

A violência como espetáculo: o crime na televisão brasileira (1961-2016)

Wagner Pinheiro Pereira

*A mídia é o único poder que tem a prerrogativa de editar suas próprias leis,
ao mesmo tempo que sustenta a pretensão de não se submeter a nenhuma.*

PAUL VIRILIO

No dia 4 de fevereiro de 2014, Rachel Sheherazade, âncora do SBT Brasil, durante o editorial do telejornal, abordou o caso de um jovem negro que havia sido amarrado num poste no bairro do Flamengo, zona sul do Rio de Janeiro. O jovem, que na ocasião ainda não completara a maioridade, teve suas roupas arrancadas e sofreu inúmeros pontapés, que deixaram seu corpo coberto de sangue e cheio de hematomas. Disse a jornalista, durante o editorial do telejornal:

O marginalzinho amarrado ao poste era tão inocente que, em vez de prestar queixa contra seus agressores, preferiu fugir antes que ele mesmo acabasse preso. É que a ficha do sujeito está mais suja do que pau de galinheiro. Num país que ostenta incríveis 26 assassinatos a cada 100 mil habitantes, que arquiva mais de 80% dos inquéritos de homicídio e sofre de violência endêmica, a atitude dos vingadores é até compreensível. O Estado é omissivo, a polícia desmoralizada, a justiça é falha. O que resta ao cidadão de bem que ainda por cima foi desarmado? Se defender, é claro! O contra-ataque aos bandidos é o que eu chamo de legítima defesa coletiva de uma sociedade sem Estado contra um estado de violência sem limite. E aos defensores dos direitos humanos que se apiedaram

do marginalzinho preso ao poste, eu lanço uma campanha. Faça um favor ao Brasil! Adote um bandido!¹

Ao lermos os comentários da jornalista, colocamos em perspectiva diversos pontos de reflexão acerca da questão da violência e, no mais geral, do crime na sociedade brasileira. Através dos índices de criminalidade expostos pela própria âncora, temos, por um lado, o fator condensador de medos e inseguranças coletivas que, por sua vez, contribuem para o aumento das diferenças sociais, dos preconceitos e da exclusão de várias classes do reconhecimento de direitos fundamentais. O que ocorre é um processo social que se retroalimenta dando cada vez mais vulto a um problema estrutural que deita suas raízes num momento histórico anterior em séculos ao telejornal. As opiniões da jornalista Raquel Sheherazade, antes de serem isoladas, são o reflexo de toda uma mentalidade social histórica que se sedimentou no decurso de um longo processo de divisão social pela cor, poder aquisitivo, posição geográfica etc.

Há, indubitavelmente, um espaço de tensões políticas no que tange às questões do crime no Brasil. De um lado estão aqueles que reconhecem em maior ou menor medida o impacto histórico das relações desiguais no espaço social, econômico e político; do outro, está a massa dos cidadãos que enraizou determinados estereótipos e encara a questão da criminalidade com uma postura de caráter exclusivamente punitivo e reparador, pondo em discussão um velho anseio de ordem e estabilidade sociais.

O crime, aquém de ser visto em si mesmo, dentro de sua definição imanente e contemporânea informada pelas teorias jurídicas, precisa ser visto como produto social em sua ocorrência e conceito. Ao longo da história, não apenas no Brasil, o crime passa por modificações em seus diversos aspectos: o primeiro deles talvez diga respeito àquilo que as sociedades foram categorizando ou deixando de categorizar como crime. Dois breves exemplos elucidam esse jogo de alteração da percepção dos

1 Varjão, *Violações de direitos na mídia brasileira*: Guia de Monitoramento – uma ferramenta prática para identificar violações de direitos no campo da comunicação de massa, p.46.

atos individuais e coletivos como positivos ou negativos. O primeiro deles é sobre a criminalização de maus-tratos aos animais. Apesar de parecer relativamente antiga para nós, a primeira lei que versa sobre os maus-tratos a animais é o Decreto-Lei n.24.645 de julho de 1934. Somos levados a pensar que a lei surgiu como algo natural e inevitável no decurso da história de uma nação civilizada. No entanto, em tempos anteriores, punir esse tipo de ato sequer fora cogitado. O que mudou? Em que momento mudou? Como mudou? São perguntas que nos fazem refletir sobre a natureza fluida e mutável dos valores e moral sociais. E isso se verifica no segundo exemplo: o adultério só foi descriminalizado em 28 de março de 2005, pela Lei n.11.106. Era absolutamente impensável considerar o adultério como algo não passível de punição, por exemplo, no Brasil colonial. As duas mudanças no âmbito jurídico nos permitem inferir sobre uma mudança constante e permanente dos parâmetros morais de uma sociedade, que têm influência direta na mentalidade coletiva acerca do que é imputável ou não. Ondas de religiosidade, agitações políticas institucionais, crises econômicas, epidemias, todo tipo de abalo no equilíbrio virtual de uma comunidade histórica reverbera no processo das leis. Os casos recentes das disputas políticas pela descriminalização do aborto e das drogas, bem como as pressões por uma legislação mais rígida que coíba as práticas de intolerância religiosa – assim como os crimes de ódio contra a comunidade LGBT e outros – são provas inquestionáveis de que toda a concepção que temos a respeito “do certo e do errado” está suscetível à embates, questionamentos e mudanças que podem alterar significativamente as feições de nosso escopo jurídico.

Pela própria natureza das questões postas, somos levados a refletir acerca das forças envolvidas direta ou indiretamente na moldura das percepções morais sobre o crime. Há quase um século atrás, os estudiosos da chamada Escola de Frankfurt – como Theodor Adorno, Max Horkheimer, Walter Benjamin, dentre outros –, seguidos mais à frente por pesquisadores como Guy Debord, Douglas Kellner e Jesús Martín-Barbero, pensaram sobre as relações entre a sociedade de massas e a era do espetáculo dos meios de comunicação. Sem dúvida, a emergência de

uma cultura da mídia em pleno processo dialético com suas sociedades massificadas representou um paradigma para as formas de construção das balizas morais, políticas e até religiosas no mundo contemporâneo, haja vista seu reconhecido papel no estabelecimento e manutenção dos regimes autoritários do século XX. É mister pôr em análise o papel desses meios de comunicação na história do Brasil e, sobretudo, na história do crime no Brasil, questionando seu papel em tudo o que é relativo a crimes, seja sua possível influência para atos criminosos individuais ou coletivos, seja sua capacidade de formatar opiniões acerca de tais atos. No caso brasileiro, a televisão se destaca como o meio de comunicação mais próspero e influente.

A televisão pode ser considerada o principal meio de comunicação de massa criado no século XX, graças à amplitude de seu consumo social e por ser um eficiente meio de divulgação de informações, ideologias e entretenimento presente de forma influenciadora no cotidiano dos brasileiros de todas as classes sociais. Mesmo famílias que vivem em moradias simples, sem acesso a infraestrutura básica, como água encanada e esgoto, possuem um aparelho televisor no qual assistem diariamente aos seus programas prediletos, tais como telejornais, novelas, jogos de futebol, programas de auditório e de entrevistas, além de filmes, desenhos, entre outros. Em virtude de sua importância, em 1997, o Superior Tribunal de Justiça decidiu – com base na Lei n.8.009/90, do bem de família – que o aparelho televisor passava a ser indispensável ao cidadão brasileiro, sendo, portanto, um item impenhorável, assim como já eram geladeiras, fogões, alimentos e fotos de casamento.²

A julgar pelo protagonismo televisivo na história brasileira, um inventário sobre a história do crime parece ganhar espaço relevante através desse meio de comunicação, dado seu papel proeminente em diversos momentos decisivos de nossa história. Para além de pensar o crime em seu aspecto legal e jurídico, uma história do crime no Brasil pode ser feita a partir de uma fonte rica e fundamental como a televisão,

2 Cf. Braune; Rixa, *Almanaque da TV*, p.17; Pereira, *História da televisão no Brasil, Guia a história: televisão*, p.50-1.

auxiliando-nos a olhar a questão da criminalidade pelo crivo histórico, social, econômico, político e, sobretudo, moral.

Nos tempos heroicos dos “mocinhos contra bandidos”: *O vigilante rodoviário* combate o crime

O vigilante rodoviário (TV Tupi, 1961-1962), criado e dirigido por Ary Fernandes e produzido por Alfredo Palácios, pode ser considerado a primeira produção televisiva representativa a trabalhar com a questão da criminalidade no Brasil como tema central de seus episódios. Além disso, essa série pioneira foi responsável também por apresentar o primeiro herói 100% brasileiro. Sobre a criação desse icônico personagem televisivo e cinematográfico, o cineasta Ary Fernandes recorda que:

[...] quando criança, via os seriados no cinema, devorava gibis e ficava pensando por que não existia um seriado brasileiro, um personagem genuinamente brasileiro. Os heróis eram todos norte-americanos, tipo *Flash Gordon*, *Tarzan*, *Capitão América*, *O Sombra*, *Fantasma*, etc.³

Como já disse, sentia falta de um herói genuinamente brasileiro, e, como sempre viajava pelas estradas devido às filmagens, e já tinha um contato com os policiais rodoviários, surgiu-me a ideia de criar um herói relacionado com as coisas que eu gostava e admirava. Na época, também, a corporação da Polícia Rodoviária era bem pequena e sempre benquista pelo público. Essa junção de ideias me agradava.

Imaginei-o, então, na figura simpática de um policial rodoviário cujo intuito não era somente autuar os motoristas, e sim um amigo das estradas a quem pudéssemos recorrer. Foi nessa hora, em meio a uma fusão de ideias, que eu criei o “Vigilante Rodoviário”, cujo primeiro título do piloto da série era “O Patrulheiro”.⁴

3 Fernandes, *O Vigilante Rodoviário: A história da minha vida*. Disponível em: <<http://www.vigilanterodoviario.com.br/>>. Acesso em: 21 jul. 2016.

4 O Vigilante Rodoviário: Como o cineasta Ary Fernandes criou o ícone da televisão brasileira. Disponível em: <<http://www.vigilanterodoviario.com.br/>>. Acesso em: 20 jul. 2016.

A essa ideia, em virtude de ser um aficionado por cães, o cineasta acrescentaria ainda a noção de que o patrulheiro seria auxiliado por um cão de guarda esperto, intrépido e valente, inspirado em personagens caninos famosos da televisão americana, tais como Rin-Tin-Tin e Lassie. Surgia, assim, a proposta de uma série que seria considerada, tanto pela crítica quanto pelo público da época, como um marco da história da televisão brasileira. Para pôr o projeto em prática, Ary Fernandes apresentou sua ideia para Flávio Capeletti, subcomandante da Polícia Rodoviária, que deu apoio e recursos da Polícia Rodoviária para a realização da série.⁵

Apesar das dificuldades iniciais enfrentadas para adquirir os equipamentos de filmagem e resolver todas as questões materiais, técnicas e logísticas da produção, a realização de *O Vigilante Rodoviário* tornou-se um marco por ser a primeira série de filmes gravada para a televisão na América Latina. Sua estreia na televisão brasileira ocorreu no dia 3 de janeiro de 1962, na TV Tupi (SP), numa quarta-feira, às 20h05, após o telejornal *Repórter Esso*, com o patrocínio da Nestlé do Brasil.⁶

O Vigilante Rodoviário, contando ao todo com 38 episódios de aproximadamente vinte minutos cada, retratava as aventuras de um policial rodoviário chamado inspetor Carlos, que em companhia de seu fiel

5 “Ele se dispôs a ajudar no que fosse possível, mas os recursos da Polícia Rodoviária na época eram precários, haja vista que a frota da rodoviária era composta de alguns jipes e dois Fords, um 1949 e outro 1950. [...] Conversei com o pessoal da polícia e pedi quatro guardas permanentes para ficarem direto comigo durante as filmagens. [...] Até então, as fardas utilizadas nas filmagens eram fornecidas pela polícia, mas, depois, quando fizemos a série, a farda do Carlinhos eu mandei fazer especialmente para o filme. [...] Foram usados carros da polícia, jipes e motos. Interessante que as motos da polícia não tinham rádio, então fizemos uma adaptação na moto para colocar um rádio transmissor da Byington, um HT usado na guerra, que não funcionava. O comandante tinha um Ford 1950 e o subcomandante usava um Ford 1949. Depois esses carros acabaram sendo utilizados [...]”. Cf. Fernandes, op.cit.

6 A série televisiva foi filmada até 1962, quando a Nestlé, em virtude do aumento dos custos das fitas, originados pelas Instruções 204 e 208 (que taxavam em 100% os produtos importados), cancelou o patrocínio e a produção da série.

cachorro Lobo⁷ patrulhava as estradas, desvendava crimes quase impossíveis, lutava contra os bandidos ou simplesmente ajudava as pessoas necessitadas e em perigo. A bordo de uma tonitruante motocicleta Harley-Davidson 1952 ou de um reluzente automóvel Simca Chambord 1959, o inspetor Carlos e o cachorro Lobo viviam eletrizantes aventuras na altura do quilômetro 38 da Rodovia Anhanguera, onde a maioria dos episódios foi filmada em virtude do propício tempo ensolarado na maior parte do ano, aspecto fundamental para a realização das filmagens externas.

A série contava ainda com “a participação de Tuca, um garotinho de origem simples e muito esperto que vive momentos de ação ao lado dos seus heróis e que está sempre tentando ajudá-los, mas acaba por desencadear situações hilariantes”.⁸ Outro personagem importante da série foi o comandante da Polícia Rodoviária interpretado por Washington Coimbra, que na vida real era chefe de pessoal da Polícia Rodoviária do Estado de São Paulo e acabou atuando em toda a série.

Dentro de sua proposta original – segundo Ary Fernandes em folder publicitário dedicado ao projeto de produção de uma nova versão da série –, *O Vigilante Rodoviário* era apresentado como um programa televisivo que

[...] enaltece a segurança pública através de conselho aos motoristas, quanto ao respeito das leis, à manutenção da ordem e às consequências das infrações cometidas. Tudo isso é enfatizado no decorrer das histórias, com mensagens diretas ao público no final de cada episódio, exaltando o verdadeiro trabalho da Polícia Militar.

7 O cão-ator selecionado para interpretar Lobo era um cachorro policial vira-lata chamado King. Apesar de o animal não ter uma raça definida, a série o apresentou como um pastor-alemão.

8 Fernandes, *As novas aventuras do Vigilante Rodoviário*: prospecto de oferta pública de certificado de investimento audiovisual referente a obra cinematográfica na forma de seriado. Projeto para Nova Série. Disponível em: <<http://www.vigilanterodoviario.com.br/>>. Acesso em: 23 jul. 2016.

uma quadrilha internacional que rouba um valiosíssimo diamante na Holanda e foge para o Brasil. A Polícia Rodoviária sai no encalço dos bandidos, mas eles estão dispostos a tudo para escapar e, para isso, acabam sequestrando um policial e até o inspetor Carlos. Contudo, o vigilante rodoviário e seu inseparável cão conseguem se livrar das garras dos bandidos e acabam por prender toda a gangue internacional, sendo, ao final, parabenizados por seus atos de heroísmo e bravura pelo comandante da Polícia Rodoviária.

