana e animal [...] O *grotesco* implica um compromisso do riso e de suas eventuais categorizações estética com tudo aquilo que normalmente se classifica como cruel, vulgar ou grosseiro [...] (SODRÉ e PAIVA, 2002, p. 62).

Para Sodré e Paiva, a modalidade do *grotesco chocante* é dominante nos programas da televisão aberta destinadas às massas. Segundo os autores, “dão-se voz e imagens a energúmenos, ignorantes, ridículos, patéticos, violentados, disformes, aberrantes, para mostrar a crua realidade popular, sem que o choque daí advindo chegue às causas sociais [...]” (SODRÉ e PAIVA, 2002, p. 133). Deve-se lembrar que a cultura de massas no Brasil é essencialmente *escatológica naturalista* e por isso interessa-se por todas as coisas que escapam dos ciclos regulares.

O fascínio pelo extraordinário, próprio da cultura oral brasileira, está apoiado na escatologia naturalista. Em virtude dos programas considerados sensacionalistas trazerem às telas casos bizarros e anormais, é possível encontrar o deslumbramento pelo grotesco, isto é, o interesse por tudo aquilo que foge à normalidade. Na cultura de massas brasileira e, conseqüentemente, na televisão e nos programas de Jornalismo Policial, o grotesco é manifestado mediante a abordagem cômica ou dramática de elementos anormais presentes na realidade.

Busca-se o grotesco para chocar o telespectador, mas não necessariamente com algo horrível, pois o público é igualmente surpreendido pelo extravagante, exagerado e maravilhoso que são transformados pela mídia em algo ruim. Além de apresentar tais imagens que escapam da normalidade, a televisão ainda tem a capacidade de reproduzir o mesmo ambiente das feiras públicas. Na TV os programas de auditório estão encarregados de tal tarefa. A sensação de feira livre reproduzida na mídia televisiva manifesta simbolicamente as classes populares que residem nas grandes metrópoles.

4.2 HISTÓRIA E ESTRUTURA DO MELODRAMA

Para explicar as características melodramáticas, Jesús Martín-Barbero (1997) busca compreender os personagens e as estruturas da narrativa por meio dos *pliegos* existentes na literatura de cordel. A primeira parte desta seção argumenta como o melodrama se originou com a transformação da cultura oral para a escrita e do folclore ao popular na Europa do século XVII, especialmente na França e na Espanha. Ao evidenciar uma aproximação dos antigos *pliegos* vendidos nas feiras com a imprensa sensacionalista, Martín-Barbero (1997) descreve particularidades que podem ser encontradas no Jornalismo Policial. Na sequência, é exposto qual o papel dos personagens melodramáticos na sensibilização do público, explicitando as emoções que cada protagonista estava destinado a provocar nos espectadores. São descritos os principais “tipos” normalmente encontrados nas narrativas do melodrama, como o *vilão*, o *justiceiro*, a *vítima* e o *bobo*. Cada um deles está apto a produzir determinadas sensações no público.

4.2.1 OS *PLIEGOS* NA LITERATURA DE CORDEL

Para Martín-Barbero (1997) a literatura de cordel¹¹ na Espanha estava estruturada para ser lida em voz alta. Isso porque tais escrituras eram destinadas às pessoas nas sociedades urbanas que “[...] sem saber escrever sabem com tudo ler. Escritura portanto paradoxal, escritura com estrutura oral”(MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 155). Na visão do autor, a literatura de cordel é igualmente denominada de *vulgar*, isto é, “o que se move na cidade’, vulgar é o plebeu e o vagabundo, o desviado e o contaminado” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 155). Este modo de narrativa estava destinado às pessoas vulgares, ou seja, para indivíduos que não faziam parte de uma elite social, mas ainda viviam nas periferias dos grandes centros urbanos.

O material utilizado para a publicação da literatura de cordel era o *pliego*. Segundo Martín-Barbero, o meio de publicação era estruturado da seguinte forma: “uma simples folha de papel, dobrada duas vezes, ou várias folhas dobradas formando um caderninho, impresso em duas ou três colunas” (2005, p. 157). O modo de difusão do *pliego* era através do cordel onde “eram exibidos e vendidos pendurados em um cordel na praça” (MARTÍN-BARBERO, 2005, p. 157). Segundo o autor, a literatura leva igualmente o nome de “romance de cego” graças aos escritores que, com ajuda de “oficiais”, recebiam os acontecimentos para editá-los e vendê-los posteriormente. Martín-Barbero explica que a estrutura do cordel estava próxima ao *periódico*, pois buscava os leitores nas ruas presentes nos espaços urbanos:

[...] apresenta uma feitura no qual o *título* é reclame e motivação, publicidade; segue-se ao título um *resumo* que proporciona ao leitor as chaves do argumento ou as utilidades a que se presta, e uma gravura que explora já a “magia” da imagem. Temos um *mercado* que funciona com o jogo da oferta e da demanda a tal ponto que os títulos e resumos acabam estereotipando-se [...] (MARTÍN-BARBERO, 2005, p. 157).

¹¹ A literatura de cordel apareceu no Brasil, em Salvador, por volta de 1750 e, antes de levar tal denominação, era chamada de poesia popular. As principais características da linguagem do cordel é a despreocupação, a regionalização e a informalidade. Os espetáculos, acompanhados sempre com melodia, eram apresentados ao povo e o assunto abordado era a cultura popular regional: os acontecimentos famosos, histórias de amor, aventuras, humor, ficção e de caráter jornalístico. Para maiores informações sobre o conteúdo da literatura de cordel, acesse: <http://www.infoescola.com/literatura/literatura-de-cordel/> . Acesso: 08/01/2017.

Os *pliegos* representavam os acontecimentos por meio de diferentes dispositivos de exibição e com conteúdos destinadas a prender a atenção do público. Uma vez que a exposição dos textos efetuava-se nas *ciudades*, era movimento por um mercado de oferta e procura. Esta revolução, segundo Martín-Barbero, “acompanha a gestação do divórcio do gosto que desde fins do século XVII se aprofunda barateando a impressão dos textos e gravuras e exacerbando o sensacionalismo” (MARTÍN-BARBERO, 2005, P. 159). Aqui já é possível sondar algumas características que acompanham o modo de fazer o Jornalismo Policial para a televisão: os títulos são destacados para prenderem a atenção do telespectador, o texto é facilmente compreensível e imagens as imagens exibidas referem-se ao acontecimento relatado por repórteres e apresentadores.

O autor espanhol sublinha um dos filões do *pliego* constantemente procurados pela população: “são os acontecimentos, especialmente relatos de crimes, nos quais o *pliego* lança bases daquilo que mais tarde seria o jornalismo popular” (MARTÍN-BARBERO, 2005, p. 162). Conforme Martín-Barbero, os relatos de crimes nos *pliegos* vão assumir a forma de prosa, pois são descrições sem adornos que buscam a “objetividade” nos detalhes e na procura de “causas” para o crime. Em alguns deles, “o importante, o captado, é a brutalidade pura e sua força catártica” (MARTÍN-BARBERO, 2005, p. 162). Estas narrativas se transformaram, segundo o autor, em descrição e exaltação da marginalização social na cidade onde os crimes e da vida dos “vigaristas” e “bandidos” é a preferência.

Para Danilo Angrimani (1995), os jornais sensacionalistas pretendem representar os acontecimentos por meio de um tom espalhafatoso e escandaloso. A credibilidade destes jornais é discutível devido à inadequação entre a manchete, o texto e a foto. Isto acontece porque “a manchete deve provocar comoção, chocar, despertar a carga pulsional dos leitores. São elementos que nem sempre estão presentes na notícia e dependem da ‘criatividade’ editorial” (ANGRIMANI, 1995, p. 16). O jornalismo sensacionalista, igualmente aos *pliegos* que relatavam histórias de crimes, emprega palavras carregadas de emoções no intuito de atrair o telespectador, tornando-se muitas vezes incoerente entre texto e foto.

As descrições demonstram que é possível argumentar a aproximação entre a literatura de cordel com o início do jornalismo denominado de

sensacionalista. As duas formas de escrita estão destinadas às pessoas que vivem nos meios urbanos, mas pertencem às classes consideradas subalternas e são continuamente bombardeadas por mensagens que pretendem despertar a curiosidade. Além disso, apostam na linguagem de fácil compreensão que privilegia o impacto inicial dos acontecimentos como forma de prender a atenção do público. O relato de crimes e a exacerbação na descrição dos detalhes e das causas de acontecimentos “horríveis” é presente tanto no filão da literatura de cordel que aborda tal temática quanto no Jornalismo Policial.

4.2.2 OS PERSONAGENS MELODRAMÁTICOS

O melodrama, segundo Martín-Barbero, “mais que uma tradição estritamente teatral, tem a ver com as formas e modos dos espetáculos de feira e com as tramas narrativas que vêm da literatura oral” (MARTÍN-BARBERO, 2005, p. 170). É interessante notar que o melodrama e o grotesco participam simultaneamente da camada *popular* e podiam ser encontradas em festas ou feiras livres. Portanto, é possível ligar as duas características como pertencentes às classes populares consideradas como *vulgares* pelas elites socioeconômicas:

O que faz *teatro* no melodrama foi durante séculos espetáculo de *troupes* ambulantes que vão de feira em feira, e cujo ofício, mais que o de “atores”, é aquele outro que mistura a representação de farsas e entremezes ao de acrobatas, saltimbancos e adivinhadores (MARTÍN-BARBERO, 2005, p. 171).

Na visão de Martín-Barbero, em virtude dos espetáculos populares trazerem assuntos que não compeliavam ao “teatro oficial”, houve um grande esforço, no século XVII, especialmente na Inglaterra e na França, para combater tal forma de encenação. Assim, em 1680, foram proibidos os diálogos e por isso o melodrama vai encontrar na mímica o modo de exibição das narrativas. Consequentemente, era recorrente a utilização de cartazes ou faixas nas quais estavam escritas as falas dos atores e “canções que fazem o público cantar seguindo as coplas impressas em volantes que lhe dão à entrada com a melodia das canções conhecidas” (MARTÍN-BARBERO, 2005, p. 172). Sem os diálogos, as encenações elevam na estética visual das peças teatrais:

[...] as palavras importam menos que os jogos de mecânica e de ótica. Uma economia na linguagem se põe a serviço do espetáculo visual e sonoro onde primam a pantomima e a dança, e onde os efeitos sonoros são estudadamente fabricados (MARTÍN-BARBERO, 2005, p. 172).

A literatura de cordel, ou, pelo menos, os assuntos e temáticas tratados, foram deturpados pela televisão ao serem incluídos em uma *cultura de massa* em que a mensagem é produzida para um público bastante diversificado, tornando os conteúdos simples e superficiais. Se a escatologia naturalista impera na cultura de massa brasileira, é possível admitir que o melodrama está inserido nesta esfera cultural, pois tal narrativa era igualmente encontrada em feiras livres e, nos dias atuais, são reproduzidas em programas de auditório nos quais o *Cidade Alerta* se encaixa. Portanto, ainda é possível dizer que a cultura de massa deturpou a cultura popular para massificá-la em nome do consumo imediato de um público indistinto.

Assim, alguns personagens básicos do melodrama são representados em programas como o *Cidade Alerta*. Entretanto, estão continuamente sendo modificados e exagerados para que o público possa compreender com naturalidade o caráter de todos os personagens. Especificamente nos programas sensacionalistas na televisão, a classificação do caráter individual recai na posição do melodrama clássico definido por Martín-Barbero (1997). Os papéis de “agressor”, “vítima”, “justiceiro” e “bobo” são materializados em entrevistas, dramatizações e até mesmo na dos apresentadores do Jornalismo Policial.

Martín-Barbero explica que as narrativas melodramáticas tinham como eixo central quatro sentimentos básicos: medo, entusiasmo, dor e riso. São sentimentos que correspondem a situações “terríveis, excitantes, ternas e burlescas” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 162). Estas “circunstâncias” estão personificadas em “tipos sociais” clássicos como o traidor, justiceiro, a vítima e o bobo. Pode-se observar que para cada “tipo” de história exige-se um personagem diferente para “vivenciar” a narrativa.

O papel do “traidor”, “perseguidor” ou “agressor” no melodrama “produz medo, cuja simples presença suspende a respiração dos espectadores *mas também é o que fascina*” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 164) [grifo meu]. Por outro

lado, existe a “vítima”, encarnando a inocência e a virtude. A experiência catártica com relação a esta personagem se faz em detrimento de sua *debilidade* na história, que excita o sentimento de “proteção” no público o suas virtudes morais mostram-se força causadora de admiração e tranquilidade.

O papel do “justiceiro” ou do “protetor” tem a função, na narrativa melodramática, de salvar a vítima e castigar o traidor. Em virtude de seu caráter generoso e sensível, o objetivo na trama é a de “desfazer a trama de mal-entendidos e desvelar a impostura permitindo que ‘a verdade apareça’” (MARTIN-BARBERO, 1997, p. 164). Por último, mas não menos importante, encontra-se o “bobo”. Para Martín-Barbero (1997), mesmo que o personagem não participe constantemente da tríade dos protagonistas, ainda pertence à estrutura da narrativa melodramática. A figura representa o cômico, outra vertente essencial na matriz popular. Seu papel é o de produzir uma “distensão” e “relaxamento emocional” nas narrativas que mantêm as sensações sempre no limite.