Os episódios “Ladrões de Automóveis” e “O Invento”, que enfocavam o alto índice de roubos de carros em São Paulo, justificaram a escolha do automóvel Simca Chambord como novo veículo utilizado pelo inspetor Carlos na série.¹⁰ No episódio “O Invento”, um cientista brasileiro da montadora Simca inventa um supermotor para melhorar o empenho dos carros da polícia na captura dos bandidos. O inspetor Carlos e seu colega Jair precisam manter guarda do equipamento, para evitar o perigo de ele cair em mãos erradas. Mas o que ninguém imagina é que o assistente do inventor – vítima de uma chantagem por dívidas de jogo – é forçado a entregar os planos a uma quadrilha de perigosos marginais, o que levará o inspetor Carlos e o cachorro Lobo a mais um combate contra o crime.

A série policial *O Vigilante Rodoviário* obteve sucesso em âmbito nacional, possibilitando a comercialização de várias linhas de produtos, que incluíam bonequinhos, miniaturas do carro Simca Chambord, uma revista de história em quadrinhos, dentre outros materiais que auxiliaram na consolidação da série na memória e no gosto popular dos

10 A mudança de moto para carro ocorreu depois de o cachorro Lobo sofrer uma queimadura numa das patas (segundo Ary Fernandes) ou de sua cauda (segundo versões populares) no escape da Harley-Davidson, negando-se a subir novamente nessa moto. Além disso, naquela época, a empresa Control cedeu para a produção de *O Vigilante Rodoviário* algumas unidades do carro Simca Chambord, que foram pintados e tiveram instalados sirene e rádio transmissor para figurarem na trama. Como esse modelo de carro estava em baixa no mercado automobilístico na época, com poucas vendas e pátios das concessionárias lotados, sua divulgação na série auxiliou a alavancar novamente as vendas do carro, dando sobrevida à montadora francesa no Brasil.

telespectadores por várias décadas, sedimentando, no imaginário social dos telespectadores brasileiros, a imagem romantizada da atuação dos heroicos policiais no combate contra o crime.¹¹

Das distantes dunas de Agadir à contemporânea cidade do Rio de Janeiro: mistérios, crimes diabólicos e assassinatos na teledramaturgia brasileira

A teledramaturgia brasileira, uma das produções mais populares e de maior audiência da programação televisiva, possui um papel vital na construção das representações audiovisuais e dos imaginários sociais sobre o crime e a violência no Brasil. Já nas décadas de 1950 e 1960, telenovelas como *O Direito de Nascer* (TV Tupi/TV Rio, 1964-1965) – principal representante do gênero melodramático na televisão latino-americana – foram construindo imagens e representações do vilão criminoso e de um universo marcado por tramas em que mistérios, planos diabólicos, malvadezas e assassinatos permeavam o imaginário social do telespectador brasileiro.¹²

11 Inclusive, a realidade imitou a ficção quando, três anos após o término da série, em 1962, o ator Carlos Miranda foi convidado pelo então comandante geral da Força Pública, general de exército João Franco Pontes, a ingressar na carreira policial, tornando-se, de verdade, um vigilante rodoviário. Depois de 25 anos na polícia, e tendo feito todos os cursos na corporação, Carlos Miranda passou para a reserva como tenente-coronel PM RES em 1998.

12 Em seus primórdios, é possível apontar a filiação da telenovela ao romance-folhetim, ao reconhecer a persistência de uma estrutura narrativa literária herdada do Romantismo do século XIX e aperfeiçoada pelo editor francês Émile Girardin (1806-1881), que resolveu publicar, em 1836, ficção em pedaços ou romance de rodapé (*o feuilleton-roman*), gênero seriado nos rodapés dos jornais franceses que atraía a atenção do público interessado na continuação da história. A origem da teledramaturgia no Brasil remete também à experiência precursora da radionovela (ou novela radiofônica) latino-americana, introduzida no país com a transmissão, através da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, de *Em Busca da Felicidade*, original cubano de Leandro Blanco, em 12 de julho de 1941. Veja: Campedelli, *A telenovela*, p.18-9.

O segredo da popularidade do melodrama estava provavelmente na maneira como encarava e explicava as relações humanas, na simplicidade – ou simploriedade – de suas concepções morais. O mal, para ele, não decorre das causas sociais, não possui raízes psicológicas complexas, não nasce da incompreensão, da neurose, do desencontro de opiniões ou de personalidades. Tem sempre forma concreta, personifica-se num indivíduo propositadamente mau: o tirano ou o vilão. Às vezes, esse foco de malignidade organiza em volta de si uma rede que funciona às ocultas, com nomes fictícios, usurpando cargos e títulos aristocráticos: é a conspiração, a trama diabólica.¹³

A partir da segunda metade da década de 1960, as emissoras de televisão Tupi, Excelsior, Globo e Record – com o apoio das companhias americanas de produtos sanitários e higiênicos, como a Colgate/Palmolive e a Gessy-Lever – passaram a investir decisivamente na produção de teledramaturgia, importando textos, roteiristas e diretores de países da América Latina, como Argentina, Cuba, Venezuela, Colômbia e México.¹⁴ Ainda que nas décadas de 1950 e 1960 os trabalhos dos dramaturgos brasileiros – oriundos principalmente da radionovela – já fossem significativos, foram as telenovelas de Glória Magadan que ficaram conhecidas como os mais emblemáticos folhetins exóticos do período.¹⁵

13 Almeida Prado, O triunfo do melodrama In: _____, *João Caetano*, p.87-8 apud Campedelli, op. cit., p.29.

14 Hamburger, *O Brasil antenado: A sociedade da novela*, p.84. Conforme atesta a cientista social Esther Hamburger: “Durante a década de [19]60 o Brasil se inseria numa indústria continental de fabricação de novelas. Textos cubanos eram adaptados na Argentina. Readaptados no Brasil, seguiriam para a Venezuela, onde sofreriam nova transformação. No percurso, scripts passavam por alterações de local, tempo, tamanho, e se ajustavam às normas eventuais de censura local. Os escritores brasileiros de novelas, que logo assumiriam posição de destaque, começaram, portanto, refazendo originais de seus colegas de outros países de fala espanhola, produzindo textos que seriam por sua vez retransformados”. Hamburger, *Diluído fronteiras: a televisão e as novelas do cotidiano*. In: Novais; Schwarcz (orgs.), *História da vida privada no Brasil 4*, p.461.

15 A cubana Glória Magadan, nascida Maria Magdalena Iturriz y Placencia, começou sua carreira na rádio, em Havana, mas em decorrência da Revolução Cubana de 1959, que levou ao poder Fidel Castro, ela se refugiou em Porto Rico, onde

A novelista cubana Glória Magadan se destacava como uma profunda conhecedora das fórmulas capazes de transformar uma telenovela em sucesso, apesar de suas produções não possuírem comprometimento algum com a realidade brasileira. Numa época em que o governo ditatorial do marechal Castelo Branco cassava direitos políticos e tentava silenciar à força qualquer voz dissonante, as novelas escritas por Glória Magadan, ou realizadas sob sua supervisão, apresentavam tramas ambientadas em paisagens estrangeiras e em tempos remotos como a França absolutista, o Marrocos sob o domínio dos nazistas, o México do imperador Maximiliano, o Japão das tradições dos samurais, a Rússia dos Romanov, a Espanha das touradas, os Estados Unidos dos gângsteres da década de 1920, a Áustria do século XIX, a Índia imaginária, onde atuavam personagens excêntricas e extravagantes num repertório que incluía condes, duques, piratas, ciganos, índios, gângsteres, vilões cruéis, mocinhas ingênuas e galãs virtuosos e corajosos, todos eles ostentando nomes estrangeiros, figurinos pomposos e linguagem rebuscada e formal.

Apesar das críticas e da imagem negativa construídas acerca do trabalho de Glória Magadan, a novelista cubana deixou um importante legado para a teledramaturgia brasileira, ao apontar o romance e o suspense como os ingredientes básicos necessários para o sucesso de uma novela.

conseguiu emprego na estação de TV local Telemundo. Devido ao seu sucesso, passou a ser diretora do departamento de novelas da Colgate-Palmolive, em Miami, para toda a América Latina e, mais tarde, diretora de programas para a América Latina e o Canadá. Pouco depois foi enviada para trabalhar na Venezuela, e em 1964 foi transferida para o Brasil, onde, com o auxílio de Walter George Durst e Daniel Más, iniciou a produção de telenovelas para a TV Tupi. No final de 1965, Glória Magadan foi contratada por Walter Clark a peso de ouro e com plenos poderes para assumir a direção do Departamento de Teledramaturgia da TV Globo, onde estreou em 1965 à frente de *Paixão de Outono*. Segundo recorda o ator e diretor global Daniel Filho: “O contrato de Glória Magadan com a emissora era claro. A emissora podia gerir dinheiro, mas a última palavra sobre a novela era dela: textos, atores, produção. Além do mais, a ‘Dama de Ferro’ da televisão tinha total autonomia em relação a horários. Isso irritava meio mundo. Boni ficava especialmente aborrecido com esse aspecto do problema, já que não podia dizer o que achava das novelas, dar palpites nos elencos, no tamanho e, pior de tudo, não tinha muita opção para armar a programação da emissora”. Daniel Filho, *Antes que me esqueçam*, p.21.

Afinal, se o romance era visto como o principal atrativo das novelas, o suspense representava também um bom motor condutor das tramas, ao criar um clima de mistério ao desfecho de cada capítulo, fazendo que o telespectador voltasse continuamente a acompanhar a trama no dia seguinte, mantendo-o preso à novela por meses seguidos até a resolução do mistério ao final da trama.

O mistério em torno de “Quem matou?” é uma fórmula que agrada e aumenta a audiência. Comprovadamente, se uma novela vai mal, a inclusão de um assassinato pode ajudar a melhorar a performance da trama, pois o mistério de um crime mexe com o imaginário e a curiosidade das pessoas. Na verdade, esse clima de “quem matou” foi instaurado em *O Sheik de Agadir* (TV Globo, 1966-1967), novela de Glória Magadan baseada no romance *Taras Bulba*, de Nikolai Gogol, e dirigida por Régis Cardoso e Henrique Martins, que foi uma das mais representativas produções de teledramaturgia da “linha capa e espada” realizadas pela TV Globo na década de 1960.¹⁶

Ambientada na Arábia e na França ocupada pelos nazistas, a trama tinha como personagens centrais o sheik Omar Ben Nazir (Henrique Martins), que disputava o amor da francesa Janette Legrand (Yoná Magalhães) com o oficial do exército francês Maurice Dummont (Amilton Fernandes). Em meio ao romance, misteriosos assassinatos moviam a trama e garantiam o suspense da história, revelando ao público telespectador apenas que o criminoso – o primeiro *serial killer* da ficção televisiva nacional – usava a alcunha de Rato. O assassino noturno, sempre usando luvas pretas, surgia de repente, entre uma cena e outra de amor, para estrangular agentes nazistas e deixar sua “assinatura” sobre os corpos de suas vítimas: uma tarântula negra. O misterioso assassino reduziu bastante o elenco da novela, eliminando cruelmente diversos personagens.

16 Em virtude de não haver restado mais nenhum material audiovisual integral da telenovela, a análise apresentada neste artigo sobre *O Sheik de Agadir* é baseada nas informações extraídas da pesquisa realizada pelo Projeto Memória das Organizações Globo de 1999 a abril de 2003, publicadas em: Maior, *Almanaque TV Globo*, p.29-30; *Dicionário da TV Globo*, V.1: programas de dramaturgia & entretenimento, p.12; *Guia Ilustrado TV Globo: novelas e minisséries*, p.39.

Uma das mais comentadas vítimas do Rato foi o personagem de Sebastião Vasconcelos. Segundo relatos do Projeto Memória das Organizações Globo, a autora Glória Magadan, escritora exilada do regime castrista, achava o ator parecido com Fidel Castro e resolveu eliminá-lo sumariamente. Os atores que viveram os personagens nazistas ganharam a antipatia do público. Mário Lago, comunista assumido que driblou a resistência de Glória Magadan para ser admitido na novela, fazia o papel do coronel nazista Otto von Lucken, porém o mais odiado da tropa paramilitar SS (*Schutzstaffeln – Esquadrões de Proteção*), um grupo de elite formado em 1925, a partir da guarda pessoal de Adolf Hitler, era o implacável Hans Stauben (Emiliano Queiroz). O ator chegou a ser agredido a golpes de guarda-chuva por uma telespectadora enfurecida numa loja de departamento em Copacabana, no Rio de Janeiro, um dia depois da exibição da cena em que seu vilão havia assassinado o personagem de Cláudio Marzo, muito querido pelo público. “Assassino!”, gritavam os telespectadores quando viam Emiliano Queiroz pelas ruas do Rio de Janeiro.¹⁷

Embalada pelo sucesso da novela, a TV Globo promoveu um concurso para incentivar os telespectadores a descobrir a identidade do personagem assassino, mas ninguém acertou. Inúmeras vezes por dia, a emissora veiculava a pergunta: “Quem é o assassino?”. Ao final da novela, veio a surpreendente revelação: o Rato era a princesa árabe Éden de Bassora, interpretada pela jovem e franzina atriz Marieta Severo, então com 19 anos de idade, em seu primeiro papel em novelas.¹⁸

No final da década de 1960, a teledramaturgia já estava solidamente implantada como um dos mais importantes gêneros televisivos. Entretanto, a telenovela brasileira, mesmo dominando a grade de programação das emissoras de televisão, ainda não havia se libertado das origens radiofônicas e do estilo dramalhão herdado de suas matrizes latino-americanas. Havia, então, a necessidade de uma mudança modernizadora em seu conteúdo, estilo e linguagem, de forma a transformar a telenovela numa arte genuinamente brasileira. Nesse aspecto, a TV Tupi foi a responsável

¹⁷ Idem

¹⁸ Idem

pelo desenvolvimento e introdução de novas fórmulas na linguagem de suas novelas. A virada ocorreu definitivamente com *Beto Rockfeller* (TV Tupi, 1968-1969), novela de Bráulio Pedroso, dirigida por Lima Duarte e produzida por Cassiano Gabus Mendes, que é apontada pelos historiadores como um marco que inspirou e precedeu o estilo moderno e mais realista das novelas da TV Globo.

Beto Rockfeller abandonava a linha de atitudes dramáticas e artificiais que acompanhavam as novelas, sobretudo os representativos folhetins melodramáticos de Ivani Ribeiro e os exóticos de Glória Magadan, desde que o gênero havia conquistado o gosto nacional. A novela trouxe o universo contemporâneo das cidades grandes brasileiras, representadas inicialmente por São Paulo e Rio de Janeiro, além de ter incorporado em sua trama, pela primeira vez, os fatos do cotidiano noticiados pela imprensa da época, o que levou os personagens a comentar as notícias e as fofocas ao longo dos capítulos, resultando, assim, num realismo extra à história ficcional. Destaca-se ainda o fato de os diálogos serem coloquiais, bem próximos do cotidiano, inclusive com o emprego de gírias e expressões do dia a dia, que era uma novidade para a época.

Na reportagem “Antes e depois de Beto”, de Alline Dauroiz, para o jornal *O Estado de S. Paulo*, em 15 de novembro de 2008, descrevem-se as origens dessa revolucionária trama novelística:

Nada foi de caso pensado. O personagem que morava na Rua Teodoro Sampaio, trabalhava em loja de sapatos e, cheio de trambiques, sonhava em pertencer ao rico mundo da Rua Augusta surgiu na boate paulistana Dobrão, que pertencia a [Cassiano] Gabus Mendes.

Uma menina da alta sociedade comemorava lá seu aniversário, quando, de repente, entra um camarada com roupa descolada, pega flores do balcão, dá para a aniversariante – que era lindíssima –, tira-a para dançar e, no final, acaba levando a moça embora.

Perguntei para um amigo quem era o cara. Acredita que ninguém conhecia? Falei para o Cassiano: “Era um bicão!”, e ele: “Bicão não, ele é um puta personagem”, conta Luis Gustavo.¹⁹

19 Apud Xavier, Beto Rockfeller. In: *Teledramaturgia*. Disponível em: <<http://www.teledramaturgia.com.br/beto-rockfeller/>>. Acesso em: 11 ago. 2016.

Assim, ao invés do habitual galã engomadinho, surgia um novo tipo de protagonista de novela. Beto Rockfeller (Luis Gustavo) era uma espécie de anti-herói que derrubava os clássicos perfis/estereótipos maniqueístas dos personagens presentes, até então, na teledramaturgia brasileira. Ou, melhor dizendo, segundo aponta Nilson Xavier:

o maniqueísmo vigente passou a ser integrante do próprio protagonista, pois o anti-herói assumiu os postos até então ocupados por personagens de caráter firme, sensatos, absolutamente honestos e capazes de qualquer proeza para salvar a heroína das adversidades. Sua concepção procurava se aproximar das pessoas comuns, isto é, ter as atitudes boas ou más conforme se apresenta a vida.²⁰

Beto Rockfeller conta a história do malandro Alberto (“Beto”), um jovem de classe média baixa, que mora com os pais, Pedro e Rosa, e a irmã, Neide, no bairro de Pinheiros, em São Paulo, e trabalha como vendedor numa loja de sapatos na Rua Teodoro Sampaio. Com sua intuição, perspicácia e malandragem, o vendedor Beto se faz passar pelo milionário Beto Rockfeller, primo em terceiro grau do famoso magnata americano, para penetrar na alta sociedade, através de sua namorada rica, Lu, filha dos milionários Otávio (Walter Forster) e Maitê (Maria Della Costa). Assim, ele consegue frequentar as badaladas festas e as rodas da mais alta sociedade paulistana.

Ao mesmo tempo, Beto namora também Cida, garota humilde, moradora de bairro periférico, representante do subúrbio. Enquanto oscila entre os dois extremos – o gentil milionário e o grosseiro homem comum –, a grã-finagem dobra-se ante seu maniqueísmo, e ele tem de fazer toda ordem de trapaça para que sua origem não seja descoberta. No entanto, ao final da trama, a identidade do malandro é revelada pelo milionário Otávio, que evita a concretização do “golpe do baú” pretendido por Beto. Apesar disso, o crime de falsidade ideológica perpetrado pelo protagonista não o impede de se mudar de São Paulo para o Rio de Janeiro, local onde pretende aplicar novos golpes; afinal, para o malandro sem moral, um crime bem executado pode compensar.

20 Idem

Na TV Globo, os castelos, masmorras e calabouços dos dramalhões da era de Glória Magadan chegaram ao fim com a estreia do “Beto Rockefeller” global: *Véu de Noiva* (TV Globo, 1969-1970), novela de Janete Clair, dirigida e produzida por Daniel Filho, que anunciava uma nova proposta para o setor de teledramaturgia global: “Em *Véu de Noiva* tudo acontece como na vida real. A novela-verdade”.

A trama, baseada em *Vende-se um Véu de Noiva*, radionovela escrita pela autora para a Rádio Nacional, apresentava um Rio de Janeiro eferescente, cosmopolita e dinâmico, com autódromos movimentados pelo sucesso do piloto Emerson Fittipaldi, marcando, assim, a aposta da emissora numa teledramaturgia com enredos modernos, que mostravam as belezas da capital carioca, com seus locais da moda mais badalados, além da presença de diálogos coloquiais e tramas paralelas.²¹ No entanto, enquanto escrevia a novela, Janete Clair se viu diante de um imprevisto, conforme recorda Daniel Filho:

No trigésimo capítulo, Geraldo Del Rey pediu para sair porque estava indo para a TV Tupi. Foi quando a Janete iniciou a longa série de assassinatos famosos: “Quem matou Luciano?”. Assim, a saída do ator não criou nenhum problema. Ao contrário, serviu para criar um bordão, aquela frase que todo mundo repete...²²

Ou seja, em virtude da rescisão do contrato do ator Geraldo Del Rey para atuar na novela *E Nós, Aonde Vamos?* (TV Tupi, 1970), última novela de Glória Magadan no Brasil, a novelista Janete Clair teve de matar Luciano, importante personagem da trama e, por ironia do destino, o crime repercutiu no aumento da audiência da novela com o mistério “quem matou Luciano”. Ao final da trama, segundo recorda Nilson Xavier, é revelado que o assassino era Rita (Ana Ariel), que havia matado Luciano porque, em sua concepção, ele era um mau-caráter que levava a desgraça à sua família, pois, de casamento marcado

21 Informações extraídas de *Dicionário da TV Globo*, op. cit., p.19-20.

22 Daniel Filho, op. cit., p.146.

com uma de suas filhas, Andreia (Regina Duarte), engravidou a outra, Flor (Myrian Pérsia).²³

A partir de *Vêu de Noiva*, tornou-se recorrente inúmeras telenovelas se utilizarem do artifício de inclusão de tramas envolvendo crimes e misteriosos assassinatos para prender a atenção do público telespectador. Dentre os inúmeros casos que poderiam ser citados até os dias de hoje, iremos nos restringir apenas aos que consideramos serem os mais exemplares, representativos e de maior repercussão na época para a análise das representações do crime na teledramaturgia brasileira até o final da década de 1980, já que, a partir de então, o público telespectador passaria a se interessar mais em assistir aos crimes verídicos, apresentados – em tempo real – pelos telejornais policiais.

A novela *Selva de Pedra* (TV Globo, 1972-1973), escrita por Janete Clair, com direção de Daniel Filho e Walter Avancini, teve como ponto de partida a notícia de que um tocador de bumbo, numa praça do interior de Pernambuco, ao ser ridicularizado por outro rapaz, acabou matando o jovem a sangue-frio. Além disso, a trama central da novela foi inspirada em *Tragédia americana*, de Theodore Dreiser, romance literário publicado em 1925 e adaptado duas vezes pelo cinema americano.²⁴

A trama inicia-se na cidade de Campos, interior do Rio de Janeiro, onde a jovem artista plástica Simone Marques (Regina Duarte) é testemunha da briga entre Cristiano Vilhena (Francisco Cuoco), filho de um pobre pregador evangélico, e o playboy Gastão Neves, morto no incidente. Sabendo que Cristiano é inocente, Simone encoberta o rapaz, por quem acaba se apaixonando. Receoso de seu destino, Cristiano vai

23 Xavier, op. cit., p.112.

24 As duas adaptações cinematográficas americanas foram: *Uma tragédia americana* (*An American Tragedy*, 1931), direção de Josef von Sternberg; e *Um lugar ao sol* (*A Place in the Sun*, 1951), direção de George Stevens. No livro e no cinema, um jovem ambicioso e pobre engravida uma operária, enquanto tenta escalada social na fábrica de um tio poderoso. No ambiente do tio, apaixonou-se e é correspondido por uma moça rica. Acredita que a felicidade pode estar no casamento, mas o que fazer com a moça grávida? Planeja, então, o assassinato da primeira namorada, arrepende-se na última hora, mas é tarde demais. Acaba na cadeira elétrica. Cf. Xexéo, *Janete Clair: a usineira de sonhos*, p.72.

embora para o Rio de Janeiro trabalhar no estaleiro do tio rico, Aristides Vilhena, e Simone vai com ele vislumbrando um melhor futuro para sua carreira artística. Os dois se casam e vão morar na Pensão Palácio, de propriedade da alegre Fanny, onde conhecem o malandro Miro (Carlos Vereza), o vilão manipulador e, ao mesmo tempo, carente e carismático.

Na capital, o moço simples do interior é seduzido por sua “ambição desmedida”. Em contato com a riqueza do tio, a ambição de Cristiano faz que ele se envolva com a rica Fernanda (Dina Sfat), uma das acionistas do estaleiro e noiva de seu primo Caio (Carlos Eduardo Dolabella). Dividido entre a vida simples ao lado de Simone, e o poder e dinheiro com Fernanda, Cristiano se deixa levar pelas artimanhas do mau-caráter Miro, que planeja matar Simone para que Cristiano, casando-se com Fernanda, assumisse o controle do estaleiro. Nesse aspecto, Miro lucraria com a ascensão socioeconômica do “amigo”.²⁵

Ao descobrir uma carta em que Miro incita o marido a matá-la, Simone foge de carro e, perseguida pelo bandido, acaba capotando na estrada Rio-Niterói, sendo dada como morta. Livre, Cristiano pode levar agora Fernanda, que terminou seu relacionamento com Caio no altar.²⁶ Mas, para a novela seguir em frente, o acidente de Simone não seria fatal. Por milagre, ela consegue sobreviver, mas decide se fingir de morta. Acreditando no envolvimento do marido no plano para matá-la, resolve fugir para a Europa e só retorna ao Brasil algum tempo depois, assumindo a identidade da irmã falecida, Rosana Reis, reconhecida como uma artista plástica famosa.

Contudo, a ideia inicial de Janete Clair não pôde ser realizada, pois, em agosto de 1972, a censura federal tinha proibido a exibição de todos os capítulos escritos após a “morte” de Simone, o que impediu a exibição da cena do casamento de Cristiano e Fernanda. Ainda que Cristiano acreditasse estar viúvo de Simone, considerada morta num desastre de carro (no que, inclusive, os demais personagens acreditavam), os censores alegaram que “o público sabia a verdade”, o que criava uma situação atentatória aos

25 Maior, op. cit., p.88-9.

26 Ibidem

bons costumes da família brasileira, já que a personagem continuava viva e que, se Cristiano se casasse novamente, mesmo sem seu conhecimento, estaria incorrendo no crime de bigamia. Vinte e dois capítulos já escritos por Janete Clair foram inutilizados e dezenas de sequências foram regravadas, a começar pela cena em que Fernanda espera o noivo na igreja.²⁷ Mesmo com o contratempo causado pela decisão da censura,

Em pouco mais de uma semana, já estava tudo nos eixos outra vez. “Ela [Janete Clair] reformulou toda a novela”, contou Sabag, surpreso, no Museu da Imagem e do Som. “Na verdade, começou a escrever uma novela nova, com uma categoria incrível.” Na nova versão de *Selva de Pedra*, Cristiano não aparece na igreja no dia do segundo casamento. Fernanda não consegue esquecer a humilhação de ter sido abandonada no altar²⁸ e, a partir daí, duas mulheres passam a vingar-se do pobre galã. A trama escrita com a colaboração da censura atingiu números de audiência praticamente impossíveis. Durante a exibição do capítulo 152, a noite em que Rosana Reis seria desmascarada, o índice de aparelhos de TV sintonizados na novela chegou à marca de 100%. Não houve um único entrevistado do Ibope que revelasse estar assistindo a outro canal. *Selva de Pedra* tornou-se um sucesso tão grande que voltou ao ar – sempre no horário das oito – mais duas vezes: numa versão compacta em 1975 e, regravada com outro elenco, em 1986.²⁹

Dessa forma, a trama de *Selva de Pedra*, através das personagens de Cristiano, Simone e Fernanda, inaugurara a fase dos chamados “triângulos amorosos” na teledramaturgia, algo até então incomum na TV brasileira. Só que, nesse triângulo amoroso, mais que o amor, seria o ódio a dar a tônica ao enredo: numa festa, Cristiano reconhece em Rosana sua mulher, mas ela o repudia por considerar que ele tentou matá-la e pretende se vingar do marido assassino. Enquanto isso, a polícia continua no encalço de Cristiano em virtude da morte de Gastão

27 Informações extraídas de: Maior, op. cit., p.88-9; *Dicionário da TV Globo*, p.35.

28 Anos mais tarde, a novelista Janete Clair inventou uma pequena “vingança” para Dina Sfat: na novela *O Astro* (1978), em que Dina voltou a fazer par romântico com Francisco Cuoco, foi Amanda (Dina Sfat) quem faltou ao casamento com Herculano (Francisco Cuoco).

29 Xexéo, op. cit., p.74.

Neves, e Simone é a única pessoa que poderá comprovar sua inocência. Por sua vez, humilhada e inconformada, Fernanda enlouquece e, cega de paixão, jura vingança contra Cristiano, atrapalhando-o em seus negócios no estaleiro, assim como sequestra Simone, mantendo-a em cárcere privado para evitar seu comparecimento ao tribunal para testemunhar a favor de Cristiano. As cenas de Simone totalmente impossibilitada de fugir, atada de pés e mãos a uma cama e, ainda por cima, paralisada pelo trauma do acidente anterior e pelo sadismo vingativo da atormentada Fernanda, levaram o ex-presidente do Brasil Juscelino Kubitschek, num encontro com a atriz Regina Duarte, a desabafar na época: “Minha filha, não aguento mais ver você sofrendo tanto naquela casa. Quando isso vai terminar?”³⁰

Após tanto sofrimento, a novela termina com um final feliz – ao som da música “Rock and Roll Lullaby” – para o casal Cristiano e Simone, conforme destaca Ismael Fernandes:

O país vivia a fase do “milagre brasileiro” e com prazer se reunia à frente da televisão para assistir a vitória do bem sobre o mal, como mostrou o último capítulo. Acontecia um milagre na vida de Cristiano e Simone (Francisco Cuoco e Regina Duarte). Eles voltavam a se entender como nos duros tempos, mas não eram mais os mesmos. Agora eles se amavam envolvidos pelo dinheiro ao sabor do sucesso pessoal. Era o milagre brasileiro mesmo!”³¹

Já a originalíssima trama da novela policial *O Rebu* (TV Globo, 1974-1975), de autoria de Bráulio Pedroso, dirigida por Walter Avancini e Jar-del Mello, sob a supervisão de Daniel Filho, entrou para a história da teledramaturgia ao ter praticamente todos os seus 112 capítulos passados em apenas dois dias: o dia da festa em si, desde os preparativos até o crime, e o dia seguinte ao da festa, com a investigação da polícia. Em cenas de *flashback* eram apresentados os antecedentes dos personagens, suas histórias e tramas paralelas, mantendo o clima de suspense até o fim.³²

30 Maior, op.cit., p.89.

31 Veja Fernandes, *Memória da telenovela brasileira*.

32 Xavier, op.cit., p.160.

Ambientada numa mansão no Alto da Boa Vista, bairro do Rio de Janeiro, propriedade do banqueiro Conrad Mahler (Ziembinski), a trama se inicia com uma festa oferecida pelo milionário para receber a princesa italiana Olympia Compagni (Marília Branco), de visita ao Brasil. Ao final da festa é encontrado um cadáver boiando, de bruços, na piscina. Além de se desconhecer a identidade do assassino e a razão do crime (“Quem matou?” e “Por que matou?”), o outro mistério deixado ao público era saber a identidade e gênero de quem havia sido assassinado (“Quem morreu?”). Para deixar mais desorientados os telespectadores, a novela adicionou um ingrediente de mistério ao apontar que na noite da festa havia sido realizada uma brincadeira entre os convidados, em que algumas mulheres cortaram seus cabelos e se vestiram com roupas masculinas, fato que aumentou o suspense em torno da identidade da vítima, que poderia ser tanto um homem quanto uma mulher. Somente no Capítulo 50 o mistério acerca da identidade da vítima foi revelado: tratava-se da jovem Silvia (Bete Mendes), uma garota de boa família, mas ambiciosa e leviana, que também vinha sendo assediada pelo advogado do banqueiro, o dr. Álvaro Rezende, que lhe propunha casamento e uma vida pomposa na Europa.