Martin-Barbero (1997) explica que uma das características do melodrama é o “exagero”. Esta narrativa exagera tanto nos contrastes sonoros e visuais quanto na forma de expressar os sentimentos dos personagens, “exigindo o tempo todo do público uma resposta em risadas, em lágrimas, suores e tremores” (MARTIN-BARBERO, 1997, p. 166). Utiliza-se da estética grotesca e melodramática para tornar as mensagens facilmente compreensíveis aos telespectadores, isto é, espera-se que todos os personagens representados transpareçam de forma simplificada o caráter de cada um. Isso serve para que o telespectador possa reconhecer de início qual indivíduo irá interpretar o papel de vítima, justiceiro ou agressor.

4.3 O EFEITO DE REAL

Roland Barthes (2004) estuda a estrutura dos romances realistas e identifica algo que escapa da narrativa clássica. Segundo o autor, as obras estão “encharcadas” de “notações supérfluas” ou “pormenores inúteis” que parecem não adicionar em nada no decorrer da história, aparecendo apenas como “características” do real. Assim ele se pergunta: “se tudo, na narrativa, seria significante, e senão, se subsistem no sintagma narrativo alguns intervalos

insignificantes, qual é, definitivamente, se assim se pode dizer, a significação dessa insignificância?” (BARTHES, 2004, p. 184). O autor questiona o papel das descrições “supérfluas” e mostra que o objetivo de tais componentes no texto funcionava para aproximar a “realidade” da representação. Para Barthes (2004), a necessidade de afirmar o real é própria do período contemporâneo:

Há um gosto de toda a nossa civilização pelo efeito de real, atestado pelo desenvolvimento de gêneros específicos como o romance realista, o diário íntimo, a literatura documental, o *fait divers*, o museu histórico, a exposição de objetos antigos, e principalmente o desenvolvimento maciço da fotografia, cujo traço pertinente (comparado ao desenho) é precisamente significar que o evento representado *realmente* se deu. (BARTHES, 2004, p.178).

De acordo com Fabiana Piccinin, o *efeito de real* são os elementos da narrativa que indicam ou simulam o real em uma representação direta, “capaz de dar a este telespectador a ideia de que o autêntico relato se apresenta por oponência aos sentidos múltiplos, tratando, de fato, do experienciado, do vivido” (2013, p. 133). A autora explica que o *efeito de real* é a capacidade de criar a “ilusão” de coincidência entre o signo e seu referente. A realidade passa a ser “autêntica” na narrativa por meio da “intensidade” do relato e pelo modo de ofertar um sentido explícito na mensagem.

Jacques Rancière (2010) fornece duas pistas para responder à pergunta de Barthes sobre os “pormenores inúteis”: em primeiro lugar, as narrativas literárias realistas davam continuidade ao discurso “epitáfico” no qual o objeto descrito na narrativa que fornece continuidade à história torna-se menos importante do que as “imagens e metáforas brilhantes, exibindo a virtuosidade do autor em nome do puro prazer estético” (RANCIÈRE, 2010, p. 76). Outra característica de igual importância escondido por detrás dos excessos realistas é propriamente a *comprovação*. Sob os “detalhes inúteis” reside a frase: “eu sou o real, o real que é inútil, desprovido de sentido, o real que prova sua realidade por sua própria inutilidade e carência de sentido” (RANCIÈRE, 2010, p. 76). O autor ressalta que a necessidade pelo *efeito de real* tem como consequência um *fetichismo do real*, característico da cultura midiática.

Se, como coloca Barthes, a ficção realista não estava de acordo com a estrutura das narrativas clássicas, Rancière (2010) interpreta-a como uma nova

forma de verossimilhança desligada da relação “das partes e o todo”, ou seja, uma divisão correspondente às “almas” da elite e das classes mais baixas. Nota-se nos romances realistas o interesse pela vida “próxima” e o apelo às sensações de pessoas comuns. Jacques Rancière afirma que há uma faceta “política” na nova estrutura destes textos:

Quando esta divisão desaparece, a ficção se entope de eventos insignificantes e de sensações de todas aquelas pessoas comuns que não entravam na lógica representativa, ou entravam em seus devidos lugares (inferiores) e eram representadas nos gêneros (inferiores) adequadas à sua condição. Isso é o que a ruptura da lógica da verossimilhança quer dizer. (RANCIÈRE, 2010, p. 78-79).

Maria Inês Accioly (2009) explicita que o termo “efeito de real” aponta para a nova verossimilhança na literatura realista do século XIX em que as enunciações estavam baseadas nos referentes externos. Segundo Accioly, a função do “pormenor inútil” era a de construir um referente no interior da narrativa para dar às cenas ficcionais o “tom” de estarem próximas ao real. Pretende-se nestas descrições minuciosas um “jogo de disfarce, ou de ‘ilusão de referencial’, em que a narrativa se põe a serviço da produção do indício, elidindo uma instância de mediação simbólica e simulando uma ligação imediata com o real” (ACCIOLY, 2009, p. 88).

Para Beatriz Jaguaribe (2007), o surgimento da ideologia estética do realismo no século XIX corresponde a uma urgência em responder questões sociais urgentes desse período que privilegiava a observação distanciada, um olhar crítico sobre o comportamento dos indivíduos na sociedade e mostrava as construções ideológicas dos valores sociais. A autora vai se referir ao termo “efeito de real” de Roland Barthes, pois a estética realista introduz uma nova forma de verossimilhança afastada das convenções das narrativas clássicas:

O realismo buscou uma representação extraída da experiência cotidiana de vivenciar o mundo atrelado ao senso comum da percepção. O “efeito de real” no romance realista é obtido por meio de detalhes que dão credibilidade à ambientação e caracterização dos personagens (JAGUARIBE, 2007, p. 27).

Edson Fernando Dalmonete (2008) argumenta que a função da descrição excessiva com vista à verossimilhança acontecia por meio da introdução de elementos “estranhos” e “dissonantes”. Os elementos não eram da ordem do

previsível e por isso conferiam um “tom de realismo aos textos, ou maior realidade, no caso do texto histórico” (DALMONTE, 2008, p. 42). Segundo o pesquisador, a representação direta do relato ou o relato tal qual o acontecido aparecem como resistentes às diferentes interpretações, indicando, respectivamente, o próprio *vivido*.

Segundo Elizabeth Rondelli (1998), quando a televisão narra histórias ou notícias, existe “a possibilidade de produzir, se não a ideia de verdade, ao menos da verossimilhança” (RONDELLI, 1998, p. 159). A autora declara que a sedução exercida pela televisão é incrementada com as técnicas e estéticas provenientes do meio. Dentre as características utilizadas para atrair a curiosidade do público, Rondelli (1998) cita a simultaneidade entre o acontecer e sua divulgação. Para a autora, o procedimento gera a excitação nos telespectadores em virtude dos fatos exibidos serem desconhecidos.

Segundo Rondelli (1998), as características das imagens ao vivo trazem o sentido de veracidade das histórias e “os recursos de edição que trabalham som (música), imagem e presença de narradores distintos em diferentes locais, relatando o fato de diversos pontos de vista” (RONDELLI, 1998, p. 158). A representação dos fatos reais exibidos pela televisão se relaciona diretamente com o início do cinema, pois a representação da realidade teve como precursor a indústria cinematográfica.

De acordo com José Francisco Serafim (2009), a relação entre o documentário cinematográfico e a televisão acontece em virtude do cinema, em seu início, ter igualmente o objetivo de representar a realidade. Segundo o autor, os filmes dos irmãos Lumière e os de Thomas Edison se configuravam como filmes *documentários*, pois mostravam aspectos da realidade próxima ou distante como, por exemplo, um pai alimentando o filho, trabalhadores saindo de uma fábrica ou trens chegando às estações:

A representação do real no cinema será, a partir de então, somente veiculada através de atualidades, filmes de viagem e sendo exibidas antes dos filmes de ficção. Temos aqui um momento pré-surgimento da televisão, quando era no cinema que a população podia ver não somente filmes de ficção, mas também aspectos da realidade com temáticas variadas: esporte, política, vida social, vida cotidiana, lugares exóticos, guerras, cortejos militares, desfiles etc. (SERAFIM, 2009, p. 50).

Analisando especialmente a obra de Lumière, José Luiz Fecé (1998) explica que o diretor francês buscava o “extraordinário no ordinário”, e as imagens produzidas por ele estavam longe de serem apenas *recriações* da realidade. Na visão do pesquisador, Lumière inaugurou os “efeitos de realidade” no cinema que seduzia os espectadores pelas *minúcias*, por sua capacidade de captar grande quantidade de detalhes (também presentes na literatura do século XIX). Outro “efeito” apontado é o refinamento na *qualidade* das imagens, ou seja, “a perfeição com que se percebe o vento agitando as folhas das árvores, o fumo, os reflexos e, sobretudo, o movimento” (FECÉ, 1998, p. 34).

Os diversos programas jornalísticos apresentados na televisão, incluindo o Jornalismo Policial, tentam se valer da estética realista para obterem um *efeito de real* como mecanismo de credibilidade nas histórias e imagens ofertadas. Quando o telespectador assiste aos programas na televisão, é necessário que a linguagem do meio gere nele reconhecimento e legitimação do conteúdo ofertado, pois “a narrativa ou imagem realista nos diz que está em sintonia com a experiência presente, que ela traduz a equiparação entre representação do mundo e a realidade social” (JAGUARIBE, 2007, p. 17).

A produção contínua e desenfreada de imagens midiáticas surtiram consequências que afetaram a noção de “realismo” na televisão. Para Jaguaribe (2007), uma das postulações sobre a modernidade tardia é que o acesso à realidade pelos indivíduos só é processada e interpretada por meio de representações, narrativas e imagens. Uma das consequências da globalização foi a naturalização dos códigos realistas como fórmula para “representar” a realidade. A autora afirma a existência de um sentido inerente “no conceito de realismo é que ele se caracteriza por uma visão de mundo que exclui ou coloca em quarentena fantasias [...] daí o sentido comum de ser ‘realista’ em contraponto ao devaneio fantasioso” (JAGUARIBE, 2007, p. 17).

Bruno Souza Leal (2008) explica que o jornalismo de fatos e notícias se opõe ao jornalismo panfletário assim como os escritores do realismo se distanciavam do idealismo romântico. Como são narrativas do real, a literatura ficcional realista e as notícias compartilham de elementos narrativos “como a ênfase na descrição, no diálogo e com o auxílio dos ‘pormenores insignificantes’ identificadas por Barthes” (LEAL, 2008, p. 57). A naturalização dos códigos realistas

como forma de interpretar o mundo foi incorporado pelos programas jornalísticos na televisão e atualizado em determinadas estratégias que produzem o *efeito de real* no telespectador.

É por meio da verossimilhança com a realidade que programas jornalísticos, incluindo o Jornalismo Policial, constroem uma “imagem” do mundo e agregam credibilidade aos fatos narrados. Nas reflexões de Bruno Leal (2012) sobre o realismo contemporâneo, o autor menciona duas características inerentes à ideologia realista: a presença do apelo afetivo e o aspecto “performático” e “transformador” da linguagem. São elementos consumidos pela mídia quando o desejo é o de remeter-se à realidade. Portanto, nas produções realistas contemporâneas, a principal fórmula é “o quanto o ‘efeito de realidade’ hoje se produz tendo em vista claramente sua dimensão afetivo-emocional, por um lado, e da *performance* da linguagem, de outro” (LEAL, 2012, p. 222).

O autor mostra que a emergência em apresentar a “vida como ela é” causa a saturação de imagens midiáticas por meio das quais se proliferam imagens realistas cada vez mais sofisticadas e artificiais. Assim, para Leal (2012), um efeito paradoxal emerge: a descrença nas imagens que tendem a “representar” fielmente a realidade. O grande esforço midiático de recobrir todos os aspectos de um fato, isto é, não deixar “nada sem ser visto” colaborou para o distanciamento do real e a impossibilidade de acesso à realidade a não ser por imagens. Por isso, a *performance* da linguagem no realismo estético reflete um real há muito tempo perdida em meio às imagens midiáticas.

Segundo Leal (2012), o realismo estético contemporâneo produz um *efeito de real* que busca pelo lado “afetivo-emocional” do telespectador. Atualmente, é possível constatar, principalmente nos produtos sensacionalistas na televisão, a busca pela sensibilização do telespectador. O autor indica que a saturação midiática da vida “real” foi responsável pelo distanciamento e a constante busca para recuperar a “realidade perdida”. Assim, uma das fórmulas empregadas para a eficiência do *efeito de real* na contemporaneidade está sustentada no “testemunho” que as imagens do século XXI oferecem. O “testemunho” não é baseado na relação da representação com o referente, mas nas emoções que determinadas figuras provocam nos telespectadores:

[...] nessa forma midiática contemporânea, de testemunho, importa menos a relação entre as imagens e seus referentes e mais aquela que se desenvolve para e com o telespectador. Importa o “efeito”, a experiência proporcionada, a vivência tornada possível pelos recursos expressivos. (LEAL, 2012, p. 226).