Restava ainda saber quem era o assassino e quais os motivos do crime: todos os 24 convidados da festa eram suspeitos, assim como as outras pessoas que estiveram na mansão durante o evento. Muitos dos presentes tinham sérios problemas a resolver. Inclusive desencadeava-se uma velada disputa entre pessoas ligadas a grupos econômicos pelo domínio de uma grande rede bancária. Dentre os suspeitos, gente de todo o tipo, como Boneco (Lima Duarte), ladrão paulista que encontra o convite da festa durante um assalto e se faz passar por um industrial italiano para roubar o banqueiro; o milionário Carlos Braga Vidigal (José Lewgoy) e sua esposa, Lúcia (Arlete Salles); e Laio (Carlos Vereza), industrial autista casado com Maria Helena (Maria Cláudia).

Nos primeiros cinquenta capítulos, o público telespectador sabia apenas que havia ocorrido um assassinato durante a festa. Dessa forma, sem seguir uma ordem cronológica, a novela funcionava como um quebra-cabeça, que o telespectador ia montando aos poucos, de acordo com as

pistas deixadas pelo autor a cada capítulo. Para isso, a novela apresentou uma narrativa inovadora, com a ação se desenvolvendo em três tempos distintos: as investigações da polícia; *flashbacks* de eventos ocorridos durante a festa; e acontecimentos relacionados ao passado dos personagens. Para despistar a imprensa, também foram gravadas opções com os personagens Cauê (Buza Ferraz), Kico (Rodrigo Santiago), Lupe (Tereza Rachel) e Helena (Maria Cláudia). Ao final, o mistério é esclarecido: Silvia chantageia Conrad Mahler e leva uma pancada, que a faz cair do segundo andar da mansão, bater com a cabeça e morrer, para depois ter seu corpo removido para a piscina. Mahler, o anfitrião perfeito, quebra sua rotina festiva e ardidamente mata Silvia, por ciúmes de seu relacionamento com Cauê, um jovem carioca que vivia sob sua proteção e com quem ele mantinha um caso homossexual.³³

Pecado Capital (TV Globo, 1975-1976), novela de Janete Clair e direção de Daniel Filho, retratava com realismo o universo suburbano carioca a partir do triângulo amoroso formado por Carlão (Francisco Cuoco), taxista às voltas com um dilema ético depois que assaltantes de banco em fuga esquecem uma mala com dinheiro em seu táxi, debatendo-se entre entregar o dinheiro à polícia, correndo o risco de ser acusado de cúmplice do roubo, ou usar essa pequena fortuna para resolver seus problemas pessoais; Salviano Lisboa (Lima Duarte), dono de uma fábrica de confecções, viúvo, rico e solitário apesar de ser pai de seis filhos; e Lucinha (Betty Faria), uma jovem operária, noiva de Carlão, que acaba sendo escolhida para estrelar uma campanha publicitária da fábrica e começa a fazer sucesso como modelo-manequim. Entretanto, em virtude do machismo de Carlão e de sua família, que não aceitam sua nova profissão de modelo, Lucinha acaba por se interessar por Salviano Lisboa, dono da empresa em que trabalha.

No decorrer da trama, Carlão e Lucinha se separam. Enquanto ela inicia um romance com Salviano, ele, enciumado e procurando mostrar que também pode lhe oferecer um alto padrão de vida, lança mão do dinheiro

33 Informações extraídas de: *Dicionário da TV Globo*, p.51; *Guia ilustrado TV Globo: novelas e minisséries*, p.68.

encontrado em seu carro e compra uma frota de táxis, além de ajudar moradores de sua comunidade, dando início à sua ascensão social como empresário. Para provocar o ciúme de Lucinha, começa a namorar a viúva Eunice (Rosamaria Murtinho) e tenta empreender uma série de maquinções para impedir o casamento de sua amada com o rico empresário.

O alto padrão de vida, não condizente com sua classe social, faz que Carlão seja descoberto pela própria quadrilha que assaltara o banco, através de Eunice, que, para a surpresa do público, fazia parte dela, já que era ex-amante de um dos assaltantes.

Carlão resolve devolver todo o dinheiro roubado, mas, no último capítulo, perseguido pelos assaltantes do início da história, cai morto, agarrado à mala, em cena antológica gravada no canteiro de obras do metrô do Largo da Carioca, no centro do Rio de Janeiro. A novela termina com uma página de jornal, onde se encontra estampada uma grande foto da modelo Lucinha, para noticiar seu casamento com Salviano, assim como uma pequena nota sobre a morte de Carlão. O final de *Pecado Capital* representou uma verdadeira revolução em matéria de telenovelas, já que nenhum protagonista, até aquele momento, havia morrido no último capítulo da trama, assim como retrata que os assassinatos, em plena luz do dia, estavam se tornando cada vez mais comuns no cotidiano das grandes metrópoles brasileiras e que a morte de uma pessoa comum, como a do personagem fictício Carlão, ganha pouco destaque na imprensa e se torna apenas mais um número nos dados estatísticos sobre o aumento da criminalidade brasileira.

A história de *O Astro* (TV Globo, 1977-1978), novela de Janete Clair, dirigida por Gonzaga Blota sob a supervisão de Daniel Filho, tinha sua trama estruturada em torno da ascensão econômica e social do personagem Herculano Quintanilha (Francisco Cuoco). No início da história, ele e o amigo Neco (Flávio Migliaccio) aplicam um golpe na paróquia de Guariba Grande, uma pequena cidade do interior. Mas Neco engana Herculano e foge com o dinheiro roubado, deixando o companheiro nas mãos da polícia. Herculano consegue fugir da cadeia e some da cidade, abandonando a mulher, Doralice (Cleyde Blota), e o filho, Alan (Luiz Carlos Mendonça).

Tempos depois, Herculano reaparece trabalhando como mágico e vidente numa churrascaria quando conhece o jovem Márcio (Tony Ramos), filho do industrial libanês Salomão Hayala (Dionísio Azevedo). Márcio vive em eterno conflito com o pai por não querer assumir seu lugar na empresa da família, uma frustração para Salomão, que sonha ver o filho à frente de seu império. Influenciado por Herculano, o jovem decide assumir a posição de herdeiro e passa a ocupar seu lugar na diretoria da empresa, levando consigo seu guru espiritual. O encontro com o poderoso empresário muda a vida de Herculano, que passa a exercer influência sobre todos os membros da família Hayala.

No desenrolar da trama, Salomão Hayala, o patriarca da família, é assassinado misteriosamente, o que provoca uma alteração na vida de todos os personagens. Ao final da história, Herculano deixa o Brasil, abrindo mão do romance com Amanda (Dina Sfat), e se torna assessor de um governo ditatorial na América Central, reforçando assim o imaginário popular de que os criminosos conseguem fugir do Brasil e vão desfrutar da riqueza adquirida por meios ilícitos em cenários paradisíacos no exterior.

Apesar de hoje em dia *O Astro* ser considerado um grande sucesso popular, a novela só deslançou mesmo depois que a autora lançou o mistério “Quem matou Salomão Hayala?”. O personagem de Dionísio Azevedo saiu de cena no capítulo 42, exibido em 23 de janeiro de 1978. Durante cinco meses essa indagação permaneceu na cabeça dos brasileiros, levando o país a viver uma espécie de “comoção coletiva” e parar, literalmente, para assistir ao último capítulo e descobrir a identidade do assassino. Quinze dias antes da revelação do misterioso assassinato, a classe artística comemorou em Brasília a assinatura da lei de regulamentação da profissão de ator. No meio da festa, Daniel Filho, o diretor de *O Astro*, foi apresentado ao presidente Ernesto Geisel. O general não deixou escapar a oportunidade e, em meio aos cumprimentos, disparou: “Daniel, diga uma coisa, quem matou Salomão Hayala?”. “Isso é segredo de Estado, e disso sei que vocês entendem!”, respondeu o diretor da TV Globo.³⁴

34 Xexéo, op.cit., p.13.

No último capítulo, finalmente, é revelada a identidade do criminoso. Na delegacia de polícia, em meio aos jornalistas e à família Hayala, aparecem o assassino e seu cúmplice algemados: o toxicômano Felipe Cerqueira (Edwin Luisi) e o cabeleireiro Henri (José Luiz Rodi) mataram Salomão com uma coronhada de revólver na cabeça e depois ele foi jogado de uma ribanceira dentro de um carro. Salomão sabia da ligação entre Felipe e sua mulher, Clô (Tereza Rachel), e que ele estava envolvido com drogas, chegando, inclusive, a ameaçar entregá-lo à polícia. Contudo, a revelação decepcionou o público, pois Felipe sempre fora o suspeito mais óbvio, já que era o amante de Clô Hayala, a esposa do morto.

Para quem conhecia Janete, não era difícil descobrir o assassino. Ela costumava dizer que, quando lhe faltava inspiração, lia os jornais. E foi em notícias de jornais que ela construiu seu crime de ficção. Quando *O Astro* estava para acabar, já fazia um ano que a imprensa carioca registrava, diariamente, tudo sobre um assassinato que mobilizara a cidade. Uma garota da classe média, Claudia Lessin Rodrigues, tinha sido morta durante uma festa regada a drogas num apartamento da zona sul. Os acusados do crime eram um jovem viciado em cocaína, Michel Frank, e seu amigo Georges Khour, um cabeleireiro que circulava na alta roda. Entre os suspeitos da novela, estavam Felipe Cerqueira, um jovem viciado em cocaína, e Henry, seu amigo cabeleireiro. Não deu outra.³⁵

De qualquer forma, a novela realmente despertou uma comoção geral em torno da resolução do crime misterioso. Apesar dos cinco finais diferentes gravados para driblar a imprensa, três dias antes do final da novela, o *Jornal do Brasil* desvendou o mistério: “O assassino é Felipe”. Segundo recorda o jornalista Artur Xexéo:

Naquela semana, todos os cronistas do *JB* dedicaram suas colunas ao tema. José Carlos Oliveira comparou a trama de Janete com o caso ainda incompleto de Michel Frank. Misturando ficção e realidade, ele convocava Michel a voltar de seu refúgio na Suíça: “Felipe e o cabeleireiro já estão em cana. Isto quer dizer que você, Michel Frank, não matou ninguém e pode voltar ao Brasil no momento que quiser, sem o risco de ser molestado por quem quer que seja”. [...]

³⁵ Ibidem, p.13-4.



[Carlos Eduardo] Novaes encerrava o seu texto comparando a novela ao crime do ano. “Eu acho que só há uma maneira de se saber quem foi o assassino de Claudia Lessin Rodrigues. É pedindo à Globo para fazer uma novela.”³⁶

A última grande telenovela a mobilizar imensamente a repercussão do público acerca do desvendamento de um crime misterioso foi *Vale Tudo* (TV Globo, 1988-1989), de autoria de Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Leonor Bassères, sob a direção de Ricardo Addington e Paulo Ubiratan, com supervisão de Daniel Filho.

Considerada um dos maiores sucessos da teledramaturgia brasileira, *Vale Tudo* conseguiu aliar os melhores elementos dos bons folhetins com uma crítica social ao país a partir de uma pergunta comum a milhões de brasileiros: “Vale a pena ser honesto no Brasil de hoje?”, realizando, assim, uma crítica ao “jeitinho brasileiro” de se dar bem com o mínimo esforço, nem que para isso fosse preciso enganar ou passar por cima das pessoas. O ano era 1988 e a novela foi capaz de refletir, como nunca,

Figura 7.2
O crime na teledramaturgia brasileira: *O Sheik de Agadir*, *Selva de Pedra*, *O Rebu*, *Pecado Capital*, *O Astro* e *Vale Tudo*

Fonte: reprodução

³⁶ Ibidem, p.15.

nostros principais problemas políticos, retratando a falta de ética e a corrupção num Brasil recém-saído da ditadura militar. A novela teve uma abertura contundente, ao som da música “Brasil”, composta por Cazuza e cantada por Gal Costa, que mostrava um mosaico de imagens compondo um retrato do país que, ao final, formava a bandeira brasileira, sob os versos: “Brasil/ Mostra tua cara/ Quero ver quem paga/ Pra gente ficar assim/ Brasil/ Qual é o teu negócio?/ O nome do teu sócio?/ Confia em mim”.

Os autores centraram a discussão sobre honestidade *vs.* desonestidade, assim como trataram de forma direta e crua problemas sociais muito sérios a partir de um jogo de antagonismos: os personagens Maria de Fátima (Glória Pires), Odete Roitman (Beatriz Segall), Marco Aurélio (Reginaldo Faria), César Ribeiro (Carlos Alberto Riccelli) retratavam o que havia de ruim e corrupto no país, enquanto Raquel Accioli (Regina Duarte) e Ivan Meirelles (Antônio Fagundes) simbolizavam as difíceis condições de vida de milhões de brasileiros.

Na trama, Raquel Accioli é uma mulher simples e honesta que trabalha como guia turística em Foz do Iguaçu, pois para ela somente o trabalho é capaz de dar uma situação digna a uma pessoa. Separada do marido Rubinho (Daniel Filho), sempre lutou para criar a filha, Maria de Fátima, que é seu oposto: odeia a pobreza e acha que qualquer método é válido para melhorar de vida, já que tem certeza de que a honestidade não vale nada. Sem hesitar, ela vende a única propriedade da família, uma pequena casa em Foz do Iguaçu, e foge com o dinheiro para o Rio de Janeiro, com o intuito de tentar ganhar a vida como modelo, utilizando-se dos métodos mais sórdidos para alcançar seu objetivo: mentiras sobre a situação financeira da família, dissimulações e até roubos.

Após ter sido enganada pela filha, Raquel vai atrás dela e se estabelece também no Rio de Janeiro, onde conhece o administrador de empresas Ivan Meirelles, o homem por quem se apaixona, e para ganhar a vida passa a vender sanduíche na praia. Ao longo da trama, ela chega a se tornar dona de uma rede de restaurantes.

Por sua vez, na “Cidade Maravilhosa”, Maria de Fátima se envolve com o mau-caráter César Ribeiro, que a estimula a conquistar o

milionário Afonso Roitman (Cássio Gabus Mendes), filho de Odete Roitman, uma poderosa empresária que dirige com mão de ferro a Companhia Aérea TCA e, ao mesmo tempo, manipula a vida dos filhos. Além de Afonso, a ricaça esnobe e cruel, considerada uma das maiores vilãs da teledramaturgia brasileira, é mãe da alcoólatra Heleninha (Renata Sorrah), ex-mulher do desonesto Marco Aurélio, seu braço-direito na companhia.

Depois de muitas armações, Maria de Fátima se alia à poderosa empresária e consegue se casar com o filho dela, tirando Solange (Lídia Brondi), a namorada do rapaz, do caminho dos dois. A história tem uma reviravolta quando Raquel encontra 800 mil dólares, perdidos pelo desonesto empresário Marco Aurélio, e não aceita ficar com o dinheiro, como sugeriu Ivan. Os dólares desaparecem através de um plano arquitetado por Maria de Fátima e Odete Roitman, que levam Raquel a acreditar que Ivan foi o autor do delito. Os dois rompem e Ivan casa-se com Heleninha. Logo, porém, Odete descobre o romance entre Maria de Fátima e César, com quem ela própria mantinha um caso, e passa a perseguir a jovem inescrupulosa.

Contudo, o fim trágico da vilã malévola estava próximo. Entre dezembro de 1988 e janeiro de 1989, o Brasil viveu a euforia de mais um “quem matou?”, que mexeu com a opinião pública. No capítulo 193, que foi ao ar na véspera do Natal de 1988, a vilã Odete Roitman foi assassinada com três tiros à queima-roupa. O mistério da identidade do assassino durou apenas treze dias, mas dominou todas as conversas pelo país e tornou-se motivo de apostas, rifas e sorteios. O fabricante do caldo de galinha Maggi promoveu um concurso para premiar quem adivinhasse o nome do assassino. A revelação de que Leila (Cássia Kiss) era a assassina foi dada no último capítulo, gravado e exibido em 6 de janeiro de 1989. Leila matara Odete por engano, achando tratar-se de Maria de Fátima, amante de seu marido, Marco Aurélio. Ao segui-lo, Leila adentra o apartamento aonde achava que ele havia ido para um encontro com Fátima. Descontrolada, dispara a arma contra uma porta de vidro onde se via apenas uma silhueta feminina. Mas ela se enganara: aquele era o apartamento de Odete Roitman, que havia chamado

Marco Aurélio para um ajuste de contas, pois ele estava dando desfalques em sua empresa.³⁷

Apesar da morte de Odete Roitman, a novela mostrou um final inusitado, ao não punir os personagens de índole má: Maria de Fátima se casa com um príncipe italiano, em mais uma das tramoias arquitetadas por seu amante César; e Marco Aurélio, o braço-direito de Odete, após aplicar um golpe financeiro depois do outro, foge impune do país com sua esposa Leila, levando malas de dinheiro, num jatinho. Numa cena antológica, ao levantar voo, o personagem de Reginaldo Faria olhou para a câmera e deu uma bela “banana”, através do gesto com os braços, para o Brasil.

O show dos horrores de um “mundo cão”: o crime nos programas de auditório e nos telejornais policiais sensacionalistas

As representações audiovisuais sobre o mundo do crime e da violência construídas pela televisão, sobretudo até o início da década de 1990, foram abordadas, em grande parte, de forma romanceada e melodramática, apresentando uma visão de mundo maniqueísta, onde imperavam tramas marcadas pela clássica luta do bem contra o mal, de mocinhos *vs.* bandidos. Conforme já discutido no caso da teledramaturgia, ao mesmo tempo que as histórias de crime despertavam o interesse e a curiosidade do público telespectador, elas eram construídas pela cultura audiovisual de uma forma monumentalizada e ainda distante da realidade cotidiana das pessoas comuns.

Se a presença de uma tônica realista acerca do mundo do crime e da violência ganhou destaque nos filmes realizados durante a fase do movimento do Cinema Novo Brasileiro, através de obras-primas como *Rio, 40 graus* (dirigido por Nelson Pereira dos Santos, 1955), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (dirigido por Glauber Rocha, 1964), *Os fuzis* (dirigido por Ruy Guerra, 1964), dentre outras, o mesmo não pode se dizer ter

37 As informações sobre a novela *Vale Tudo* foram extraídas de: Xavier, op. cit., p.118.; *Dicionário da TV Globo*, p.164 e 169-70.

ocorrido na televisão brasileira. Enquanto as telenovelas apresentavam os crimes, as violências e demais mazelas sociais como resultantes das obras de vilões maléficos, sem refletir sobre as origens histórico-sociais determinantes dos males sociais, os demais programas televisivos, especialmente os programas de auditório e os telejornais policiais, passaram a ser criticados e até mesmo impedidos, em vários momentos, de apresentarem “cenas da barbárie” do mundo real.

No caso do telejornalismo, espera-se que a prática jornalística, ancorada no princípio democrático de garantir o direito à informação e à liberdade de expressão, através do compromisso ético com a verdade, a honestidade e a objetividade, exerça uma função mediadora entre o Estado e a sociedade, voltada para a informação, formação e educação do povo, contribuindo, assim, para a consolidação plena da democracia e da cidadania no Brasil.

Contudo, existe uma outra espécie de jornalismo, comumente denominada de jornalismo sensacionalista ou popularesco, que, ao contrário do jornalismo de prestígio, sério e objetivo, não se presta a informar uma notícia, mas a extrair do fato sua carga emotiva e apelativa, visando satisfazer as necessidades instintivas do público, por meio de formas sádicas e espetaculares, expondo pessoas ao ridículo. Para manter o público telespectador atraído e interessado por aquilo que é mostrado, garantindo assim a audiência, o telejornal sensacionalista apresenta um caráter popularesco, empregando linguagem popular, palavrão e gíria, de forma a passar a impressão de que o cotidiano das grandes metrópoles é retratado a partir do ponto de vista do próprio povo.

Os programas de caráter sensacionista da TV brasileira seguiam o modelo midiático desenvolvido nos Estados Unidos da América, para o qual o sensacionalismo estaria centrado em violência, sexo e esporte. Portanto, esse tipo de programa buscava mesclar-se a parâmetros jornalísticos, que atribuía à imprensa o papel de “cão de guarda” do povo, cabendo aos jornalistas fiscalizar e cobrar do poder público o efetivo atendimento aos cidadãos.³⁸ Já havia em sua vertente brasileira, segundo

38 Moura, Os programas “policialescos” no contexto histórico. In: Varjão, op. cit., p.8.

Muniz Sodré,³⁹ a tendência e apreço da televisão pelo grotesco, pois este era considerado como um traço da cultura popular nacional. Aspecto refletido na audiência dos programas “policialescos”, que também se assenta na ideia de que há um suposto gosto popular pelo melodrama e pelo grotesco, comuns à tradição circense, ao teatro medieval e à estética dos programas de TV populares do Brasil reunidos sob a alcunha de “mundo cão”, entendido como:

Programas sensacionalistas com apelo à violência, ao escárnio e ao escatológico comumente exibem deformidades, casos extraordinários e mesclam esses “ingredientes” com a exibição de mulheres seminuas e/ou ao apelo ao erotismo. Marcaram os anos 1950 e 1960, momento em que a TV procurava estabelecer-se enquanto veículo popular no Brasil.⁴⁰

O artigo “Mundo cão, não”, publicado pela revista *Veja*, n.3, de 25 de setembro de 1968, apresentou uma matéria sobre as críticas realizadas pelos jornalistas do *Última Hora* (RJ), que acusavam “os programas de televisão especializados em apresentar casos de desgraça humana”, em geral, aqueles que envolviam crime e violência, de realizarem uma “exploração sensacionalista da miséria pela TV”. Ao retratar o “mundo cão”, esse tipo de programa televisivo expunha o “grotesco na TV”, conforme indicam os exemplos citados no artigo:

A atriz Dercy Gonçalves ameaça sabotar a venda do jornal *Última Hora* (Rio), que a acusou de “exploração sensacionalista da miséria pela televisão”. [...] A campanha coincidiu com o escândalo do Orfanato Vivenda do Céu (Nova Iguaçu, estado do Rio), onde um casal maltratava e assassinava crianças. Um mês antes, os donos do orfanato tinham levado as crianças ao programa de Dercy, onde cantaram e obtiveram doações em dinheiro do auditório. *Última Hora* aproveitou o fato para reforçar suas denúncias, publicando-as em primeira página. [...] Entre os programas “mundo cão” denunciados por *Última Hora* estão também: *Casamento na TV*, *Os Sete Samurais*, *Desafio à Bondade* (Rio), e *SOS Amor*, *O Homem do Sapato Branco* (São Paulo). Danton Jobim,

39 Veja Sodré, *A comunicação do grotesco: introdução à cultura de massa no Brasil*.

40 Varjão, op.cit., p.8, 2n.

presidente da ABI e diretor de Última Hora, pediu ao governo que censure a “televisão-espetáculo”.⁴¹

Além do caso do programa *Dercy de Verdade* (TV Globo, 1967-1970), a matéria prossegue citando outros programas “popularescos”, sendo o polêmico *O Homem do Sapato Branco* (TV Globo, 1968-1969) o mais criticado, por explorar o chamado “mundo cão”, ao retratar a miséria humana, conflitos familiares, histórias policiais, prostitutas, homossexuais e mendigos, fato que o levou a enfrentar problemas com a censura federal e a ter sua exibição suspensa durante um breve período de tempo.

A miséria em desfile – mendigos, indigentes, loucos, viciados, casais desajustados, ladrões. O desfile se repete há quatro anos no Rio e São Paulo para uma plateia que o Ibope revela ser fiel. Jacinto Figueira Jr. (TV Globo – São Paulo) diz ter sido inspirado em Nietzsche o título de seu programa: “O homem que veste branco tem a alma pura”. Mas o produtor Mário Fanucchi, quando o batizou como *O Homem do Sapato Branco*, diz que pensou foi na “figura do malandro brasileiro, que adora sapato branco”. Mais de 2 mil pessoas procuram semanalmente Jacinto, deputado estadual pelo MDB. Ele interroga suas personagens diante das câmaras com a maior violência. “Sem vergonha, explorando esses coitados que querem ser artistas”, Jacinto está entrevistando um falso empresário que engana rapazes e moças que querem ser artistas de TV.⁴²

O programa foi líder de audiência por vários anos, adotando uma linha que tinha por objetivo mostrar as mazelas da sociedade brasileira de maneira sensacionalista e era baseado no “grotesco chocante”, que Muniz Sodré e Raquel Paiva definiram da seguinte forma: dão-se voz e imagem a energúmenos, ignorantes, ridículos, patéticos, violentados, disformes, aberrantes, para mostrar a crua realidade popular, sem que o choque daí advindo chegue às causas sociais, mas permaneça na superfície irrisória dos efeitos.⁴³

41 Mundo cão, não, *Revista Veja*, n.3, 25 set. 1968, p.76.

42 Idem

43 Sodré; Paiva, *O império do grotesco*, p.133.



Figura 7.3
As críticas da imprensa aos programas televisivos que retratam o “mundo cão”: *Dercy de Verdade*, *O Homem do Sapato Branco* e *O Povo na TV* na mira da censura

Fonte: reprodução

O programa de Jacinto Figueira Júnior chocava a sociedade brasileira conservadora e, paradoxalmente, conforme apontava o artigo da revista *Veja*, conquistava um público fiel, levando para dentro das residências aquilo que as pessoas faziam questão de excluir de seu convívio: os mendigos, as prostitutas, os homossexuais, os marginais, enfim, todos os marginalizados da sociedade brasileira. O show de misérias do Homem do Sapato Branco permaneceu no ar por vários anos, sendo exibido também pela TV Bandeirantes, SBT e TV Cultura.

Nessa mesma linha sensacionalista foi produzido o programa *O Povo na TV* (TVS, atual SBT, 1981-1983), que seguiu o modelo de estrutura temática e organizativa de *Aqui e Agora: o Povo na TV* (TV Tupi, 1979-1980), apresentado originalmente por Wilton Franco em ambas as emissoras, e que também foi muito criticado na época em virtude de seu apelo sensacionalista:

Somente num programa que se considerava “o único espaço que realmente se coloca à disposição do povo” poderia caber tanta coisa: do programa feminino [...] até o gênero policial, exibido após às 23 horas, passando por denúncias sobre mau desempenho dos serviços públicos, em geral apresentados pelos noticiários locais. Como nos programas de rádio, procuravam-se pessoas desaparecidas, remédios dos quais se precisa com urgência ou carros roubados. Doentes de todas as espécies buscavam conseguir atendimento hospitalar, cirurgia e tratamentos, viessem eles dos médicos ou do curandeiro [Roberto] Lengruber. Lares desfeitos, inquilinos despejados e demais vítimas

da “maldade alheia” procuravam encontrar justiça por meio dos advogados do programa ou do justiceiro Wagner Montes, mais conhecido como “Chicote do Povo”. Violência, miséria, abandono, nem mesmo a morte deixaria de ser exibida em *O Povo na TV*.⁴⁴

Não eram apenas os programas de auditório que abusavam dos elementos “popularescos”, “sensacionalistas” e de “baixo nível” para entretenimento do público telespectador. A fórmula dos programas de jornalismo policial, que traziam o “mundo cão” para a TV na década de 1960, tais como *002 Contra o Crime* (TV Excelsior, 1965), *Patrulha da Cidade* (TV Tupi, 1965), *Plantão Policial Canal 13* (TV Rio, 1965-1966), *Polícia às Suas Ordens* (TV Excelsior, 1966) e *A Cidade Contra o Crime* (TV Globo, 1966), ressurgiram no final do século XX.

A década de 1990 marcou um período de transformação das representações do mundo do crime e da violência na teledramaturgia e, principalmente, no telejornalismo. A partir daquele momento, parecia que a vida real havia se tornado mais dramática que os dramas da vida ficcional. Nesse sentido, a narrativa audiovisual construída pela TV Globo sobre o Brasil sofreu um ataque do SBT e da TV Manchete, emissoras de televisão aberta, que rivalizaram contra a hegemonia de audiência mantida pela TV Globo até então, e procuraram apresentar alternativas de programação que recorreram a diferentes formas de representar novos estilos e conteúdos na teledramaturgia e no telejornalismo, como foram, respectivamente, os casos exemplares de *Pantanal* (TV Manchete, 1990) e de *Aqui Agora* (SBT, 1991-1997), responsáveis por descortinarem uma imagem de Brasil distinta – e para muitos “mais realista” – que a produzida pela cultura audiovisual da época.

Nessa nova fase do telejornalismo sensacionalista, o programa *Aqui Agora* (SBT, 1991-1997), que foi ao ar pela primeira vez entre 18h30 e 20h45 do dia 20 de maio de 1991, se tornou um marco histórico da televisão brasileira. Inspirado nos programas *O Homem do Sapato Branco* (TV

44 Mira, *Circo eletrônico: o Silvio Santos e o SBT*, p.114. Apud Roxo, A volta do ‘jornalismo cão’ na TV. In: Ribeiro; Sacramento; Roxo (orgs.), *História da televisão no Brasil: do início aos dias de hoje*, p.184.