Assim, o *efeito* emocional gerado pelas imagens é mais importante que a relação entre a representação e o referente. Os programas que tratam sobre a realidade, entre eles os jornalísticos e o Jornalismo Policial, desejam propiciar vivências “próximas” dos telespectadores para que o conteúdo ofertado seja compreendido, interpretado e legitimado como *verdadeiro* pelos telespectadores. Estes programas, como argumenta Robert Stam, empregam o *efeito de real*, ou seja, “detalhes estratégicos destinados a produzir uma sensação de verossimilhança” (1985, p. 81). Para o pesquisador, os programas que tratam sobre a *realidade* harmonizam detalhes autenticadores para criarem a ilusão de verdade nos espectadores.

5. ANÁLISE DO PROGRAMA *CIDADE ALERTA*

A primeira parte do quinto capítulo restringe-se em examinar características estruturais do *Cidade Alerta* como os dias de exibição, a duração do programa, o perfil do apresentador, repórteres, comentaristas e as temáticas abordadas. No segundo tópico, o trabalho classifica o *Cidade Alerta* como Jornalismo Policial e *docudrama* para evidenciar as diferenças do programa com relação ao modelo de telejornalismo comumente difundido no Brasil. O grotesco foi explorado sob a perspectiva da *irresolução de sensações*, tomando como objeto de estudo os artifícios destinados a provocar o “relaxamento” no telespectador. Para isso, são ressaltados aspectos como os detalhes da poltrona de Percival de Souza, as projeções de animais e objetos em 3D e o holograma da repórter.

Investigou-se o *riso cruel* a partir da forma como Marcelo Rezende faz a chamada das matérias. Em virtude de usar um tom cômico para falar sobre crimes ou infrações, o apresentador emprega o *riso* para debochar dos supostos “acusados” e dos crimes que cometeram. O *grotesco chocante* será analisado por meio de elementos que pretendem *impactar* o telespectador pelo recurso do *extraordinário*, sendo igualmente encontrado nas chamadas realizadas por Marcelo Rezende. O melodrama foi explorado nas simulações dos casos reais tomando como objeto de estudo a narração de Marcelo Rezende em conjunto com as imagens das simulações. Averiguou-se a importância deste “fragmento” para a construção dos personagens melodramáticos.

A última seção do quinto capítulo teve analisou o *efeito de real* no *Cidade Alerta* e divide-se em duas partes: a primeira examinou como repórteres e entrevistados assumem a capacidade de conferirem verossimilhança às notícias. Foi verificado que jornalistas e testemunhas, no *Cidade Alerta*, não atuam apenas para *Alerta* não atuam apenas para fornecer legitimidade às histórias, mas configuram-se como outra estratégia empregada pelo programa no intuito de extrair cargas dramáticas de informações sobre a violência urbana. A segunda parte esquadrinhou a passagem do repórter. Ao utilizar o enquadramento do plano-sequência, pretende-se dar maior realismo às imagens. Mas, ao dar “vivacidade” a cenas que antecederam crimes ou assassinatos, o *Cidade Alerta* pretende utilizar o *efeito de real* como instrumento para extrair o máximo de dramaticidade das cenas.

O *Cidade Alerta* é transmitido diariamente, de segunda-feira a sábado, começando às 16h45min e terminando às 19h00min. O apresentador do programa é Marcelo Rezende, mas, ocasionalmente, é substituído por Luiz Bacci aos sábados. Outro personagem recorrente é o jornalista Percival de Souza. O comentarista é um *coadjuvante* de Marcelo Rezende, pois ele expressa opiniões sobre as ocorrências criminais e, ao mesmo tempo, é alvo de “brincadeiras” por parte do apresentador. Em outras localidades, o programa vai até às 18h00min para dar lugar à exibição do *Cidade Alerta* regional.

Marcelo Rezende, em sua atual *performance* no *Cidade Alerta*, alterna o tom de voz ao falar sobre uma tragédia ou de algo que possa ter um “eco” emocional no telespectador. Além disso, o apresentador fala de forma zombeteira com a própria equipe e utiliza uma linguagem dramatizada e preparada para ocasionar a curiosidade no público. A duração do programa se estende por quase duas horas, permitindo inúmeros elementos como reportagens, chamadas de repórteres ao vivo, simulações e os comentários efetuados exclusivamente por Percival de Souza. A temática reúne principalmente casos de crimes e violência recorrentes nos grandes centros urbanos.

No estudo, percebe-se características da linguagem televisiva como a *instantaneidade*, o *compartilhamento massivo*, a *fragmentação*, a *sensibilização* e o *predomínio do icônico* instalam-se de forma diferenciada no *Cidade Alerta*. Os primeiros dois aspectos relacionam-se com o fato do programa ser transmitido em rede comercial aberta de televisão, a Rede Record. As histórias retratadas no *Cidade Alerta* são apresentadas de forma rápida e instantânea, não havendo tempo para o aprofundamento de detalhes importantes para a compreensão do caso na totalidade. As reportagens produzidas preocupam-se apenas com o possível impacto gerado no telespectador, mantendo a tensão no decorrer das exibições. A fragmentação permite ao *Cidade Alerta* aglutinar elementos fictícios com histórias reais, homogeneizando-os. A capacidade da televisão de *sensibilizar* o telespectador conecta-se com o *predomínio do icônico*, pois a mídia apoia-se nas imagens para provocar a emoção do telespectador.

A *performance* de Marcelo Rezende está muito próxima da descrição sobre os programas sensacionalistas na televisão. O apresentador fica em pé no estúdio e possui, atrás de si, monitores utilizados para exibir a pessoa

“julgada”, isto é, os “criminosos” e as “vítimas”. O telão é onde Marcelo Rezende comunica-se com os repórteres *ao vivo*. Marcelo Rezende gesticula constantemente com as mãos para *indicar* ou *acentuar* determinada informação e abusa das expressões faciais para demonstrar sua opinião com relação aos casos exibidos. Estes aspectos contribuem para a classificação do *Cidade Alerta* como Jornalismo Policial.

De acordo com Juliana Freire Gutmann, os monitores atuam nos programas jornalísticos para os apresentadores se relacionarem “com o mundo exterior ao estúdio, seja a partir da aparição de repórteres ao vivo, seja a partir de fotografias ou desenhos gráficos” (2012, p. 66). No *Cidade Alerta*, principalmente na chamada das matérias, o apresentador “interage” com o monitor localizado no fundo do cenário, explicando e indicando com as mãos, nas imagens exibidas, o papel destinado a cada indivíduo na história.

Segundo Gutmann, o Plano Americano (PA) estaria ligado, no telejornalismo, “com uma postura de maior formalidade e distanciamento do mediador, que se afasta visualmente do interlocutor para falar sobre os fatos do mundo [...]” (2012, p. 68). O Plano Americano é o enquadramento mais utilizado para filmar Marcelo Rezende, pois tenta copiar a “formalidade” e o “distanciamento” que constituem a suposta relação de credibilidade com a notícia. Entretanto, a apresentação de Marcelo Rezende configura-se como uma simulação de conversa íntima com o telespectador por meio da exposição de julgamentos, opiniões e uma linguagem simples utilizada no cotidiano.

As pessoas exibidas no monitor atrás do apresentador estão em *close-up*¹². O enquadramento, igualmente denominado de Plano Próximo por Gutmann (2012), deve provocar “a atenção da audiência para a promoção de sentido de cumplicidade, próprio das conversas cotidianas, e como recurso da ênfase argumentativa” (GUTMANN, 2012, p. 69). Ao colocar a imagem de um suposto assassino em PP ou em *close*, eles tornam-se “próximos” como se estivessem “cara a cara”, pois o enquadramento sugere uma cumplicidade entre os telespectadores e os envolvidos (imagem 1).

¹² Cf. ALCURE, Lenira (2011, p. 55): no close, “apenas o rosto é enquadrado: da gola ao topo da cabeça”.



Imagem 1: Marcelo Rezende na apresentação do Cidade Alerta indicando os “acusados” e falando com a repórter, ao vivo, no telão.

Em virtude de o Jornalismo Policial exagerar nas doses dramáticas, apelando para o sensacionalismo, o intuito dos programas é o de despertar a curiosidade do telespectador como meio de atrair a audiência. O apresentador e os repórteres são responsáveis por dramatizar as notícias veiculadas no programa ao adotar uma postura mais agressiva e diferenciada do formato presente no telejornalismo tradicional. É possível dizer que o *docudrama* empregado nas simulações é um aspecto importante para a dramatização das informações no Jornalismo Policial. O *Cidade Alerta* emprega *docudrama* na representação dos fatos ocorridos, misturando o real e o ficcional. Quando as simulações sobre os casos reais são exibidos, elementos como atores, trilha sonora e a narração em *off* de Marcelo Rezende recontando os detalhes dos casos são aproveitados para tornarem as notícias mais comoventes e emocionantes para os telespectadores.

5.1 O GROTESCO NA APRESENTAÇÃO DE MARCELO REZENDE

A movimentação de Marcelo Rezende pelo estúdio relembra os programas de auditório onde o apresentador gesticula livremente, interage com elementos cenográficos e emprega uma linguagem utilizada nas conversas cotidianas para tornar-se próximo do telespectador. São estes traços que configuram o *Cidade Alerta* como uma “festa pública” onde o *popular* pode se reconhecer simbolicamente. Entretanto, uma vez que a cultura de massa deturpou elementos da cultura oral popular brasileira, os recursos “popularescos” são manipulados no intuito de serem destinados à mídia televisiva, reproduzindo elementos do grotesco.

O tópico a seguir aborda três aspectos do grotesco: a *irresolução de sensações*, o *riso cruel* e o *grotesco chocante*. O primeiro será analisado a partir dos elementos dissonantes encontrados no *Cidade Alerta* como os hologramas, as projeções em 3D e a figura de Percival de Souza. No segundo item, explora-se a chamada das matérias feitas por Marcelo Rezende para identificar o *riso cruel* na forma cômica de representação da notícia. O *anormal* e o *extraordinário* também são empregados pelo programa em virtude do *Cidade Alerta* estar ligado à escatologia naturalista própria da cultura oral brasileira, tema explorado no último tópico.

5.1.1 A IRRESOLUÇÃO DE SENSACÕES

Uma vez que o *Cidade Alerta* é similar aos programas de auditório que, na sociedade de massa, tentam reproduzir uma feira pública, é possível encontrar outros componentes com a intenção de “divertimento” do telespectador mesmo na exibição de notícias trágicas. Primeiramente, é preciso notar os detalhes da poltrona na qual o coadjuvante do apresentador, Percival de Souza, está sentado (imagem 2). Ela é pintada na cor dourada, com animais que se parecem com leões detalhados nos braços da cadeira. Ao lado do jornalista, encontra-se uma jarra de vinho, uvas e um cálice. Toda a encenação serve para representar o jornalista como um rei, reclamando para si uma “autoridade” exacerbada. A aparência da cadeira pretende reproduzir o trono de um imperador da monarquia.



Imagem 2: Percival de Souza no programa Cidade Alerta.

A imagem é totalmente dissonante de um programa dedicado à suposta “seriedade” no modo de tratar os crimes. Outros exemplos são as projeções em 3D exibidas ao longo do programa. Marcelo Rezende brinca e conversa com as projeções. Uma delas é o *Malloy*, uma viatura policial que permanece reproduzindo o som de um automóvel. Há também a projeção de dois cachorros com aparência robótica, na qual um representa a fêmea (rosa) e outro o macho (azul com amarelo).





Imagem 3: Marcelo Rezende com as projeções em 3D

Nas imagens, são retratados o carro *Malloy*, um cão azul e outro rosa. Nota-se que Marcelo Rezende “interage” com as projeções, demonstrando afeição ao acariciá-las e beijá-las. Uma das principais características do grotesco é a *irresolução de sensações* provenientes do agrupamento de objetos dissonantes. Este é um elemento constante no *Cidade Alerta*: o apresentador, Marcelo Rezende, trabalha com sensações de “relaxamento” e “tensão” durante todo o programa. No caso específico das projeções, Marcelo Rezende emprega tais ingredientes para noticiar as matérias, retirando o caráter de “seriedade” que havia nelas. Portanto, a estética grotesca se encaixa pelo fato do apresentador tratar assuntos sobre a violência urbana de uma forma cômica, gerando assim a impossibilidade de discernimento das sensações.

O diálogo do apresentador com o holograma da repórter é outro artifício empregado no intuito para deixar superficial a notícia sobre a violência urbana (imagem 3). Neste caso, o poder da visualidade impõe-se ao conteúdo, isto é, a atenção volta-se *apenas* para a imagem, retirando qualquer aspecto relevante dos casos. Ao empregar elementos visualmente atrativos para relatar histórias de assassinatos e crimes, torna-se evidente a representação cômica e “carnavalesca” de histórias sobre a violência nos centros urbanos. Portanto, qualquer desdobramento significativo de uma reportagem fica restrito simplesmente ao *riso cruel*.



Imagem 4: Marcelo Rezende com o holograma da repórter.

5.1.2 O RISO CRUEL

A classificação do *Cidade Alerta* como Jornalismo Policial esclarece as sensações de relaxamento e tensão presentes nos discursos de Marcelo Rezende. A chamada da matéria articulada pelo jornalista está repleta de uma linguagem informal na qual o uso de gírias e palavrões é recorrente. Esta configuração da fala é uma tentativa de reproduzir a própria linguagem do dia-a-dia das pessoas comuns. Entretanto, Marcelo Rezende emprega o vocabulário no intuito de provocar o *riso cruel* próprio da estética grotesca. Ao abusar de jargões provenientes da cultura popular para exacerbar comicamente matérias sobre crimes ou a violência urbana, o apresentador exerce o grotesco.