Globo, 1968-1969), *Aqui e Agora*⁴⁵ (TV Tupi, 1979-1980) e *O Povo na TV* (TVS, atual SBT, 1981-1983), o novo *Aqui Agora*, que tinha como slogan: “um jornal vibrante, uma arma do povo, que mostra na TV a vida como ela é”, recuperava a receita de seus antecessores:

crimes e ocorrências policiais, com a reportagem acompanhando a perseguição aos supostos “bandidos” e outras tantas reportagens de impacto. A isso se acrescentavam focos sobre a vida dos artistas famosos e um quadro de “defesa dos direitos do consumidor” que, colocando frente a frente comprador e vendedor, muitas vezes terminava em agressão física.⁴⁶

O programa passou por fases distintas e teve constantemente seus horários de exibição alterados, chegando a ser vespertino e a ter duas edições, até ser retirado do ar em 1997 (vale lembrar que teve um *revival* fracassado em 2008). Na primeira versão, o telejornal contou com vários apresentadores, que se revezavam no informe das notícias: Ivo Morganti, Patrícia Godoy, Christina Rocha, Silvia Garcia, Gióia Jr. e Liliane Ventura, além do já falecido Luís Lopes Corrêa (que apresentava as notícias internacionais) e do “casal 20” do jornalismo na década de 1980, Eliakin Araújo e Leila Cordeiro. Entre os comentaristas estavam Maguila, Eneás Carneiro, Omar di Piero, Leão Lobo, Nelson Rubens e Sônia Abrão. Na previsão do tempo, o irreverente Felizberto Duarte (o “Feliz”), que, em meio a tantas notícias escabrosas, apresentava a previsão do tempo de forma bem-humorada – muitas vezes usando óculos de sol e capas de chuva, sempre terminando por desejar “boa noite e tempos felizes”, arrematado com o bordão “piriri, pororó”. Outras figuras proeminentes do telejornal foram o atual deputado Celso Russomanno no quadro em

45 O programa *Aqui e Agora* (com “e”) era apresentado com esse nome na TV Tupi e na TV Bandeirantes. Foi somente no SBT que o título perdeu o “e” tornando-se *Aqui Agora*. A mudança no título ocorreu porque o nome do original era de propriedade do argentino Hector Mazelli. A emissora não comprou o nome, mas manteve a semelhança no título e no formato. Cf. informações extraídas de Roxo, op.cit., p.194, 9n.

46 Mira, O moderno e o popular na TV de Silvio Santos. In: Ribeiro; Sacramento; Roxo (orgs.), op. cit., p.173.

“defesa do consumidor”, Gil Gomes com as crônicas policiais, Jacinto Figueira Jr., “o Homem do Sapato Branco”, com os “causos” do cotidiano, e os jornalistas Wagner Montes, César Tralli e Madalena Bonfiglioli.

O sensacionalismo das matérias do programa *Aqui Agora* e o tom populareesco dado por seus apresentadores foram aspectos severamente criticados na época:

O radialista, o papa do sensacionalismo policial [Gil Gomes], está arrancando declarações constrangedoras de assassinos miseráveis. Wagner Montes, sequele do defunto e lamentável *O Povo na TV*, também comparece invadindo o velório do padeiro baleado para entrevistar a viúva. Maguila [ex-lutador de boxe], de *black-tie* e luva de box, faz comentários econômicos cujo fecho sempre é “o povo, ó”. Osmar Di Piero é o “defensor dos aposentados”. Claro, o telespectador pode aguardar os comentários para as próximas eleições. Ambos, como o famoso “meu nome é Enéas”, fazem ali a mais deslavada exploração da boa-fé pública. *Aqui Agora* poderia apenas ser um lixo se fosse apenas isso. O problema é que não é. É jornalístico. Pode-se ouvir uma informação sobre a última medida *soft* do governo federal e, segundo depois, dar de cara com um repórter nas ruas noturnas de Roma entrevistando travestis brasileiros que afirmam ganhar mil dólares por noite [...] *Aqui Agora* soube documentar a greve geral [convocada pela CUT]. Logo volta ao sensacionalismo corriqueiro, com o repórter Celso Russomanno chamando a polícia para prender o açougueiro que cobra ágio. Só mesmo no Brasil, onde o cumprimento da lei se torna show de TV.⁴⁷

Apesar de ser considerado um dos maiores exemplos de jornalismo sensacionalista, o telejornal *Aqui Agora* revolucionou a linguagem do jornalismo brasileiro e conseguiu uma audiência muito próxima à do *Jornal Nacional*.⁴⁸ Para Esther Hamburger, o sucesso do programa se devia ao fato de que:

47 “Aqui Agora” informa com mau gosto, *Folha de S.Paulo*, 26 maio 1991. Apud Roxo, A volta do “jornalismo cão” na TV. In: Ribeiro; Sacramento; Roxo (orgs.), op. cit., p.189.

48 “Segundo o Ibope, a proporção de pessoas ricas e pobres que assistem ao *Aqui Agora* é equivalente à do *Jornal Nacional*. O *Aqui Agora* tem 22% de seu público nas classes A e B, contra 24% do *Jornal Nacional* – um empate técnico. Nas classes D e E situam-se 42% dos espectadores do *Aqui Agora*, enquanto no *Jornal Nacional* eles somam 45% da audiência. Cada vez mais gente encontra motivos para assistir



Figura 7.4

O telejornalismo do *Aqui Agora* em ação no “mundo cão”: Celso Russomanno (jornalista, deputado e paladino dos direitos do consumidor), Gil Gomes (cronista policial) e Maguila (de boxeador a “comentarista de economia”)

Fonte: reprodução

O *Aqui Agora* subverteu as convenções “chapa branca” que caracterizaram o telejornalismo da Globo desde 1969, quando o *Jornal Nacional* foi ao ar. [...] Assuntos ligados a iniciativas governamentais e à política institucional encontravam pouco espaço na pauta do telejornal popular, que transformou em notícia temas do cotidiano de telespectadores desprezados por outros telejornais. [...] Diferente do modelo de descrição pretensamente neutra e objetiva, de um jornalismo que se pautava pelas ações oficiais, o *Aqui Agora* [...] imiscuiu-se nas relações entre os cidadãos, empresas e instituições públicas como a polícia e a justiça. [...] O novo programa seria uma alternativa ao *Jornal Nacional*, definido como sério, “quadrado” e elitista. Ao dar visibilidade a agentes e vítimas de crimes violentos, de preferência crimes que ocorrem no domínio privado da família, o programa embaralhou as noções estreitas de espaço público e privado que guiaram o telejornalismo brasileiro até então. O modelo alternativo proposto acenava com a exibição “da vida como ela é” no cotidiano das classes populares [...].⁴⁹

A revista *Veja*, em sua edição de 18 de novembro de 1992, publicou a matéria “O rosto da periferia”, do jornalista Silvio Giannini, em que procurou compreender os fatores que transformaram o programa do SBT num sucesso de audiência na época. Segundo a reportagem, destaca-se o aspecto do programa privilegiar as notícias locais de um “Brasil real”, apresentando uma abordagem sensacionalista e popularesca, muitas vezes aliada a uma vertente de humor cômica, fazendo que o público telespectador se identifique com essas imagens tão presentes em seu cotidiano.

Seu horizonte é o Brasil da periferia, aquilo que os sociólogos batizaram de país “real” [...] Sua especialidade é a violência, a injustiça e o crime, que ocorrem todos os dias nas capitais brasileiras. Dos estupros aos assaltos a banco, dos

ao *Aqui Agora*: eles falam de um país excluído do vídeo.” Informações extraídas de Giannini, O rosto da periferia, *Veja*, p.99.

⁴⁹ Hamburger, op. cit., p.122-4.

trombadinhas da Praça da Sé aos comerciantes desonestos, dos abusos da polícia à ação de empresários inescrupulosos. São temas que, nos demais telejornais do país, costumam ganhar espaço apenas nos casos mais rumorosos, ou são apresentados na linguagem asséptica das estatísticas.⁵⁰

Outra fórmula importante utilizada pelo programa jornalístico foi conseguir passar para o público telespectador a sensação de apresentar as notícias no local e na hora em que elas estavam ocorrendo, ou seja, a partir de recursos de filmagem, o telespectador se sentia participando dos acontecimentos ao vivo.

Ao contrário do que fazem os outros telejornais quando penetram nesse mundo, o *Aqui Agora* não filtra a violência e o drama com lentes moderadoras dos locutores e com as tomadas gerais. Os repórteres e cinegrafistas agem como se substituíssem o olho do telespectador. A câmera vai na mão, sobe e desce quando o cinegrafista passa por um buraco, balança nervosamente quando a cena é tomada no meio da multidão. O repórter conta o que descobre à medida que apura os fatos. O resultado, esteticamente, é mais tosco do que nas reportagens concorrentes, mas garante o impacto das imagens ao vivo, desperta no telespectador a sensação de testemunhar os acontecimentos enquanto eles se desenrolam.⁵¹

Esse efeito foi possível em virtude de o programa comprar material de cinegrafistas amadores, que haviam gravado imagens por puro acaso, ou de independentes, que, possuindo ou não DRT de cinegrafista, trabalhavam regularmente vendendo imagens para a emissora. Por fim, há de se considerar ainda o papel desempenhado pelos repórteres do programa, que, assessorados por uma equipe técnica de quase cem pessoas, realizavam o papel de atuarem como “defensores da população”.

No caso das reportagens policiais, um dos quadros mais importantes do *Aqui Agora*, destacou-se o trabalho do repórter Gil Gomes, considerado um dos mais famosos cronistas policiais, tendo atuando na Rádio Record de São Paulo e na Rádio Capital, onde fez carreira

50 Giannini, op. cit., p.98.

51 Ibidem, p.99-100.

“dramatizando crimes escabrosos pelo rádio” até passar também a usar da “mesmíssima linguagem na TV”. Da lista de crimes que lhe chegam ao programa policial matinal diário na rádio, ele selecionava um para apresentar na televisão. Em suas reportagens televisivas, era perceptível seu trabalho em mostrar que “um cadáver nunca é apenas uma pessoa morta, mas uma história recheada de drama, mistério e suspense, mesmo que o crime tenha se dado após uma simples briga de trânsito”.⁵²

[...] Gil Gomes modela diretamente, a cada manhã, o relato de um sucesso selecionado entre os casos registrados pela imprensa na semana. E frente ao discurso da notícia – com sua negação do sujeito narrador e sua ocultação da trama discursiva – o narrador de rádio faz a história de crimes um *relato de experiência*. Do lado da enunciação, a experiência do narrador faz presente o “lado corporal da arte de narrar”. Corpo que nesse caso é a voz que carrega de efeitos sensoriais o relato e explora a partir daí, desde o tom ao ritmo – que acelera, retarda, umedece, altera, grita, sussurra –, o universo das emoções. Do lado do enunciado é a interpelação à experiência das pessoas que escutam: aproximando o estranho do cotidiano, descobrindo-o entre suas dobras – a mãe, a mãe amorosa, a que não vive senão para a família, foi ela que matou o filho! – e conectando a experiência individual com o curso do mundo em forma de refrãos e provérbios, de saberes que conservam normas, critérios para classificar os fatos numa *ordem* com a qual enfrentar a incoerência insuportável da vida. *Dramatização do real*, o relato de Gil Gomes dota de rosto, situação e cotidianidade os anônimos personagens da crônica policial: “Esses personagens têm casa, endereço, família e, o que é mais importante, têm uma história de vida que inclui amor, amizade, ódio, vingança. Uma história que fala de seres reais e não de meras fichas de identificação”.⁵³

Nos primeiros anos de exibição do programa, o SBT encomendou uma pesquisa qualitativa à empresa Retrato Consultoria para saber o que público telespectador estava achando do telejornal. O resultado obtido fez as seguintes constatações:

52 Cf. Roxo, op. cit., p.190.

53 Martin-Barbero, *Dos meios às mediações*: Comunicação, cultura e hegemonia, p.318-9.

- O telejornal não é comprometido com os segmentos de maior poder político e econômico.
- O telejornal não oculta, engana ou desfoca a realidade.
- O estilo violento e sensacionalista do *Aqui Agora* desperta interesse, pois evita subterfúgios.
- Para muitos telespectadores, a abordagem violenta da reportagem tem função educativa. Ela é um reflexo do que acontece nas ruas e, nesse sentido, orienta o público a lidar com a crescente onda de criminalidade.
- Muitos telespectadores se divertem com os recursos sensacionalistas do telejornal, tornando-o ainda mais atraente. De quebra, serve de atenuante à própria violência revelada pelo conteúdo da reportagem.⁵⁴

A trajetória relativamente curta do programa de telejornalismo *Aqui Agora* foi desproporcional à sua influência na programação televisiva, já que ele ainda serve de inspiração para outros programas atualmente no ar. Apesar das mudanças, o jornalismo sensacionalista e policialesco continua ocupando o horário vespertino da programação televisiva nos dias atuais. A influência de *Aqui Agora* vai desde os programas vespertinos de Sônia Abrão (em *A Casa é Sua* e *A Tarde é Sua*, da Rede TV!, a jornalista alia jornalismo a fofocas de famosos, espetacularizando a violência e o drama), Marcia Goldschmidt (a “psicóloga formada pela vida” e dedicada aos barracos familiares apresentou vários programas televisivos, dentre eles *Hora da Verdade*, *Jogo da Vida* e *Márcia*, na TV Bandeirantes, capazes de transformar os casos familiares em boletins de ocorrência policiais, onde os “culpados” eram julgados pela apresentadora e seu “júri popular”, composto pelo público espectador do auditório e de casa), Luiz Carlos Alborghetti (um dos baluartes do jornalismo-porrada, que especialmente no programa *Cadeia Nacional*, da década de 1990, grunhia, batia com o porrete na mesa, pedia para a polícia deixá-lo empalar os inimigos com o cassetete, atacava os próprios *cameramen*, recebia humildes para

54 Giannini, op.cit., p.99.

distribuir dentaduras, cadeiras de rodas e, não raro, incitava a linchamentos, cunhando vários bordões enquanto esculhambava a bandidagem)⁵⁵ e Ratinho (que obteve grande sucesso ao investir no filão popular dos testes de DNA) até os telejornais policiaiscos, tais como *Linha Direta* (TV Globo, 1990 e 1999-2007), *Cidade Alerta* (TV Record, 1995-2005, 2011-...), *Brasil Urgente* (TV Bandeirantes, 1997-...), dentre outros.

Nesse cenário, a TV Globo ousou também experimentar no telejornalismo policial e criou *Linha Direta*, programa semanal, exibido às quintas-feiras, das 22h50 às 23h50, que aliava jornalismo e dramaturgia para reconstituir casos policiais de crimes ainda sem solução e levar para a cadeia – a partir de denúncias anônimas de telespectadores, encaminhadas às autoridades – os criminosos que ainda se encontravam foragidos da justiça.