No dia 29 de maio o *riso cruel* mostrou-se evidente na chamada da matéria “Madame do crime: bela e golpista”. Já de início é possível perceber a *irresolução de sensações* próprias do grotesco: o termo *madame* geralmente está associado, de modo pejorativo, à mulheres que possuem dinheiro. A palavra *bela* assume igualmente um caráter depreciativo, pois se associa a termos como *crime* e *golpista*. Ao agrupar expressões como *madame* e *bela* com *crime* e *golpista*, gera-se a incompreensão pelo fato de misturar expressões que geralmente não estão associadas. Consequentemente, *cria-se* a *curiosidade* com a exacerbação de detalhes que supostamente causam impacto nos telespectadores. É interessante perceber como Marcelo Rezende descreve a situação com um *riso grotesco*:

Marcelo Rezende (29/05/2015): Ela, hã, olha a beleza, tá mais arrumada que closet de rainha, parece, parece armário de madame de tão arrumado e quem cruzava com ela na rua dizia “nossa, moça ajeitada, endinheirada”. Pra ter uma ideia, ela entrava no restaurante e a gorjeta que ela dava, a caixinha pro garçom... “quinhentão”... quinhentos reais. Isso aqui é uma beleza de dinheiro...mais dinheiro que Percival. Resumo: rua, rua, ela só entrava nessas rua bacana. Qual o nome da rua que vende caro aqui?

Esta pergunta é dirigida a Percival de Souza. Após o jornalista responder que a rua é a Oscar Freire, no bairro Jardins, localizada na cidade de São Paulo, a câmera volta-se para Marcelo Rezende:

Marcelo Rezende (29/05/2015): Jardins, nessa rua ai ó, que Percival vai, não sei nem onde é...resumo: ela ia lá e comprava tudo e todo mundo dizia “nossa, madame é boa” [...] Vou contar uma história: isso ai é uma ladra que não vale nada, pra ter uma ideia...o que que ela faz? Ela passa de bacana e dá golpe em todo mundo, o marido, aquele marido bacana é quem vai mete ela na cadeia no final da história, final de uma história, que começa assim...

Segundo a reportagem, Ana Paula Gabado, de 32 anos, tinha uma “vida luxuosa” como consequência dos crimes de fraude que praticava. Na fala de Marcelo Rezende são descritos os gastos inúteis (a “caixinha” do garçom) na tentativa de demonstrar que a suposta acusada tinha dinheiro o suficiente para gastar com *extravagâncias*. O termo *extravagância* liga-se ao *exagero*, ao *fantástico*. Os detalhes sobre a quantia gasta por Ana Paula Gabado são ressaltados justamente para impactar o público, ou seja, *sensibiliza-lo* por meio de algo que “escapa” à realidade e, ao mesmo tempo, pertence a ela.

Ao falar, em tom de deboche, de uma circunstância ligada ao grotesco, devido à anormalidade do caso, Marcelo Rezende expressa o *riso cruel*. Além disso, é contraposto com “uma ladra que não vale nada”, revelando a razão pela qual a *vilã* tinha bastante dinheiro. O apresentador, neste caso, pretende ressaltar a “vida de luxo” usufruída por Ana Paula decorrente dos golpes bancários para contrapor com “uma ladra que não vale nada”, deixando que a informação seja descontextualizada por exacerbar e dramatizar um único detalhe da história.

A ridicularização do outro utilizado para causar o *riso cruel* não fica restrito apenas à matéria anterior. Em outra reportagem exibida no mesmo dia e intitulada de “Galã descolado na verdade é golpista”, o agrupamento de elementos dissonantes são igualmente empregados para despertarem a curiosidade do

telespectador. O termo *galã descolado* ou *galã do crime* são empregados neste contexto para satirizar o suposto criminoso. Marcelo Rezende, além de brincar com o personagem dizendo que o “galã do crime” estava meio “inchado” – pelo fato de estar acima do peso –, o apresentador ainda comenta que o criminoso se “passava” por qualquer coisa, até mesmo por hélice e turbina de avião para evidenciar o caráter de farsante do “golpista”. Marcelo Rezende cria uma situação de “bate-papo” ao utilizar termos como “plau” e “pum” para ilustrar os delitos cometidos pelo suposto criminoso:

Marcelo Rezende (29/05/2015): Este aqui é o galã do crime. Bota ele aqui inteiro pra mim, por favor. Olha aí, esse é o galã do crime, tá meio inchado, mas tá bom, né. O galã do crime, corta pra mim, meu filho! Sabe o que ele diz, esse conquistador? Ele diz que é oficial da marinha, têm horas que ele é engenheiro, têm horas que ele é piloto de avião, tem horas que ele é até a turbina, a hélice, ele quer o que na hora está passando. E ele, evidentemente, a especialidade do nosso galã é golpe em mulheres, aquelas mais solitárias. [...] ele vai ganhando devagarinho, a confiança, a confiança, ai, a partir daí, quando a mulher tá apaixonada, ele começa – nossa, preciso de um dinheiro... o depósito que empresa aérea ia fazer não fez – “plau” no da mulher. Nossa senhora, ai a mulher vai ali e ele “pum” no talão de cheque [...]

5.1.3 O GROTESCO CHOCANTE

Outro aspecto transparente no *Cidade Alerta* é a exibição de notícias que podem ser classificadas no *grotesco chocante* pelo modo de Marcelo Rezende apresentar os detalhes de cada caso. Este elemento liga-se ao *grotesco escatológico*, pois as duas formas estão destinadas à exibição de imagens *anormais*. No dia 19 de agosto, na matéria “Garota de quinze anos chefiava quadrilha”, o grotesco reaparece na mistura de termos supostamente opostos: uma *garota de quinze anos* que era *chefe de uma quadrilha*. Neste caso, a *anormalidade* é exacerbada como forma de atrair a curiosidade do público:

Marcelo Rezende (19/08/2015): Deixa eu dizer uma coisa... essa menina, diria eu, né, mas não é uma menina. Ela, apesar de ter *quinze anos*, é *chefe de uma quadrilha*. Especialidade: assaltar casas e fazer reféns. Num dos roubos, a tal menina, de *quinze anos*, ameaçou uma criança de apenas dois. Ela *tem um parceiro*. O parceiro dela tem *vinte e nove* e esse parceiro tem uma namorada que tem dezessete e que está grávida são os cúmplices dela. Ela com *quinze* é quem manda *em todo mundo*. Põe no Cidade...

É importante mencionar a ênfase na entonação de Marcelo Rezende ao falar a idade da menina. Ele ressalta este elemento para *chocar* o telespectador, ou seja, *sensibiliza-lo*. Aqui se apresenta as características do *grotesco chocante*: a anormalidade é exacerbada para atrair os telespectadores uma vez que a própria cultura de massa brasileira, especialmente a televisão, está marcada pelo *grotesco escatológico*. Ao dizer que uma adolescente de *apenas quinze anos* era *chefe de uma quadrilha*, deseja-se intensificar o caráter de anormal, pois a idade em que a menina se encontra é considerada por muito ainda uma criança.

Entretanto, ela é representada como uma criminosa, evidenciado então o *grotesco chocante*. Na mesma matéria, o apresentador ainda menciona que em um dos crimes da “tal menina de quinze anos”, ela chegou ate mesmo a ameaçar uma criança de apenas dois anos. A exposição da violência e do crime praticado por uma jovem de quinze anos é o elemento *grotesco chocante* que intensifica a anormalidade para reiterar o aspecto “extraordinário” e “fantástico” dos casos.

Em outra matéria, o *grotesco chocante* também se estabelece por meio do agrupamento de elementos dissonantes. Na reportagem do dia 19 de agosto nomeada de “Desmascarado: o avô maníaco”, Marcelo Rezende chama atenção para a aparência do idoso estar associada ao crime de abuso sexual. O *grotesco chocante* em meio ao espírito de “festa pública” do *Cidade Alerta* é sem dúvida o ingrediente principal para o funcionamento do programa. A chamada da matéria lida por Marcelo Rezende releva outros detalhes:

Marcelo Rezende (19/08/2015): Você vai vendo, a imagem que você está vendo é uma imagem de dar dó, é uma imagem de dar dó, o que que ocorre um homem, um homem caminha com toda a calma do mundo. Um homem com o rosto cansado. Um homem tomado pelas dores das juntas, carregando um peso aos 70 anos. A única coisa que ele não carrega de peso é o peso da consciência. Ele está sendo preso. Ele abusou das netas de 4, 5 e 6 anos de idade exatamente e também, e também agora é acusado de ter violentado uma das filhas quando a filha era criança. Quando eu digo que as aparências enganam... Põe no Cidade.

Vários elementos da estética grotesca podem ser lidos aqui. Marcelo Rezende inicia a chamada construindo a imagem do idoso como alguém frágil que não teria a possibilidade de machucar alguém pelo fato de estar “tomado pelas dores nas juntas”, indicando a falta de destreza e força física. Ao combinar a

“inocência” dos idosos com o crime de abuso sexual e o parentesco entre as vítimas e o agressor, Marcelo Rezende tem a clara intenção de *chocar* o telespectador com uma imagem que, no lugar de sugerir a fragilidade de uma pessoa idosa, tem o poder de causar horror e medo. Mais uma vez, o *grotesco chocante* vem do agrupamento de elementos *anormais* uns aos outros. Após a exibição da matéria, a imagem retorna para Marcelo Rezende para fazer um comentário para expressar sua opinião e adicionar informações, conhecida como *nota pé*¹³:

Marcelo Rezende (19/08/2015): Quando eu digo... não, não, deixa aqui que eu peço pra trocar na hora, deixa o outro aqui... Quando eu digo que não tem idade e quando é descoberto já cometeu outros crimes. Imagina esse homem com essa cara... quem vê na rua diz “tadinho, ó, tá com dor na junta”. Além, além, né, de massacrar a neta, já tinha massacrado a filha e a polícia tem certeza que ele tem um caminho, um caminho de violência sexual. Se na primeira vez que pegassem, é que nunca pegaram, né, quando eu digo que se na primeira vez se tem pena de morte, três crianças estavam livres do avozinho, do vovozinho. Imagina o trauma dessas crianças daqui pra frente. Imagina, né, o quão elas vão as poucos vão crescendo, se transformando em mocinhas, mulher, e nunca, nunca, elas vão esquecer. Portanto, quando eu digo que pego, pego, comprovou, tem que dar fim seja pena de morte ou prisão perpétua, não pode conviver em sociedade.

Na nota pé, Marcelo Rezende acentua ainda mais a imagem do avô que, ao invés de ser alguém bom, na verdade é um “criminoso”. Ao usar expressões de forte apelo emocional como “massacrar”, o apresentador intensifica o crime de abuso sexual cometido pelo idoso. Ao defender sobre a pena de morte para casos de pedofilia, Marcelo Rezende justifica a necessidade de matar indivíduos que praticam tais delitos em nome dos traumas causados nas vítimas. É ressaltado o aspecto *horrível* do *grotesco chocante* capaz de sensibilizar o telespectador pela reunião de uma imagem boa (avô) com algo ruim (abuso sexual). Aqui também se encontra características do programa sensacionalista em que o apresentador julga, denuncia e fala mal dos acusados apenas para intensificar a dramaticidade das histórias.

O espírito carnavalesco e de festa pública presente nos programas de auditórios televisivos podem ser vistos nos hologramas “divertidos” exibidos ao

¹³ Cf. Braighi (2013, p. 84) classifica esta característica do telejornal como “[...] uma informação adicional, prestada pelo apresentador do telejornal, sobre o assunto da matéria que acaba de ser exibida. É um fechamento, que pode compreender não apenas um complemento do que foi veiculado, mas um editorial – a opinião do noticiário, da emissora e/ou do próprio âncora”.

longo do *Cidade Alerta*. A irresolução de sentimentos advém destes componentes que, integrados com assuntos *trágicos*, produzem sentimentos ambíguos e simultâneos nos telespectador, característica própria da estética grotesca. Há, portanto, o *riso cruel* especialmente no modo de Marcelo Rezende apresentar os casos, pois apela para uma linguagem simples inundada de gírias e palavrões empregados com o objetivo de horrorizar o telespectador. O *grotesco chocante* é um dos principais ingredientes do programa, pois é por meio desta característica que se chama a atenção do público. A associação de elementos distintos, que produzem o riso ou o medo, estão presentes de forma constante no *Cidade Alerta*.

5.2 O MELODRAMA NAS SIMULAÇÕES

As dramatizações que ocorrem no programa são sempre exibidas *após* a chamada feita por Marcelo Rezende e *antes* das matérias sobre o assunto. As dramatizações confirmam as informações ditas pelo apresentador que, posteriormente, serão legitimados pelas reportagens. A principal característica das encenações é o fato do *agressor* e da *vítima* serem inicialmente identificadas pelo texto de apresentação de Marcelo Rezende, estabelecendo o papel de cada pessoa na trama. O método de análise deu prioridade à narração de Marcelo Rezende acompanhado com as imagens das dramatizações para reconhecer como cada personagem é construído.