Segundo descrito em seu website, *Linha Direta* foi inspirado em programas de sucesso da televisão americana, tais como: *Yesterday, Today and Tomorrow* e *The Unsolved Mysteries*. O idealizador do projeto, o jornalista Hélio Costa, responsável também por apresentar a primeira versão do programa em 1990, pretendia adaptar o conceito dos programas americanos a um formato brasileiro, reconstituindo e dramatizando histórias de crimes famosos, inspirado no gênero “docudrama”. Para conseguir criar um clima de suspense e mistério, o programa investia numa interpretação mais corporal dos atores, sem diálogos, com a voz de um narrador masculino contando o caso.⁵⁶

O programa, o primeiro a ser realizado em parceria entre a Central Globo de Jornalismo e a Central Globo de Produção, foi apresentado em sua segunda versão por Marcelo Rezende (1999-2001) e Domingos Meirelles (2001-2007). De acordo com Marcelo Rezende, a proposta do

55 Os mais famosos bordões cunhados por Alborghetti foram: “Vagabundo! Cemitério nele! Bico do corvo nele!”, “Esse já tá no colo do capeta!” (quando um meliante batia as botas), “Tá com pena dele? Leva para casa! Põe pra dormir em sua cama!”, “Não tem que construir mais cadeias. Tem que construir mais cemitérios!”. Cf. Braune; Rixa, op. cit., p.298.

56 Informações extraídas de: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/jornalismo/programas-jornalisticos/linha-direta/formato.htm>>. Acesso em: 18 ago. 2016.

Linha Direta era, desde o princípio, condenar a impunidade e retratar os casos policiais com o máximo de verossimilhança, utilizando para isso todo o *know-how* de teledramaturgia da Rede Globo. Para isso, em cada programa eram apresentados dois casos policiais, mostrando a cobertura jornalística na ocasião em que os crimes haviam sido cometidos, o processo de investigação e sua reconstituição baseada em depoimentos. Além de receber as sugestões de casos dos telespectadores, a equipe de reportagem – cerca de 150 profissionais (entre jornalistas, cenógrafos, figurinistas, atores) – viajava o Brasil todo produzindo matérias e buscando pautas.⁵⁷

Uma grande inovação do programa foi ter uma central telefônica disponível 24 horas para receber denúncias de telespectadores, com garantia de sigilo total. A partir de maio de 2000, as denúncias passaram a ser feitas também pela página do programa na internet. Desde a estreia, através das denúncias dos telespectadores repassadas às autoridades, mais de 380 criminosos procurados pela justiça por crimes de assassinato, estupro e sequestro foram encontrados.⁵⁸

Entre os casos abordados pelo programa, alguns tiveram repercussão nacional:

- A morte de Paulo César Farias, tesoureiro da campanha do ex-presidente da República Fernando Collor de Mello, e de sua namorada, Suzana Marcolino.
- O assassinato da estudante Ana Carolina da Costa Lino, durante um assalto no Rio de Janeiro.
- O sequestro de Wellington de Camargo, irmão dos cantores Zezé Di Camargo e Luciano.
- A tragédia envolvendo o estudante Márcio Gasparim da Silva, morto numa briga de torcidas no estádio do Pacaembu, em São Paulo.⁵⁹

⁵⁷ Idem

⁵⁸ Idem

⁵⁹ Cf. Maior, op.cit., p.412.

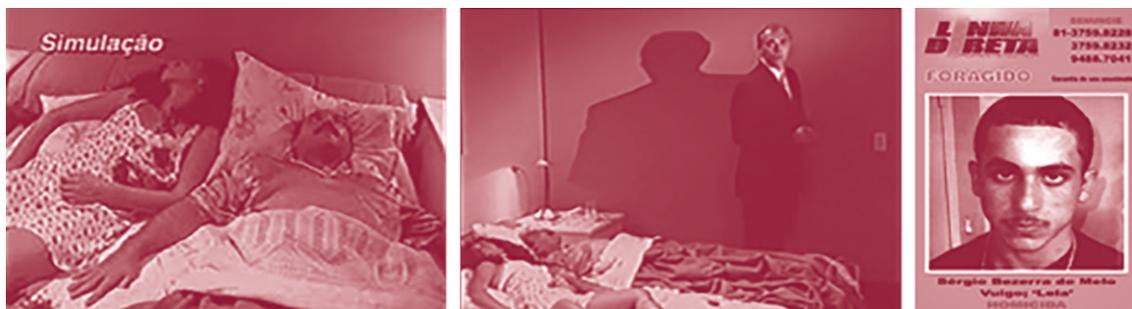


Figura 7.5

Linha Direta no combate ao crime: o apresentador Marcelo Rezende investiga e reconstitui a cena da morte de PC Farias e de Suzana Marcolino. Cartaz do programa investindo na localização de criminoso foragido

Fonte: reprodução

Segundo ressaltado no website do programa, algumas denúncias resultaram em prisão antes mesmo que o programa fosse ao ar. A exibição dos retratos dos procurados nas chamadas do *Linha Direta* foi o suficiente para que eles fossem localizados. A popularidade do programa era tal que no presídio Aníbal Bruno, em Recife, três bandidos presos graças às denúncias do programa foram apelidados de “Linha Direta 1, 2 e 3”. Alguns foragidos se entregaram à justiça ao saberem que seus casos estavam sendo produzidos pelo programa. O objetivo era impedir o programa de ir ao ar, porque eles já estariam presos. Também era uma forma de evitar que os crimes se tornassem conhecidos em todo o Brasil. Exemplos desses casos são: Nelson Carpen, um estelionatário de Santa Catarina; e Omar Souto, pintor de Goiás acusado de abuso sexual de menores de idade. Em ambos os casos, os programas foram exibidos para não incentivar esse tipo de manobra.⁶⁰

Em setembro de 2002, representantes do Centro Brasileiro de Defesa dos Direitos Humanos e de parentes de vítimas de crimes impunes entregaram à TV Globo um abaixo-assinado solicitando a permanência do *Linha Direta* na programação da emissora. No documento, o programa é citado como de utilidade pública e de importância fundamental num país que não dispõe de um cadastro nacional de procurados.⁶¹ No entanto, apesar do pedido público e de seu sucesso de audiência, o programa sairia do ar em 6 de dezembro de 2007.

Apesar de uma possível contribuição dos programas de telejornalismo policial como um serviço de utilidade pública no combate ao

⁶⁰ Informações sobre *Linha Direta* foram extraídas de: Maior, op. cit., p.412 e <<http://linhadireta.globo.com>>.

⁶¹ Maior, op. cit., p.412.

crime, o que tem sido visto atualmente são programas preocupados principalmente em utilizar a espetacularização da violência como artifício para aumento de audiência. Segundo Jonas Valente:

Os chamados programas “policialescos” espetacularizam a violência por meio do reforço da cultura do medo e da cultura da repressão. Neles, multiplica-se, por exemplo, uma visão idealizada de agentes policiais e a defesa do uso da violência praticamente como única alternativa no combate ao crime. Se, por um lado, suspeitos e criminosos condenados são tratados da mesma maneira, ignorando-se o processo penal, a presunção de inocência, o direito de defesa e outras garantias do Estado Democrático de Direito, por outro, agressões aos moradores de favelas e mortes em zonas de conflito entre grupos criminosos e agentes da polícia são entendidas como “efeitos colaterais” da “guerra contra o crime”.⁶²

Segundo a publicação *Violações de direitos na mídia brasileira* (2015), coordenada por Suzana Varjão, o conjunto de violações de direitos humanos encontrado em tais programas vai muito além. O primeiro volume dessa publicação traz uma relação das principais violações observadas cotidianamente nos conteúdos “policialescos” veiculados em emissoras de rádio e TV:

1. Desrespeito à presunção de inocência; 2. Incitação ao crime e à violência; 3. Incitação à desobediência às leis ou às decisões judiciais; 4. Exposição indevida de pessoa(s); 5. Exposição indevida de família(s); 6. Discurso de ódio e preconceito de raça, cor, etnia, religião, condição socioeconômica, orientação sexual ou procedência nacional; 7. Identificação de adolescentes em conflito com a lei; 8. Violação do direito ao silêncio; 9. Tortura psicológica e tratamento desumano ou degradante.⁶³

Ao ler o vasto material reunido nos três volumes da obra, é possível perceber que praticamente todos os principais telejornais policialescos incorreram – várias vezes – em algum desses crimes, gerando casos que ganharam repercussão nacional pela gravidade das violações cometidas e do alcance das mensagens transmitidas.

⁶² Valente, Casos emblemáticos de violação de direitos. In: Varjão, op. cit., p.13.

⁶³ Varjão, op. cit., p.8.

Na programação televisiva atual há dois telejornais policiais que podem ser considerados os mais representativos e influentes desse modelo de espetacularização do crime e da violência: *Cidade Alerta* e *Brasil Urgente*.

Cidade Alerta é um telejornal policial da TV Record, que entrou em sua terceira fase, voltando a ser exibido no dia 4 de junho de 2012, de segunda a sexta-feira, às 16h45, e aos sábados, às 17h20. Segundo descrição de apresentação do telejornal realizada pela homepage da emissora:

O jornal carrega muita história. Há tempos fora da grade da TV Record, o programa retorna⁶⁴ já consagrado pelos telespectadores, devido ao jeito ágil de passar a informação e com a credibilidade dos profissionais de jornalismo da emissora.

Apresentado atualmente por Marcelo Rezende, com a participação de comandante Hamilton, Percival de Souza e o time de repórteres comandados pelo apresentador, o *Cidade Alerta* leva até você um olhar diferente da notícia habitual.⁶⁵

Desde suas edições anteriores, a TV Record procurava valorizar o aspecto de que se tratava de um telejornal ágil, atual e popular, com qualidade editorial e acabamento técnico de elevado nível, possuindo material policial expressivo, sem perder de vista as referências sociais. O telejornal valoriza a interação do apresentador com o público telespectador, dispondo de moderna tecnologia para realizar intervenções ao vivo, no momento das notícias, “sem desvios ou manipulações”. Afinal, conforme ressaltava o texto de apresentação do programa em sua primeira fase, “as informações são de nossa responsabilidade, o julgamento, do telespectador”.

Atualmente, a *homepage* do programa resalta a importância e seriedade do apresentador Marcelo Rezende:

64 Em sua primeira fase, o programa foi ao ar de 3 de abril de 1995 até 3 de junho de 2005. Voltou a ser exibido em sua segunda fase no período de 20 de junho de 2011 a 12 de setembro de 2011.

65 Disponível em: <<http://noticias.r7.com/cidade-alerta/saiba-mais-sobre-o-programa-cidade-alerta-30072015>>.

O jornalista Marcelo Rezende tem mais de trinta anos de experiência e é conhecido como um dos maiores jornalistas investigativos do país.

No currículo, uma história guiada pela coragem em tocar em feridas sociais. Do flagrante de abuso policial na Favela Naval, em Diadema (SP), à corrupção no futebol. Da revelação de rotas de tráfico internacional de armas ao inesquecível depoimento de Francisco Assis Pereira, o Maníaco do Parque.

“Esse jornalismo que eu e alguns companheiros fazemos é o jornalismo que revela as mazelas do país.”⁶⁶

Cidade Alerta e Brasil Urgente são programas que rompem com os padrões clássicos do telejornalismo tradicional, baseados principalmente no modelo instituído pelo Jornal Nacional (TV Globo, 1969-...).⁶⁷ Nesses dois programas, segundo Jaime Carlos Patias, não há um roteiro predeterminado, as notícias são apresentadas com entradas ao vivo ou com reportagens gravadas, em geral dedicando mais tempo para as reportagens. Dentro do estúdio, num cenário geralmente moderno e formado por vários monitores de TV, o apresentador exibe as notícias de forma mais ágil e dinâmica, emitindo suas opiniões e aumentando o efeito dramático e sensacionalista das matérias. Como um homem-espetáculo,

66 Disponível em: <<http://noticias.r7.com/cidade-alerta/conheca-marcelo-rezende-apresentador-do-cidade-alerta-29022016>>.

67 No *Jornal Nacional* (JN), os apresentadores ficam sentados atrás de uma bancada de onde, seguindo um roteiro predeterminado, informam as notícias do dia e apresentam as reportagens, sempre numa linguagem culta, objetiva e neutra, sem tecer comentários sobre os assuntos tratados. Com duração entre trinta e sessenta minutos, o JN apresenta em média 22 reportagens por edição, sendo que cada uma delas dura de quinze a trinta segundos. As mais importantes costumam ser um pouco mais longas. Há ainda uma preocupação em passar uma imagem de sobriedade e seriedade dos apresentadores, que pode ser vista desde o uso de roupas sociais e de tons neutros até a discrição nas expressões faciais, contenção nas movimentações gestuais e olhares que passam uma sensação de confiança. Ou seja, tudo é planejado para estar de acordo com o padrão Globo de qualidade. No entanto, em virtude da queda de audiência, o JN está tendo de incorporar um ritmo mais dinâmico, atraente e amigável, inclusive passando a se utilizar de alguns elementos presentes nos telejornais policiais, como por exemplo quando, no dia 27 de abril de 2015, o telejornal ganhou um novo cenário, mais informal, podendo os apresentadores, a partir de então, andar pelo cenário e interagir com os repórteres através de um telão, chegando até a se permitir um tom de conversa mais coloquial e extrovertido.