Na matéria “Madame do crime: bela e golpista”, as encenações as encenações recontam como a vida de Ana Paula Gabado era “luxuosa” no objetivo de construir a imagem de *vilã*. As simulações mostram cenas da personagem usufruindo de bens materiais como carro, celular, fazendo compras com cheques e também oferecendo gorjeta para um garçom. Estes aspectos são evidenciados para expressar a “vida de luxo” na qual Ana Paula vivia. No entanto, como já é abordada na chamada de Marcelo Rezende, a *vilã* roubou um cheque de sessenta e cinco mil reais de Tatiana Teixeira que assume o papel de *vítima* (Quadro 1).

Quadro 1: imagens da simulação de Ana Paula Gabado

Off de Marcelo Rezende.	Imagens da encenação:
Quem vê Ana Paula, ajeitada, logo imagina: ali está uma milionária. Ela descobre desde cedo que as aparências enganam, mas que podem lhe dar uma vida de conforto. As roupas que ela usa são todas de grife. O dia-a-dia de Ana Paula inclui dias inteiros em lojas caras. Frequeenta as melhores academias e só anda de carro importado.	   

Os restaurantes são sempre os mais badalados. Ela é do tipo que não sabe o valor das coisas e adora ostentar. Na verdade, rasga dinheiro. Quando sai para jantar, chega a dar quinhentos reais de gorjeta para o garçom.

O que ninguém consegue entender é de onde vem tanto dinheiro já que ela desconhece a palavra trabalho. O marido, Daniel, também não faz nada da vida. Passa o tempo todo bajulando a esposa e ajudando a cuidar do filho do casal.

Essa vida boa de Ana Paula e Daniel tem explicação: Ana Paula é uma golpista. E toda esta ostentação ainda vai custar caro.

Ana Paula se aproveita da aparência de milionária para fazer amigos. Ela sempre escolhe os mais ricos. Com o tempo, propõe que abram um negócio em sociedade e pega os documentos dos novos sócios, abre contas, faz empréstimos e desaparece.



Ela também gasta e faz compras à vontade com cheques e cartões clonados.



Certa de que nunca será presa, Ana Paula agora planeja outro golpe. Ela conhece a empresária Tatiana durante um passeio em um shopping. Logo as duas se tornam amigas.



A empresária comenta que está doente e tem um cheque de sessenta e cinco mil reais guardado no apartamento. Valor reservado para o tratamento do câncer. Ana Paula parece comovida com a história. Mas, só parece.



No dia seguinte, ela e o marido Daniel fazem uma visita surpresa à Tatiana. A golpista sabe que a empresária não está em casa.



E a empregada abre a porta e enquanto se distrai na conversa com Daniel...



Ana Paula vai direto no armário onde o cheque está guardado. Rouba o cheque e deposita numa conta bancária que ela abriu com documento falso.



O que Ana Paula nem imagina é que nessa altura a vida de rica já chamou a atenção da polícia. As vítimas se acumulam. Uma delas dá pista do marido Daniel e Daniel dá pistas da esposa golpista e os dois acabam em uma roubada.



A *socialite* do crime e seu fiel escudeiro agora vão trocar as roupas de grife e a vida de luxo pelo uniforme do presídio.



As simulações acima servem para reencenar algo que não foi visto, ou seja, são *cenas ficcionais* que representam uma história real. É importante mencionar a utilização da trilha sonora em todo o momento para criar a ambientação de “suspense” – característica inerente ao *docudrama*. A diferença na cor das imagens, que tendem para um bege a fim de transparecer algo *antigo*, também deve ser notado. Estes elementos, igualmente com a legenda no canto superior direito escrito “simulação”, servem para evidenciar ao telespectador que as imagens exibidas naquele momento do programa são ficções baseados em histórias reais, uma vez que Marcelo Rezende já evidenciou o estereótipo de todas as pessoas envolvidas nas histórias.

A narração de Marcelo Rezende indica qual o papel dos personagens e quais ações estão praticando – uma vez que o diálogo entre os atores é quase nulo, deixando bastante espaço para os argumentos do apresentador. Nas dramatizações, os acontecimentos aparecem de forma bastante simplificada. Para caracterizar Ana Paula de *agressora*, Marcelo Rezende expõe que ela “desconhece a palavra trabalho”, “não sabe o valor das coisas e adora ostentar” e “rasga dinheiro”. Ao dizer tais frases, a cena exibida é a de Ana Paula dando uma gorjeta ao garçom – que era de *quinhentos reais*. A *agressora* também é interpretada como alguém que não se importa com o problema dos outros, pois “rouba o dinheiro da cirurgia de câncer”. Assim, pretende-se gerar o sentimento de revolta no público ao se destacar o fato de Ana Paula roubar de uma pessoa doente.

Para que o público compreenda rapidamente a personalidade de Ana Paula Gabado como *agressora*, seu caráter fica restritamente associado aos crimes cometidos. É necessário que sejam descritas na narração do apresentador e evidenciado pelas imagens os eventos que antecederam a prisão da *vilã*, pois é por meio da estética melodramática que se cria a história ficcional com origem no real. No entanto, é necessário destacar algo importante nas dramatizações: a utilização de atores “pouco conhecidos”.

Valério Fuenzalida (2008) comenta sobre alguns *efeitos de realidade* presentes no *docudrama*. Para o autor, uma das características proeminentes do formato é a utilização de atores desconhecidos pela mídia massiva. Estes personagens, no *docudrama*, “inscrevem corporalmente o caráter não-ficcional da história real” (FUENZALIDA, 2008, p. 163). Segundo o produtor chileno, isto gera a

identificação cognitivo-emocional do telespectador com a história real/ficcional. Segundo o autor, este elemento torna as situações significativas para o telespectador, pois a representação tem analogia e verossimilhança.

Ao analisar as dramatizações do *Cidade Alerta*, é possível constatar que não há atores conhecidos pelo *star system*. A presença de protagonistas desconhecidos que representam uma história real com recursos ficcionais é um aspecto importante na hora de *sensibilizar* o público. Isso acontece justamente pela dificuldade de discernimento, pois este “tipo” de ator inscreve um caráter *real* na história *ficcional*. No caso da “madame do crime” e em todas as dramatizações do *Cidade Alerta*, este elemento torna-se *essencial* na medida em que o programa deseja comover os telespectador ao coloca-los como “testemunhas” dos casos. Portanto, as dramatizações presentes no *docudrama* geram a sensibilização pelo reconhecimento *cognitivo-emocional* do público com os personagens.

Na reportagem do dia 19 de agosto, intitulada de “Por dinheiro: a vingança da esposa” relata-se caso de Aline e Roberto. As dramatizações demonstram como o casal se conheceu, enfatizando especialmente que Aline trabalhava em Copacabana, no Rio de Janeiro, como prostituta. Neste caso, muito semelhante ao anterior, a utilização de atores desconhecidos é igualmente constatada. Como em todas as dramatizações do *Cidade Alerta*, requer-se do telespectador a identificação *afetivo-emocional* com o personagem para que seja possível a sensibilização. A configuração da *agressora* e da *vítima* é conferida propriamente às palavras de Marcelo Rezende, pois é por meio de sua “narração” que as imagens são ligadas logicamente e assumem propriamente elementos da narrativa melodramática.

Quadro 2: imagens dos acontecimentos que antecederam a morte de Roberto.

Off de Marcelo Rezende:	Imagens da dramatização:
Quando o navio deixa o porto italiano, Roberto deixa para trás uma vida tranquila e confortável para viver ao lado de Aline.	

Uma mulher que conheceu numa viagem ao Brasil.

Ele só pensa o que vai encontrar ao chegar no Rio de Janeiro...

E lembra também dos encontros cheios de cerveja e de *sapeca-iajá* com a brasileira.

Os dois se conhecem na noite carioca. Aline ganha a vida vendendo o corpo e eles se encontram numa boate em Copacabana. Mas Roberto nem liga para o passado de Aline. Para ele, é a mulher ideal.

Um amor que o faz deixar para trás tudo, exatamente tudo, o que conquistou até agora na Europa.



Ao chegar no Brasil, tudo começa a dar certo. Ele arruma trabalho e logo de cara faz um seguro de vida de meio milhão de reais



E, claro, a beneficiária é a esposa Aline.



E ela, nem acredita em tudo que está vivendo. Ainda mais quando Roberto compra uma bela casa com piscina e tudo.



O problema é que Aline não consegue amar o italiano.



O que ela quer mesmo é a vida boa. E o emprego do marido é um prato cheio para isso.

Ele trabalha com petróleo. Fica quinze dias em alto mar e quinze dias em casa.

Quando o italiano está em alto mar, Aline aproveita para ter vida de solteira. Faz festas, torra o dinheiro do marido.

Mas quando Roberto volta para casa, é um inferno. Ele reclama dos gastos da esposa. As brigas acontecem o tempo todo. Naquele dia, Roberto abre a fatura do cartão e quase desmaia. Aline usou todo o limite.



O casal começa uma briga e Aline só pensa no dinheiro do seguro e quanto ela pode ser feliz se o italiano desaparecer. A briga vai tomando proporções maiores. Os vizinhos escutam toda a gritaria.

Até que tudo fica em silêncio. Aline acaba de matar o marido italiano.

Ela chama uma vizinha adolescente e as duas levam o corpo...

...para um local afastado

Quando o corpo é encontrado, Aline é interrogada. Primeiro, ela nega qualquer participação no crime.



Mas quando a polícia encontra sangue no porta-malas do carro...



Aline não tem saída. Confessa o crime.



A descrição da história acontece da mesma forma que uma narrativa dramática: “estabelece-se um conflito dramático que passa a ser o elemento disparador da notícia, permitindo ao jornalista explorar os sentimentos do público conforme a narrativa vai se desenrolando” (ROMÃO, 2013, p. 114). O elemento disparador no caso acima advém do fato de Aline “não conseguir amar o italiano” e de ser estereotipada como a “mulher que gosta de dinheiro”.

A história ressalta, por exemplo, o seguro de vida feito por Roberto e como Aline havia se tornado a única beneficiária. Quando as brigas do casal começam, “Aline só pensa no dinheiro do seguro e quanto ela pode ser feliz se o italiano desaparecer”. A dramatização cria uma narrativa ficcional na qual Roberto amava Aline sem ser correspondido. São nestes aspectos que o *Cidade Alerta* se apoia para causar impacto no telespectador, isto é, *sensibiliza-lo*. São fabricadas histórias ficcionais de casos que pertencem à realidade apenas para emocionar e comover o telespectador.

A repetição do mesmo formato nas simulações – narração em *off* de Marcelo Rezende, trilha sonora de suspense, cor diferenciada nas imagens e a utilização de atores pouco conhecidos – é responsável por materializar os personagens melodramáticos, especialmente o *agressor* e a *vítima*. Na matéria

acima, é citado que a antiga profissão de Aline era o de prostituta. Em vários momentos do *Cidade Alerta*, este aspecto, principalmente no sexo feminino, é ressaltado para legitimar os crimes e a personalidade da *agressora*. Mais uma vez, além de diminuir a própria imagem da mulher ao colocá-la como alguém que *apenas se interessa por dinheiro*, ainda marginaliza e dá continuidade ao preconceito com relação aos indivíduos que praticam a prostituição como um modo de vida. Perpetua-se a discriminação contra a mulher ao reforçar estereótipos pejorativos.

Nas simulações, um dos elementos mais importantes para que seja conferido o reconhecimento *afetivo-emocional* do telespectador é o emprego de atores pouco conhecidos que desempenham o papel de ser o elemento “real” da história ficcional. Este modelo é extremamente repetitivo e é empregado em todas as encenações. Em programas como o *Cidade Alerta*, nos quais a sensibilização é utilizada para captar a atenção do público, as dramatizações com atores desconhecidos pela televisão de massa são um dos elementos que fazem os telespectadores se identificarem com os personagens das histórias, gerando o sentimento de *afetividade* ou *repulsa*.

5.3 O EFEITO DE REAL NO CIDADE ALERTA

Foi possível observar no trabalho que o *Cidade Alerta* emprega traços do melodrama e do grotesco para gerar a dramaticidade e a sensibilização no telespectador. Tornou-se igualmente evidente a utilização de elementos do telejornalismo que conferem o *efeito de real* nas histórias, promovendo a verossimilhança. Com isso, foram escolhidos para análise dois elementos do programa: em primeiro lugar, os repórteres e entrevistados, pois além de conferirem a legitimidade aos casos, promovem a sensibilização do público. O segundo aspecto explorado são as passagens dos repórteres no local dos acontecimentos e como o emprego do plano-sequência auxilia na criação de maior realismo para as imagens. Argumenta-se que os aspectos legitimadores da credibilidade no telejornalismo são empregados no *Cidade Alerta* tendo em vista explorar o melodrama e o grotesco nas histórias, reforçando a representação dramática da notícia.

5.3.1 O REPÓRTER E OS ENTREVISTADOS

Segundo Bruno Leal (2008), quando o telespectador assiste a programas jornalísticos, já é esperado ver histórias de um indivíduo vivenciando a situação abordada. Trata-se de uma estratégia que visa a singularização, ou seja, o tema geral e as perspectivas da notícia aparecem “encarnados” em figuras singulares. A existência de um personagem e o processo de singularização é utilizada “para tornar o relato mais acessível ao telespectador, acionando sua identificação com o que é narrado” (LEAL, 2008, p. 96).

Paradoxalmente, a singularização, quando aplicada à reportagem, se transformará em algo genérico, de fácil compreensão. Os personagens exercem pouca força, pois atendem apenas às necessidades da narrativa. Isto significa os “papeis” servem unicamente para confirmar que os programas jornalísticos estão abordando a realidade. A complexidade e singularidade de cada indivíduo são usurpadas em nome do “papal social” que lhe é atribuído no interior da narrativa.

Iluska Coutinho elucida que a carga emotiva depositada no entrevistado é porque “a utilização do recurso do personagem tornaria a narrativa televisiva mais concreta para os telespectadores por meio da identificação com o problema descrito na matéria” (2012, p. 98). O emprego desta estratégia é para que o telespectador, ao receber as informações, identifique-se com a história e o indivíduo envolvido na situação “dramática”. Em sua análise, Coutinho argumenta que os personagens podem ser apresentados por “entrevistas, imagens da ação e de seus agentes, textos do repórter e, também, de fontes entrevistadas” (COUTINHO, 2012, p. 139).

Na investigação da pesquisadora sobre os papéis desempenhados pelos personagens nas matérias, foi encontrado que todos seguem um “roteiro” ou “estrutura-modelo” que tem semelhanças com a narrativa dramática clássica. Sendo assim, Coutinho definiu algumas personificações que se apresentaram de forma “essencial” e “fundamental” em praticamente todas as reportagens: “mocinho, vilão, herói, vítima, expert, parceiro/aliado, mediador, concorrentes e ainda o de ‘musa’ ou troféu em disputa” (2012, p. 139). Segundo a autora, ainda há algumas variações, mas na sua investigação, “as categorias/tipos mais frequentes são mocinho, vilão e vítima” (COUTINHO, 2012, p. 140).

De acordo com Rezende (2000), a entrevista é o diálogo entre o repórter e o entrevistado realizado por meio de perguntas e respostas com o objetivo de extrair informações para a matéria. No *Cidade Alerta* acontece de modo diferenciado, pois as “testemunhas” são constantemente moldadas pelos personagens melodramáticos de Martín-Babero (1997). A singularização dos indivíduos no *Cidade Alerta* apela para os personagens do melodrama visando fornecer a dramaticidade nas reportagens. Isso acontece por meio da construção dos personagens pela narração em *off da* repórter e pela escolha de sonoras¹⁴ que mostram os entrevistados se emocionando frente às situações vivenciadas por eles.

No dia 29 de maio, na matéria “Último encontro: paixão vira crime”, (quadro 3) é evidente a construção da vítima e do agressor na qual a singularização de personagens melodramáticos também está presente nas reportagens. Nesse caso, na chamada da matéria falada por Marcelo Rezende, é dito que “Analice Mendes Dourado queria encontrar um parceiro que a ajudasse a criar o filho. Ela então começa a namorar José Borges Barbosa, mas ele vale tanto quanto uma nota de três reais”, e por isso passou a pedir dinheiro emprestado à Analice. Ao constatar que José estava apenas interessado no dinheiro, a vítima terminou o relacionamento e, segundo a reportagem, foi por isso que ela foi morta por José.

É praticamente impossível discernir, no *Cidade Alerta*, qual aspecto é exclusivamente responsável por produzir as doses dramáticas. A chamada de Marcelo Rezende, as simulações dos casos com personagens do melodrama e a própria reportagem estão concatenadas tendo em vista produzirem a sensibilização do público. Neste caso específico, o *off da* repórter contribui para transformar Analice em vítima ao colocá-la como uma “mãe que não pôde criar o filho”, pois era “vítima da fúria de um homem que um dia ela amou”. Analice é, paradoxalmente, transformada em “culpada” justamente por ter “amado” um indivíduo que lhe fez mal. O crime contra a mulher é banalizado em virtude do tom ficcional em que o caso é representado, esquecendo que tal matéria pode levar ao aprofundamento de questões sociais importantes no Brasil como o feminicídio.

¹⁴ Cf. ALCURA, Lenira (2011, p. 29): “A reportagem se completa com as **sonoras**, que são os depoimentos dos entrevistados [...]”.

Quadro 3: Imagens da matéria “Último encontro: paixão vira crime”

Off da repórter:	Imagens da reportagem
Analice é a mãe que não pôde acabar de criar o filho... ...na época com nove anos, fruto de outro relacionamento... ...vítima da fúria de um homem que um dia ela amou: José Borges Barbosa de 57 anos. Um relacionamento cercado de agressões e ameaças. (continuação...)	  

Sem a filha, restou para este pai o amor pelo neto. O adolescente que vive um grande vazio sem a mãe, mas conta com o carinho e a determinação do avô para que o assassinato de Analice Mendes Dourado, de vinte e quatro anos, não fique impune.



A última imagem mostra o avô demonstrando afeto ao abraçar o neto. Mais uma vez, a repórter continua: “o adolescente vive um grande vazio sem a mãe, mas conta com o carinho e a determinação do avô”. A jornalista abre brechas para toques dramáticos: o “grande vazio” vivido pelo filho de Analice é destacado evidentemente por ser um aspecto subjetivo do personagem, o que o torna mais “próximo” de pessoas que se identificam com histórias como esta. O “carinho” e a “determinação do avô” são ditos na reportagem para transformá-los, juntos com Analice, em vítimas.

No dia 19 de agosto, na matéria intitulada “Filha marca encontro com pai e some”, é contada a história de Patrícia que, depois de marcar um encontro com o pai, desapareceu. A imagem de Patrícia como *vítima* é construída por meio da entrevista com sua mãe, Neuza Araújo. Entretanto, não é apenas na entrevista que a *vítima* é categorizada, mas também na forma como a repórter representa cada indivíduo na matéria. Os jornalistas de televisão – especialmente em programas do gênero Jornalismo Policial – assumem a indispensável tarefa de extrair das histórias questões emocionais capazes de sensibilizarem ou chocarem o público. Este é um detalhe repetitivo que acontece de forma recorrente no *Cidade Alerta*. Especificamente nesta matéria analisada, a jornalista pretende ressaltar o *desespero* de uma mãe com o “misterioso” desaparecimento da filha:

close-up tem o poder de evidenciar com maior clareza a mãe de Patrícia chorando para sensibilizar o telespectador com a história. Detecta-se igualmente a importância da entrevista e a forma como o conteúdo dos depoimentos é exibido para atender às exigências das narrativas melodramáticas:

Quadro 5: entrevista com Neuza Araújo, mãe de Patrícia.

Sonora:	Imagem de Neuza Araújo:
Eu vou pra Praça da Sé, eu vou pra Moji das Cruzes, eu vou no Parque do Carmo, eu vou pra São Miguel, eu vou pra tudo quanto é lugar que você possa imaginar. Eu coloco foto, eu paro em delegacia, eu mostro foto, eu deixo as fotos da minha filha, eu peço ajuda...	

A construção de Patrícia e Neuza Araújo como *vítimas* depende em grande parte do enquadramento de cada indivíduo na narrativa melodramática. Como dito anteriormente, os repórteres e os entrevistados não conferem simplesmente o *efeito de real*. Ao dizer que *a mãe está completamente desesperada* para encontrar a filha, empregam-se termos para ressaltar as características emocionais dos personagens. Para dar legitimidade à dramaticidade dos casos, é exibida a entrevista com a mãe emocionada em *close-up*. É possível dizer que existem técnicas empregadas como ferramentas de extração da *dramaticidade* de histórias violentas.

Assim, no *Cidade Alerta*, a *dramaticidade* dos casos provoca a sensibilização no telespectador por aglutinar o melodrama com autenticadores da realidade, isto é, emprega as entrevistas para fornecerem credibilidade às histórias. Deste modo, por mais *terrível* que sejam os casos exibidos no *Cidade Alerta*, o *efeito de real* contribui para a produção do impacto no telespectador, pois legitima o terror como *parte da realidade*. No Jornalismo Policial, o sensacionalismo e a dramatização dos casos geram repulsa ou fascínio, por isso até mesmo neste aspecto será possível encontrar traços da estética grotesca.

Na matéria “Madame do crime: bela e golpista”, é importante observar o depoimento da vítima, Tatiana Teixeira. Relata-se que a “golpista”, Ana Paula Gabado, havia roubado o dinheiro destinado à cirurgia de câncer de Tatiana, um cheque de sessenta e cinco mil reais. A entrevistada fornece dois depoimentos: o primeiro é Tatiana Teixeira explicando a maneira que Ana Paula conquistou sua confiança e conseguiu roubar o dinheiro (quadro 6). O segundo é Tatiana se emocionando ao falar sobre o dinheiro roubado *para a cirurgia* e como ela se sente com relação à situação (quadro 7). Deve-se notar ainda que, ao começar a chorar, Tatiana Teixeira passa a ser enquadrada em PP:

Quadro 6: *Tatiana Teixeira explica de que maneira Ana Paula Gabado “conquistou sua confiança” e roubou o dinheiro para sua cirurgia.*

Sonora de Tatiana Teixeira	Imagens de Tatiana Teixeira:
Ela se aproximou, virou amiga e quando eu vi, ela já estava dentro da minha casa. Ela sabia que eu tinha reservado, né, esse dinheiro pra minha cirurgia, que eu estava com câncer de mama, né, e um dia ela foi com o marido, estava só a diarista em casa e ela foi e roubou os sessenta e cinco mil que eu tinha da minha cirurgia mais os tratamento e tudo, né...	

Quadro7: *Tatiana Teixeira se emocionando ao explicar que Ana Paula havia roubado seu dinheiro destinado à cirurgia de câncer.*

Sonora de Tatiana Teixeira:	Imagem de Tatiana Teixeira emocionada
Só eu sei o que eu passei e... desculpa, mas ela roubou meu dinheiro de cirurgia, né, então, é...é uma pessoa sem coração, uma pessoa que...que não pensa no próximo. Então que ela fique, pra mim, meu desejo é que ela apodreça aqui, sabe?	

Nos dois casos acima, é importante perceber como é valorizada a imagem das pessoas *chorando*. O detalhe sobre o *dinheiro destinado à cirurgia de câncer* é acentuado na matéria, nas dramatizações e na chamada feita por Marcelo Rezende evidentemente para colocar Ana Paula Gabado como *agressora* por cometer golpes “sem pensar em ninguém”. Na medida em que é construída a imagem de *agressora* ao elucidar o crime de roubo cometido por Ana Paula, Tatiana Teixeira é igualmente representada como a *vítima*.

É preciso destacar que foi *um dinheiro destinado à cirurgia do câncer*, isto é, a *agressora* não roubou simplesmente um cheque, mas um dinheiro que seria utilizado para tratar uma doença bastante agressiva para os pacientes. Por isso, foi importante exibir a entrevista em que Tatiana Teixeira diz que Ana Paula era “uma pessoa sem coração” e que “não pensa no próximo”, pois o dinheiro tinha um *significado* para a vítima. Mais uma vez, a entrevista de Tatiana chorando e *confirmando a veracidade* do acontecimento é o *efeito de real* que está em permeado de aspectos do melodrama e do grotesco. Estes elementos são *criados* com a finalidade de fornecer um tom dramático às histórias.

As matérias do *Cidade Alerta* sempre *roteirizam as histórias*, emprestando elementos do *docudrama* e do melodrama para exacerbarem e intensificarem o caráter emocional e dramático dos casos. Destaca-se que o *grotesco* também se torna recorrente nas entrevistas. Na reportagem “Damas do crime: mães criminosas”, exibido no dia 19 de agosto, o *grotesco* já pode ser evidenciado no nome: ao agrupar termos como *damas* e *mães* que sugerem algo delicado e maternal com *crime* e *criminosas*, é possível detectar a valorização da anormalidade dos casos destinados a despertarem a curiosidade no telespectador.

O primeiro perfil é o de Tânia Mara de 45 anos. A reportagem descreve que a “criminoso” liderava uma quadrilha de dez homens e foi indiciada por tráfico, roubo, sequestro, assalto à mão armada e porte de arma. Mãe de quatro filhos, ela não se “intimidava” e por isso já havia “trocado tiro” com a polícia diversas vezes. Ela comenta que “as mulheres são mais fiéis no mundo do crime” por não delatarem outros criminosos membros da mesma quadrilha. Os planos empregados na gravação das entrevistas são o PP e o *close-up*. Enquanto Tânia Mara fala sobre

sua vida, o PP é utilizado (imagem 4). Entretanto, ao final do depoimento, antes de entrar a passagem¹⁵ do repórter, a imagem da personagem é enquadrada em *close-up* ao dizer uma frase que supostamente deveria impactar o telespectador (imagem 5).



Imagem 5: emprego do plano PP quando Tânia Mara fala sobre sua vida “no mundo do crime”



Imagem 6: enquadramento no close-up de Tânia Mara dizendo: “Eu não sou bandida porque pra mim bandido é polícia. Eu sou criminosa”.

A tipificação de *agressora* neste caso não é para causar espanto ou medo, mas para *fascinar* o telespectador. Ao dizer que Tânia Mara não se

¹⁵ Cf. Rezende (2000, p. 149) explica que “é também chamada de *passagem do repórter*, utilizada no meio da matéria para destacar a presença do repórter no local onde se desenrola o fato”.