Figura 7.6
Marcelo Rezende no
comando do programa
Cidade Alerta
Fonte: reprodução

o apresentador noticia o telejornal de pé, e não mais sentado, acompanhando, junto com o espectador, a exibição das reportagens, chegando a interrompê-las para se comunicar pelo ponto eletrônico com a direção técnica do programa, seja para dar ordens ou para reclamar de algo que considera não estar sendo bem realizado pela equipe do programa. O apresentador mostra total liberdade em não precisar conter suas reações, gesticulando bastante com as mãos, abusando de expressões faciais, assim como se utilizando de uma linguagem coloquial, repleta de gírias e palavrões. Durante o programa, apresentadores como Marcelo Rezende e José Luiz Datena não se controlam quando veem, em close-up, os rostos dos criminosos na tela, proferindo seus julgamentos morais em meio a uma série de xingamentos que, comumente, taxam os bandidos de “vagabundo”, “safado”, “sem-vergonha”, “escória da sociedade”. Em meio a tudo isso, os apresentadores encontram tempo para divulgar os produtos e serviços oferecidos pelos patrocinadores, fazer sorteios e mandar recados aos telespectadores.⁶⁸

Um exemplo de vários elementos constitutivos do modelo “policialesco” pode ser observado nos seguintes extratos da matéria jornalística

68 Patias, *O Espetáculo da violência no telejornal sensacionalista: uma análise do Brasil Urgente*, p.47-8.

“Sem piedade, os assassinos da dentista”, apresentada no programa *Cidade Alerta*, exibido em 26 de abril de 2013, sob o comando do âncora Marcelo Rezende:

Narrativas T11 (extrato 1): [Âncora]: “Olha esses aqui. Bota a cara ali” [imagem de três rapazes, de cabeça baixa, enfileirados num muro com emblema da Polícia Militar. Seus rostos estão à mostra. Mais à frente, outro rapaz, de perfil, cabeça baixa, mãos atrás das costas]. “Repara! É tudo classe média. O mais velho tem 21 anos. Você diz assim: ‘Começaram no crime agora’... Começaram no crime agora ova nenhuma! Foram presos, droga, munição, armamento... E armamento daqueles! Correto? Entre três e mais dois. Os dois não estão aqui...’Tão’ aqui no fundinho, ó... Bota lá o de vermelhinho... Ó lá... E tem outro no canto” [âncora aponta os adolescentes que estão tendo a identidade preservada]. “Sabe por que que é? Porque são menores de idade... Não pode mostrar o rosto. Se a gente tivesse mostrado o rosto daquele que tocou fogo na dentista, quantas mais pessoas poderiam identificá-lo por outros crimes? Esses aqui ‘tão’ envolvidos de roubo a banco a postos de gasolina. Sempre com violência! A pergunta que eu te faço é quanto tempo vai ficar na cadeia? Os de menor? Que cadeia...”⁶⁹

Narrativas T11 (extrato 4): [Âncora]: [TV, no fundo do estúdio, exhibe imagem de suspeitos de matar o idoso, enfileirados numa parede]. “Ele tirou a vida da família! Exatamente isso. Eu não sei se eu já voltei com a corda toda, mas eu vou perguntar pro Percival, que passou esse tempo todo passeando pela Europa... mas eu vou perguntar pra ele o seguinte: Eu tô errado, Percival? ‘Num’ chegou um momento? Um momento definitivo de pegar esses tais menor e botar também numa pena de morte? Botar na cadeia... acabar com essa conversa fiada de menor de idade que o Brasil ‘num’ aguenta mais?”⁷⁰

Narrativas T11 (extrato 5): [Âncora]: “Mas pra se impor a pena de morte no Brasil, tem que ter uma questão do meu ponto de vista central. Qual é? Ter pena de morte também pro Congresso Nacional! Ter julgamento e cadeia. Não podemos nós pegarmos só o menor de idade que mata e que aí... ‘cabô’ esse negócio de menor de idade e tem pena de morte e bota na cadeia... Ok. Vai julgado, é pena de morte... Ok. Mas vem cá... e esse monte de político que todo mês mete a mão no nosso bolso? E esse Congresso Nacional que custa, a mim e a você,

69 Varjão, op. cit., p.54.

70 Ibidem, p.111.

por ano, 9 bilhões de reais? A pergunta é: são menos de seiscentos homens lá... Se fechar aquela joça lá, correto? [...].⁷¹

Narrativas T11 (extrato 6) [Âncora]: “Não tem... não tem... Pode deixar aqui a imagem do Hamilton. E ‘num’ tem esse negócio de Comissão de Direitos Humanos... Ok. Eu pergunto pra você... eu pergunto: naquele caso, em que o estudante foi morto na porta de casa pelo tal menor de idade, que no dia seguinte completaria 18 anos, você viu alguma Comissão de Direitos Humanos na casa da vítima? Não! Agora, nesse caso... Eu ainda tenho Douglas na linha? Se eu tiver o Douglas... Tenho o Douglas... Eu duvido! Eu duvido que tenha ido alguma Comissão de Direitos Humanos na casa da dentista pra apoiar... Quer ver? O Douglas vai dizer não... Mas eu vou falar só pro Douglas. Douglas, teve alguma Comissão de Direitos Humanos que foi visitar os pais da menina?”.

[Repórter 3]: “Marcelo, não foram visitar e nem se ouviu falar sobre Direitos Humanos por quê? Porque no caso é... bandidos, né? Menor de idade que atea fogo numa pessoa de bem...”.

[Âncora]: “Você vê... os pais foram ao Conselho Regional de Odontologia pagar a mensalidade da filha que já foi enterrada, pra que ela pudesse não ter o nome sujo. É óbvio que ‘num’ caiu a ficha do casal. Mas, fundamentalmente... fundamentalmente, foi o que eu perguntei ‘pro’ Douglas... Foi alguma Comissão de Direitos Humanos? Não! Agora eu digo o seguinte... se eu disser aqui com todas as letras que quem toca fogo em alguém dessa maneira, por nada, deveria morrer da ‘merma’ forma... Desaba o mundo! Eu sou fascista, eu sou tudo de mal! Tudo de mal! Mas a pergunta é: Nós... quanto tempo mais nós vamos ser o alvo? Quanto tempo mais eu, você, pagamos pra sustentar ‘ene’ comissões de direitos humanos... Algumas muito sérias... Mas a maioria apenas pra encher o bolso!”.⁷²

Narrativas T11 (extrato 7) [Âncora]: “Eu falo aqui todo dia! E os repórter não conseguem entender que eu e você, nós dois, já não suportamos mais essa hipocrisia de dizer ‘os menores foram apreendidos’... Eles são criminosos! E foram presos! É assim que se fala, correto? Dá o nome certo. O que a lei diz lá é problema da lei! Porque a lei no Brasil não funciona... Não bota o criminoso na cadeia...”.⁷³

O discurso do âncora do programa *Cidade Alerta* é virulento e odioso, atacando não apenas o crime e os criminosos, mas também a impunidade

71 Ibidem, p.112.

72 Ibidem, p.113.

73 Ibidem, p.114.

no Brasil. A crítica principal é a considerada impunidade para menores que cometem crime. Através de um discurso que procura defender a população indefesa e vítima da violência e da criminalidade, Marcelo Rezende propõe a instauração da pena de morte no país, que deveria eliminar da sociedade não apenas os menores criminosos, mas também os políticos corruptos de Brasília. Os profissionais da Comissão de Direitos Humanos estão também na mira do apresentador, que os considera defensores de bandidos. Ao final do discurso, Marcelo Rezende reforça a noção de que a lei não funciona no Brasil, sendo ineficaz para colocar os bandidos e criminosos na cadeia, justificando o clima de medo e de pânico existente na sociedade brasileira.

Por sua vez, há dezenove anos no ar, *Brasil Urgente*, comandado por José Luiz Datena, tornou-se o mais antigo e duradouro programa de telejornalismo sensacionalista ainda em exibição na televisão brasileira. Sua estreia na programação da TV Bandeirantes ocorreu em 17 de fevereiro de 1997, sendo exibido de segunda a sábado, às 16h15. Atualmente, o programa e seu apresentador, tidos como referências desse tipo de telejornalismo, enfrentam polêmicas, elogios e muitas críticas.

A figura do jornalista José Luiz Datena tornou-se, inclusive, muito mais importante que o próprio telejornal que comanda. Um exemplo disso é que na homepage da TV Bandeirantes não há uma descrição sobre o programa *Brasil Urgente*, pois em seu lugar a emissora preferiu valorizar a apresentação do perfil biográfico de seu influente apresentador:

Quando ele aparece na tela da TV, é impossível ficar indiferente ao seu estilo único e à força com que sua voz passa a mensagem aos telespectadores. Paulista de Ribeirão Preto, José Luiz Datena tem uma longa carreira nos meios de comunicação e é considerado um dos mais importantes e influentes apresentadores do Brasil.

Datena começou sua trajetória no rádio, ainda em sua cidade natal. Fã de esportes, o comunicador lapidou seu talento para o jornalismo como repórter e narrador esportivo. Sua aptidão excepcional garantiu passagem pelas principais emissoras de televisão do Brasil e a conquista do prêmio Vladimir Herzog, um dos mais conceituados do jornalismo nacional.

Sempre com um estilo polêmico, sem papas na língua, o apresentador também é conhecido pelos bordões que cria, entre eles os clássicos “Essa é a grande realidade!”, “Me dá imagens” e “Me ajuda aí, ô!”. Por falar em criatividade, foi ele quem começou, nos anos 90, a usar a abreviação Band para falar da emissora até então chamada Bandeirantes. Atualmente, Datena apresenta na Band o programa jornalístico *Brasil Urgente*.⁷⁴

Brasil Urgente possui uma linha editorial popularesca e sensacionalista, adotando um estilo novelesco e melodramático de narração das notícias e das imagens exibidas pelas inúmeras coberturas de tragédias e reportagens sobre crimes hediondos e bizarros realizadas ao vivo, principalmente de São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Salvador, Recife, Porto Alegre, Curitiba e Brasília, através da utilização dos recursos de imagem e linguagem característicos do mundo do espetáculo, apresentando um formato que adota a instantaneidade do rádio, o plano-sequência do cinema, a teatralidade e a linguagem televisiva. Utilizando-se de helicópteros, motolinks e repórteres nas ruas, o programa apresenta os fatos em tempo real, com riqueza de detalhes e forte apelo emocional, visando prender a atenção do público telespectador, que consome avidamente essas notícias e os produtos que aparecem nos merchandisings exibidos ao longo das reportagens. Ao mesmo tempo, criticando ferozmente a ineficiência do sistema judiciário e do Estado na resolução de crises, o programa Brasil Urgente – assim como Cidade Alerta – surge como um mecanismo alternativo para lutar contra a impunidade dos bandidos e assassinos, assim como para restaurar a ordem e a segurança públicas.⁷⁵

Segundo destaca Jaime Carlos Patias, a própria escolha do nome do programa – Brasil Urgente – reforça a ideia de uma reação firme e pontual diante de tantos crimes mostrados, que parece ser justamente o que o país não tem. Falta autoridade, segurança, justiça, vigilância... esse cenário caótico nacional demanda que algo precisa ser feito imediatamente. O título incorpora também a indicação da necessidade de o povo

⁷⁴ Disponível em: <<http://noticias.band.uol.com.br/brasilurgente/datena.asp>>.

⁷⁵ Veja Patias, op.cit.

brasileiro exigir, reclamar, clamar, insistir, instar e impelir, enfim, demandar uma resposta URGENTE das autoridades brasileiras. Essa ideia motriz do programa é reforçada pela vinheta, puxada pelo helicóptero da Band, que, equipado com câmaras de longo alcance, está de olho na cidade para captar e mostrar os fatos em tempo real. Além de usar dois helicópteros, o programa é auxiliado por motolinks que, com repórteres em pontos estratégicos nas ruas, trazem a imagem do solo, ao vivo, dos acontecimentos mais urgentes da capital. Esse cenário dá a impressão de que nada escapa ao telejornal e a notícia é vista de todos os ângulos e com tecnologia de ponta. Assistindo ao Brasil Urgente, o telespectador ficará informado de tudo o que acontece.⁷⁶

A interação de Datena com o público telespectador é, ainda segundo Patias, outra característica forte do programa, que usa todos os recursos para ouvir a população: “pesquisas” e enquetes na rua, telefone, e-mail ou o tradicional correio. Contando com o talento performático de Datena, o telejornal *Brasil Urgente* conquista a fidelidade do público através de artifícios muito similares aos empregados pelo universo ficcional das narrativas cinematográficas e de teledramaturgia. Temos a narração, como no rádio, para as imagens que vemos ao mesmo tempo no vídeo. Dramas vividos pela população invadem a sala do telespectador. O espetáculo toma o lugar do telejornalismo iluminista, seco e anacrônico, tornando-se bem mais atraente. Mais que informar, o telejornal sensacionalista assume a função de entreter, fazendo da notícia um show espetacular e ao mesmo tempo cínico, chegando por vezes a enaltecer a própria violência que deseja combater.⁷⁷

Um exemplo disso pode ser observado nesta fala proferida por Datena durante a reportagem “Ladrão é agredido e tem o corpo queimado”, exibida em 21 de fevereiro de 2014:

Trecho 1 da narrativa. [Apresentador comenta casos de linchamentos]: “... O bandido menor vem, mata alguém e vai lá para a Fundação Casa, daí três meses

76 Cf. Patias, op. cit., p.58-9.

77 Ibidem, p.57-8.



Figura 7.7

Datena comanda o *Brasil Urgente*: sensacionalismo e interação com o público

Fonte: reprodução

está na rua. A lei tem que funcionar em relação a prender alguém e a julgar alguém... aliás, só fazem lei pra favorecer bandido...”;

Trecho 2. [Apresentador]: “... é por isso que a sociedade, cada vez mais vendo que não existe lei para ela, começa a ter essas reações... se não melhorarem as leis, eu falo até cansar, se não melhorar as leis o povo vai fazer justiça com as próprias mãos”;

Trecho 3. [Apresentador]: “Tá bom, o bandido tem que ser protegido pela lei e o cidadão brasileiro não tem que ser? [...]. Por isso a gente vê esses casos bárbaros aí...”⁷⁸

Assim como Marcelo Rezende, os bordões utilizados pelo apresentador Datena também criticam a ineficácia das leis brasileiras, que, segundo o apresentador, acabam protegendo apenas os criminosos. Além de argumentos equivocados, estereotipados e sensacionalistas, os discursos dos apresentadores dos telejornais policiais acabam criando uma ideia de que quem defende a população são as pessoas que agem com truculência, violência e arbitrariedade. E isso significa também que não se crê no sistema de justiça para responsabilizar as pessoas que cometeram algum delito ou crime. É passada a ideia de que elas vão ser soltas, que não vão cumprir a pena, e que a pena nunca será adequada.

⁷⁸ Varjão, op. cit., p.48-9.

Em 27 de julho de 2010, Datena profere outro discurso polêmico e acaba incitando o ódio contra os ateus, ao afirmar:

Trecho 1 da narrativa. [Contexto: âncora faz enquete para saber quem acredita em Deus].

[Âncora]: "...ateu eu não quero assistindo meu programa. Ah, mas você não é democrático. Nesta questão eu não sou não, porque o sujeito que é ateu, na minha modesta opinião, não tem limites, é por isso que a gente tem esses crimes aí...";

Trecho 2. [Âncora]: "... isso é o exemplo típico do sujeito que não acredita em Deus. Matou o menino de 2 anos de idade, tentou fuzilar três ou quatro pessoas...";

Trecho 3. [Âncora]: "... tem quase mil ateus ali, quase mil ateus. Isso é provado que tem bandido votando até de dentro da cadeia..."⁷⁹

Nessa fala preconceituosa e que incita ao ódio, Datena ofende os ateus, creditando a esse grupamento o cometimento de crimes. Ou seja, o apresentador faz uma associação direta entre ateus e criminosos. Segundo relato do *Guia de monitoramento das violações de direito na mídia brasileira*, somente cinco anos depois de cometida a infração, a TV Bandeirantes foi definitivamente condenada a veicular uma campanha educativa sobre a diversidade de crenças no Brasil, reafirmando o caráter laico do Estado brasileiro, estando seus cidadãos livres para seguir – ou não – qualquer prática religiosa. No entanto, conclui que, além da morosidade dos processos, a responsabilização pelas infrações cometidas nos “policialescos” é rara, em função de diferentes obstáculos – dos estruturais (traduzidos na ausência de fiscalização do setor, por exemplo) aos instrumentais (como os valores das multas, considerados insignificantes diante do lucro auferido com a exibição dos “shows de horrores”).⁸⁰

Vimos, assim, que a questão do crime no Brasil é permeada por embates político-ideológicos que tiveram – e ainda têm – o espaço televisivo como palco. Formador de opinião, o veículo seleciona os casos que estarão ao alcance do público geral, assim como dá voz e corpo a

79 Varjão, op. cit., p.61.

80 Ibidem, p.61.

premissas morais que escapam ao âmbito do direito público e civil brasileiro, formatando – nem sempre de forma direta – as perspectivas sobre diversas temáticas que envolvem o crime, metamorfoseando sua fisionomia no curso da história brasileira.