“intimidava” quando chefiava uma quadrilha de dez homens e já havia praticado diversos crimes, a reportagem pretende seduzir a atenção do público ao evidenciar uma mulher que pratica delitos anteriormente cometidos na maioria das vezes por homens. Destaca-se ainda o orgulho de Tânia Mara em ser algo que é desmerecido socialmente, isto é, assumir-se como uma *criminosa*. Pretende-se mostrar que estas mulheres são “ousadas” e “corajosas” por pertencerem e chefiar grupos destinados a cometer roubos, assassinatos, tráfico de drogas etc.

O emprego da estética grotesca acontece em virtude do caso exacerbar e privilegiar as mulheres que se *orgulham de ser criminosas*. O choque causado pelo grotesco no caso de Tânia Mara advém de dois aspectos: em virtude de ser “chefe de quadrilha”, ela não se “intimida” e por isso já disparou contra a polícia. A reportagem pretende exacerbar a coragem e a ousadia de mulheres na prática de crimes – algo normalmente explorado apenas nos infratores do sexo masculino. Outro ponto é o *orgulho* de ser uma *criminosa*. Estes aspectos despertam a curiosidade no telespectador justamente pelo fato da figura da mãe fugir do estado maternal para encontra-se com uma realidade de violência. Portanto, a associação grotesca de objetos dissonantes é o agrupamento da imagem da mãe com o da *criminosa*, gerando estranhamento e despertando a curiosidade do telespectador. Apelando para a questão da *anormalidade* do grotesco, é traçado o segundo perfil.

O segundo perfil é de uma adolescente que não tem o rosto exibido por ser menor de idade. Com apenas 11 anos começou traficar drogas e aos 13 comandava uma quadrilha de seis pessoas e duas “bocas de fumo”. Ela relata que, desde criança, sua vontade era de ter “dinheiro” e “poder”. A *agressora* fascina em virtude de uma *criança* estar no “mundo do crime” apenas em busca de “respeito” das pessoas (imagem 6). O perfil de *agressora* da segunda entrevistada é retratado da mesma maneira, pois a personagem é uma jovem de 18 anos que descreve apreciar o “respeito” obtido por ser traficante de drogas. Mais uma vez seu rosto não é exibido e intuito é o de mostrar que as duas mulheres tinham prazer na prática de delitos como estratégia discursiva para fascinar o público (imagem 7).



Imagem 7: menina de 16 anos afirmando que seu maior desejo era o de ser respeitada pela posição de traficante de drogas.



Imagem 8: jovem de 18 anos que também apreciava o “respeito” por ser criminosa e não tinha medo dos assaltos que praticava.

O fascínio do público com o agressor, no caso do *Cidade Alerta*, é decorrente da utilização da estética grotesca para impactar o telespectador ao ressaltar elementos considerados anormais. Este aspecto pode ser visualizado quando se destaca que uma menina de apenas 11 anos era chefe de quadrilha e controlava duas bocas de fumo. Estes dados estão dispostos na reportagem para contrastarem com o estereótipo do bandido que é normalmente um indivíduo do sexo masculino com uma idade um pouco mais avançada. Na entrevista com a segunda jovem, pretende-se ressaltar o prazer em cometer delitos. Isso é colocado na reportagem igualmente para contrastar com o pensamento geral da sociedade em que cometer crimes não é algo louvável. Nos dois casos, o grotesco é

proveniente do relato de duas *jovens* que *gostam de praticar crimes*, algo que não é considerado *normal* na sociedade.

Os traços do melodrama são empregados no *Cidade Alerta* tendo em vista extrair elementos que possam emocionar ou sensibilizar o telespectador. O grotesco também é observado nas entrevistas, pois pretende despertar a curiosidade do telespectador por meio de temas *anormais* – características da *escatologia naturalista* da qual a cultura de massa brasileira pertence. Foi possível constatar que o *efeito de real* é contaminado por estas estéticas, ou seja, a verossimilhança é utilizada apenas para reforçar o caráter melodramático e grotesco das cenas. Para que os traços melodramáticos e grotescos gerem *impacto*, é preciso do *efeito de real* para a legitimação das histórias como reais.

5.3.2 A PASSAGEM DO REPÓRTER

Uma característica proeminente no *Cidade Alerta* é o formato das matérias. O tempo de exibição de cada história depende do grau de *dramaticidade* que se pode extrair dela. O plano-sequência¹⁶ é o plano mais utilizado nas passagens dos repórteres para retirar o máximo de detalhes. Este tópico analisa como o plano-sequência é aplicado nos programas de Jornalismo Policial, pois nestes programas é preciso “a descrição do local onde se passam as cenas externas (bairros, ruas, casas), com reforço da iconicidade (imagens que atestam que os locais são ‘reais’)” (ARAÚJO, 2006, p. 57). O emprego de tal recurso age propriamente como *efeito do real* por exibir detalhes de situações onde o objetivo é o de impactar o telespectador pela *autenticidade* das imagens. Patias (2006) explica sobre a importância da repetição e o excesso de detalhes nos programas taxados de sensacionalistas:

Outra característica do gênero sensacionalista é descrever os crimes com riqueza de detalhes, além da constante repetição do fato, imagens, entrevistas e comentários. O telejornal não se limita a informar que em tal lugar, Fulano de Tal matou Beltrana depois de estupra-la (PATIAS, 2006, p. 101).

¹⁶ Cf. Aumont e Marie (2003, p. 231) classificam o plano-sequência como “um plano bastante longo e articulado para representar o equivalente a uma sequência [...]”. Mais à frente, os autores ainda indicam que “do ponto de vista estético [...]” é um “instrumento de realismo, que permitia evitar a fragmentação do real e respeitava, portanto, a um só tempo, o próprio real e a liberdade do espectador”.

Na reportagem do dia 29 de maio, chamada de “Roupas íntimas e o cunhado assassino”, o jornalista emprega em vários momentos o recurso do plano-sequência. Como a casa da vítima foi queimada após o assassinato, o repórter usa o plano-sequência para mostrar como a residência ficou após o incêndio. Ele vai até a casa da vítima e evidencia os detalhes dos “estragos” causados pelo fogo. Com a narração do repórter em *off*, a câmera começa a captar apenas a cozinha da casa onde Lisandra Silva Zaneti foi morta, demonstrando que o fogo se alastrou praticamente pela casa inteira.

Depois, vai percorrendo o teto até chegar ao repórter que se encontra dentro do quarto. O jornalista evidencia todos os detalhes do quarto (imagem 8). Nesse caso, o *efeito de real* advém do detalhamento do local onde crime aconteceu. Ao descrever todos os aspectos da casa após o incêndio, o repórter pretende impactar o telespectador ao evidenciar os efeitos provocados pelo fogo que se alastrou pela residência. É nessa “riqueza” dos “pormenores inúteis” que o jornalista pretende proporcionar o *efeito de real* no telespectador.



Imagem 9: o repórter mostra todos os detalhes do quarto queimado da vítima, desde a cozinha até os armários sem as roupas íntimas da jovem, que haviam sido levadas.

Na reportagem ainda é relatado que Lisandra havia comprado um carro e, dias depois, começou a notar que as peças íntimas estavam sumindo do varal de roupas e reaparecendo no retrovisor do veículo. O plano-sequência percorre o “passo-a-passo” da vítima no intuito de conferir a sensação personificar Lisandra. Ao conferir este realismo para a cena, o objetivo é desestabilizar o telespectador e colocá-lo na cena de um crime, autenticando o *efeito de real*. O plano-sequência pretende transformar o “olhar” do receptor no mesmo que o da vítima, retirando-o de seu espaço acomodado e provocando um desconforto no público. É neste sentido que o *efeito de real*, no *Cidade Alerta*, não atua apenas para dar verossimilhança à história, pois deseja-se extrair o máximo de dramaticidade possível em todos os aspectos que ressoam emocionalmente nos telespectadores (imagem 10).



Imagem 10: momento em que o repórter mostra o varal sem roupas, depois vai filmando um corredor até chegar ao carro da vítima para “simular” Lisandra.

O emprego do plano-sequência para inserir o telespectador como personagem da história acontece em outros momentos. Na reportagem do dia 19 de agosto, denominada de “Inocente confundido vira refém”, relata-se o caso de Fernando de Souza. Ao se dirigir para uma das comunidades na zona sul de São

Paulo no intuito de visitar um amigo, a vítima foi supostamente confundida como rival da facção que “comandava” o local. O começo do plano-sequência pretende evidenciar o caminho percorrido pela “vítima” até chegar ao lugar onde ele teria ficado em cárcere privado por doze horas (imagem 11):



Imagem 11: na sequência acima, o repórter vai percorrendo todo o trajeto que Fernando de Souza andou até chegar ao local onde seria mantido em cárcere privado por 12 horas.

A cena construída termina ao mostrar a “desorganização” da casa. O jornalista acrescenta nesse momento que Fernando de Souza havia sido “espancado” antes de ser levado para a execução. Após a passagem acima, o repórter dirige-se para o local em que a “vítima” teria sido enterrada. Segundo a reportagem, testemunhas viram Fernando de Souza encapuzado e sendo arrastado para a floresta onde fora encontrado. O próximo plano-sequência percorre a trajetória da “vítima” até o lugar onde foi descoberto pelos militares. É interessante perceber a câmera trêmula e, às vezes, sem foco, oferecendo realismo às cenas. Percebe-se a mão do cinegrafista retirando um galho de árvore de seu caminho, mostrando que “não há edição” na investigação jornalística (imagem 12):



Imagem 12: nesta sequência, o repórter caminha por uma trilha até chegar ao local onde Fernando de Souza foi encontrado enterrado vivo. Ele mostra expõe a forma como o corpo da “vítima” foi posicionado quando os policiais chegaram e conseguiram resgatá-lo.

Em todas as passagens exploradas no estudo, o emprego do plano-sequência é recorrente para tornar a reportagem mais dinâmica e mostrar como se deu o “passo-a-passo” nos últimos momentos da vítima. Aderindo a esta perspectiva que privilegia o “tempo” do telespectador, são evidenciados com maior realismo os acontecimentos que conduziram ao fato. Também existe a importância do jornalista se encontrar *exatamente* onde os crimes ocorreram como forma de legitimação do caso, sendo muitas vezes o único lugar em que as passagens são gravadas. As matérias do *Cidade Alerta* não seguem uma “linearidade”, pois no momento em que o repórter está gravando a passagem, imagens dos envolvidos ou do local dos crimes são exibidas quando o jornalista se refere a eles. Fotos de aspectos relacionados ao caso funcionam para enfatizar determinados detalhes acionados com o propósito de emocionar e como o telespectador.

Este *efeito de real*, mais uma vez, está inserido no *Cidade Alerta* para que a dramaticidade dos casos seja legitimada. O plano-sequência utilizado sugere uma *câmera subjetiva*¹⁷, pois quando o enquadramento tende para imagem trêmula, sem foco e com bastante movimento, tenta-se reproduzir o olhar em 1ª pessoa. Consequentemente, o *efeito de real* no *Cidade Alerta* – contando com as entrevistas – sofre uma mudança de direcionamento: deseja-se extrair o lado emocional e dramático das histórias. Ao colocar-se no lugar *da vítima*, evidenciado “os últimos momentos” e o local no qual os homicídios foram cometidos, o *realismo* proveniente do plano-sequência é distorcido em nome da necessidade de dramaticidade como fonte de atração para o público.

Nas passagens, é possível analisar especialmente o elemento do *grotesco chocante*. Ao “mover” o telespectador para um local onde ocorreu um homicídio, os repórteres procuram explorar detalhes dos ambientes onde crimes de homicídio ocorreram, evidenciando todos os aspectos “horríveis” e “bizarros” dos acontecimentos. As verossimilhanças propostas pelo *efeito de real* na exibição dos “pormenores inúteis” são aproveitados para ocasionarem comoção nos espectadores. Neste sentido, o *Cidade Alerta* imbrica em diversos componentes do programa traços do *grotesco chocante*.

¹⁷ Cf. XAVIER, Ismail (2005, p. 35): “A câmera é dita subjetiva quando ela assume o ponto de vista de uma das personagens, observando os acontecimentos da sua posição, e, digamos, com seus olhos”.

Na reportagem “Roupas íntimas e o cunhado assassino”, é possível perceber a estética do *grotesco chocante* no instante em que o repórter ressalta os danos acometidos pelo fogo que dominou a casa da vítima. O repórter também simula o “passo-a-passo” de Lisandra com o intuito de “chocar” o telespectador, recorrendo mais uma vez para o grotesco, inserindo o público *como se fosse a vítima*. A segunda reportagem analisada, “Inocente confundido vira refém”, o mesmo aspecto é empregado, registrando todos os detalhes “horríveis” e “bizarros” do homicídio. Neste caso, até mesmo a suposta cova onde o “inocente” fora enterrado é exibida para ressaltar os aspectos bárbaros dos acontecimentos. Os elementos que deveriam servir como *efeito de real* ficam comprometidos pela estética do grotesco e do melodrama, deixando qualquer notícia superficial e banalizada, pois atenta-se apenas para o *extraordinário* e o *dramático* dos casos.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As análises mostraram que o *Cidade Alerta* pode ser classificado como Jornalismo Policial em virtude de empregar o sensacionalismo e a dramaticidade na exibição das notícias. O *docudrama* também se faz presente no programa, principalmente nas simulações das histórias reais interpretadas por atores com o uso de trilha sonora. O emprego de elementos como o grotesco, melodrama e o *efeito de real* são utilizados no intuito de comoverem os telespectadores com histórias fantásticas e dramáticas.

O grotesco é um dos principais elementos utilizados no programa para atrair o público. A sensação de “festa pública” conta com as projeções de animais em 3D, de um carro e do holograma com a imagem de repórteres. Marcelo Rezende não fica em nenhum momento sentado e sempre gesticula com as mãos e faz expressões faciais carregadas. Iguala-se ao modo de apresentar os programas sensacionalistas onde o apresentador assume uma posição *subjetiva* com relação às histórias exibidas. Iguala-se ao modo como os apresentadores de *auditórios* se comportavam com o público e a notícia.

Ao noticiar crimes e desastres urbanos com o uso de computações gráficas que visam o *entretenimento* – uma vez que o apresentador “interage” com eles, beijando e fazendo carinho – a notícia fica superficial e perde o caráter de “seriedade”. Devido à instantaneidade televisiva, próprio das emissoras abertas comerciais e recorrente no Jornalismo Policial, não há tempo necessário para a investigação de todos os aspectos que envolvem determinado caso, exibido o fato completamente descontextualizado com a realidade. A busca pela audiência no *Cidade Alerta* está concentrada em explorar os acontecimentos e os detalhes para despertar a curiosidade do telespectador. Desconsideram por completo qualquer informação que possa contextualizar o fato com outras questões socialmente importantes.

O *riso cruel* e o *grotesco chocante* são definitivamente os elementos mais empregados no *Cidade Alerta* na busca pela audiência. O *riso cruel* apresenta-se tanto na exibição das notícias por meio de projeções computadorizadas quanto na forma como Marcelo Rezende apresenta as matérias. Ao fazer as chamadas de notícias trágicas com tom de deboche e se utilizar de uma linguagem popular cheia de gírias e palavrões, o apresentador banaliza a violência, tornando-a superficial. O

grotesco chocante, ligado à própria cultura de massa brasileira que é *escatológica naturalista*, é igualmente utilizado em todo o programa: a exibição de fatos *anormais* e *extraordinário* que fazem parte da realidade do telespectador.

O melodrama presente nas simulações evidencia o modo de o *Cidade Alerta* tratar a notícia como espetáculo: traz histórias sobre a violência nas grandes metrópoles com o *véu dramático*. Isso significa que em todas as matérias, nas dramatizações sobre os casos e na chamada de Marcelo Rezende existe a presença do *melodrama*. É na exacerbação dos elementos dramáticos encontrados nas simulações que o melodrama vai aparecer personificado nas figuras do *vilão* e da *vítima*. As telenovelas seguem a mesma linha melodramática, isto é, a narrativa gira em torno de uma *vítima* afligida por um *agressor* que será derrotado pelo justiceiro. Neste sentido, as notícias exibidas no programa assemelham-se mais à teledramaturgia que o próprio telejornalismo.

Argumenta-se que o melodrama está ligado ao grotesco, pois na maioria dos casos os detalhes *anormais* são ressaltados para se tornarem fontes das narrativas melodramáticas. As duas estéticas, concomitantemente, preferem elementos “anormais” como ferramenta para excitar a sensibilidade do receptor. O *efeito de real*, conseqüentemente, fica contaminado com o grotesco e o melodrama, sendo utilizado para as mesmas finalidades. A passagem do repórter, no caso do *Cidade Alerta*, é realizada para impactar o telespectador ao ressaltar aspectos desagradáveis dos casos. A única e exclusiva intenção do *Cidade Alerta* é entreter, ou seja, *atrair o público* por meio da exploração do grotesco, do melodrama e do *efeito de real* em matérias que abordem a temática do Jornalismo Policial.

É preciso ainda chamar atenção para o papel desempenhado por Marcelo Rezende no *Cidade Alerta*. Foi evidenciada a importância do apresentador na construção da dramaticidade dos casos pela exploração do grotesco e dos personagens existentes no melodrama. O jornalista, consagrado na televisão brasileira por se dedicar às temáticas policiais, é um dos principais elementos responsáveis por fornecer ao *Cidade Alerta* todo o feitiço melodramático e grotesco. Por utilizar uma linguagem “popularesca”, informal e repleto de gírias e palavrões, o apresentador deixa as notícias superficiais, banalizando-as. O “deboche” e a “seriedade” de Marcelo Rezende são alternados constantemente no programa, não deixando espaço para qualquer tipo de reflexão sobre a veracidade ou a importância das informações e imagens exibidas ali.

Após a análise dos aspectos do melodrama, grotesco e *efeito de real* no programa *Cidade Alerta*, é preciso perguntar-se se de fato o conteúdo transmitido pode ser considerado como *jornalismo*. O programa, como visto anteriormente, ultrapassa todos os “limites” impostos pelo telejornalismo considerado padrão. Portanto, é preciso reconhecer o impacto de outros elementos estranhos ao modo tradicional de produzir um telejornal e como tais ornamentos contribuem para uma dramatização da mensagem no Jornalismo Policial.

Em virtude de o gênero investir em traços do grotesco e do melodrama, é possível reconhecer que o programa é normalmente associado ao termo “populacho” ou “popularesco”. Isso é evidente, pois os aspectos grotescos e melodramáticos são encontrados nas “festas públicas”, onde não há a “tradição oficial” normalmente instituída pelo Estado e organizações religiosas. Neste sentido, é possível fazer uma comparação onde o *Cidade Alerta* está mais atrelado à tradição popular que vincula uma linguagem conectada ao cotidiano do indivíduo, sempre na tentativa de criar um “laço afetivo” com ele. Por outro lado, telejornais como o *Jornal Nacional* optam por uma linguagem mais “formal” para transparecer credibilidade e seriedade

Seguindo este raciocínio, ainda é possível distinguir que o *Cidade Alerta* faz parte da “cultura não-oficial” dos programas jornalísticos justamente por implementar elementos grotesco e melodramáticos na representação das histórias apresentadas. Os telejornais que seguem a estética “padrão” representam a “cultura oficial”. Alfredo Vizeu Júnior (2006), explica que é responsabilidade dos telejornais sistematizar, organizar, classificar e hierarquizar a realidade e, por isso, “contribuem para uma organização do mundo circundante, colocando-se como uma espécie de *lugar de segurança*” (JÚNIOR, 2006, p. 104). Se, como pensa o autor, os telejornais “oficiais” servem para estruturar o caos presente na realidade, o Jornalismo Policial, por outro lado, oferece uma visão de mundo totalmente desorganizada que “organiza” o mundo de acordo com o que será mais impactante para o telespectador.

REFERÊNCIAS

ACCIOLY, Maria Inês de A. J. **Isto é simulação: O efeito de real como estratégia de comunicação**. 2009. 185f. Tese. (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporânea), Universidade Federal do Rio de Janeiro, URFJ, Rio de Janeiro.

ALCURE, Lenira. **Telejornalismo em 12 lições**. São Paulo: Senac, 2011.

ARAÚJO, Carlos Alberto. **Dramas do cotidiano na programação popular da TV brasileira**. In. FRANÇA, Vera (orgs). **Narrativas televisivas: programas populares na TV**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

AUMONT, Jacques. MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2003.

BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

BARTHES, Roland. **Rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BRAIGHI, Antônio Augusto. **Análise de telejornais: um modelo de exame da apresentação e estrutura de noticiários televisivos**. Rio de Janeiro: E-papers, 2013.

COUTINHO, Iluska. **Dramaturgia do telejornalismo**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

DALMONTE, Edson Fernandes. **Efeito de real e jornalismo: imagem, técnica e processos de significação**. FAMECOS, nº. 20, p. 41-47, dezembro, 2008.

FRANÇA, Vera. A TV, a janela e a rua. In:____.(orgs). **Narrativas televisivas: programas populares na TV**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

FECÉ, José Luiz. **Do realismo à visibilidade. Efeitos de realidade e ficção na representação audiovisual.** Contracampo, Niterói, n. 2, jan./jun., 1998.

FERNANDES, Edson. SANTOS, Eduardo. **Estética da TV espetáculo.** In: Cenários da Comunicação/ Centro Universitário Nove de Julho. Departamento de Ciências Sociais. São Paulo: UNINOVE, 2002.

FUENZALIDA, Valério. **O docudrama televisivo.** Revista MATRIZES. Ano 2 – Nº1, segundo semestre de 2008, p. 157-172. São Paulo: USP, 2008.

GUTMANN, Juliana Freire. **O que dizem os enquadramentos de câmera no telejornal?** SBPjor, nº.2, v.8.p.64-79, 2012.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real: mídia, estética e cultura.** Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JÚNIOR, Alfredo Eurico Vizeu Pereira. **Telejornalismo: cotidiano e lugar de referência.** Estudos de Jornalismo e Mídia. nº1, p. 100-109, 1º semestre, 2006.

LEAL, Bruno Souza. **A experiência do telejornal: âncora naturalista.** FAMECOS, nº36, p.54-60, agosto, 2008.

____. **As imagens como arquivo do real: reflexões sobre o realismo contemporâneo.** Comunicação, Mídia e Consumo São Paulon, v.9, n.35, p.215-230, agosto, 2012.

____. **Telejornalismo e autenticação do real: estratégias, espaços e acontecimentos.** In: GOMES, Itania Maria Mota. **Televisão e Realidade.** Salvador: EDUFBA, 2009.

MARCONDES FILHO, Ciro. **A sociedade tecnológica.** São Paulo: Scipione, 1994.

____. **A sociedade frankenstein.** São Paulo, mimeo, 1991.

____. **Televisão: a vida pelo vídeo.** São Paulo: Moderna, 1988.

MARINHEIRO, Vaguinaldo. **Na Rota do Crime é B.O filmado.** Folha de S.Paulo, São Paulo, 28 de abr, 1996.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MATTOS, Sérgio. **História da televisão brasileira.** Petópolis: Vozes, 2002.

____. **A evolução histórica da televisão brasileira.** In: VIZEU, Alfredo. PORCELLO, Flávio. COUTINHO, Iluska. **60 anos de telejornalismo no Brasil: História, Análise e Crítica.** Florianópolis: Insular, 2010.

PATIAS, Jaime Carlos. **O espetáculo no telejornal sensacionalista.** In: COELHO, Cláudio Novaes Pinto; CASTRO, Valdir José de. **Comunicação e sociedade do espetáculo.** São Paulo: Paulus, 2006.

PICCININ, Fabiana. **Narrativas de um real autenticado: notas sobre a grande reportagem na TV contemporânea.** In: PORCELLO, Flávio. VIZEU, Alfredo. COUTINHO, Iluska. **#Telejornalismo: nas ruas e nas telas.** Florianópolis: Insular, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **Efeito de realidade e a política da ficção.** Novos Estudos, nº84, p. 75-90, março, 2010.

REZENDE, Guilherme Jorge de. **Telejornalismo no Brasil: um perfil editorial.** São Paulo: Summus, 2000.

RONDELLI, Elizabeth. **Realidade e ficção no discurso televisivo**. Editora UFPR, Letras, Curitiba, nº48, p. 149-162, 1997.

ROXO, Marco. **A volta do “jornalismo cão” na TV**. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart (et.al) (orgs). **História da televisão no Brasil: do início aos dias de hoje**. São Paulo: Contexto, 2010.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart (et.al). **Os gêneros televisivos brasileiros numa perspectiva história**. In: RIBERIO, Ana Paula Goulart (et.al) (orgs). **Televisão, história e gêneros**. Rio de Janeiro: Simmer & Amorim Edição e Comunicação Ltda, 2014.

SANTOS, Alexandre Tadeu. **Ficção e antificação na telenovela brasileira: a hibridação do formato e aproximação com o gênero docudrama**. 2010. 229f. Tese (Doutorado em Escola de Comunicação e Artes), USP, São Paulo.

SERAFIM, José Francisco: **Televisão e Documentário: afinidades e desacertos**. In: GOMES, Maria Itania Mota (orgs). **Televisão e Realidade**. Salvador: EDUFBA, 2009.

SODRÉ, Muniz. **Comunicação do grotesco: introdução à cultura de massa brasileira**. Rio de Janeiro: Vozes, 1980.

SODRÉ, Muniz. **Monopólio da fala: função e linguagem da televisão no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1984.

SÓDRE, Muniz. PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Maud, 2002.

SOUZA, José Carlos Aronchi de. **Gêneros e formatos na televisão brasileira**. São Paulo: Summus, 2004.

TEMER, Ana Carolina Rocha Pessôa. **Descontruindo o telejornal: um método para ver além da *meláge* informativa**. In: VIZEU, Alfredo. MELLO, Edna. PORCELLO, Flávio: **Telejornalismo em questão**. Coleção Jornalismo Audiovisual. Florianópolis: Insular, 2014

_____. **A mistura de gêneros e o futuro do telejornal**. In: VIZEU, Alfredo (et.al) (orgs): **60 anos do telejornalismo no Brasil: história, análise e crítica**. Florianópolis: Insular, 2010.

THOMSON, Philip. **The Grotesque**. London: Methuen, 1979.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2005.