



Vídeo amador, impacto público e novos regimes de visibilidade: o acontecimento da Favela Naval (1997)¹
Amateur video, public impact and new visibility regimes: the event of Favela Naval



Felipe da Silva Polydoro²

¹A pesquisa que originou este trabalho contou com o apoio financeiro e institucional da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).

² Professor-adjunto da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (FAC/UnB). Doutor pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP). Desenvolve pesquisa em nível de pós-doutorado junto ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Mestre em comunicação social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS), onde também se graduou em jornalismo. Dedicar-se a pesquisas centradas em comunicação e cultura audiovisual, com enfoque em temas como: estética, linguagem e discurso em objetos audiovisuais contemporâneos; política das imagens no ciberespaço; novos realismos, crítica do documento e os regimes de verdade na cultura visual contemporânea. E-mail: felipepolydoro@gmail.com

Resumo: Em sua edição de 31 de março de 1997, o *Jornal Nacional* (Rede Globo) veiculou uma série de reportagens sobre práticas violentas de policiais militares contra moradores da Favela Naval, em Diadema (SP). De grande repercussão, o escândalo desencadeou consequências políticas e institucionais diretas. Argumentamos aqui que um dos amplificadores do impacto foi o modo como a denúncia ganhou visibilidade: por meio de uma filmagem amadora. Trazemos elementos que permitem articular, de um lado, as especificidades estéticas, narrativas e discursivas das reportagens produzidas a partir do vídeo amador e, de outro, o contexto social, político e institucional em que eclode o acontecimento da Favela Naval.

Palavras-chave: vídeos amadores; telejornalismo; jornalismo participativo; história do audiovisual brasileiro.

Abstract: In March 31, 1997, *Jornal Nacional* (Rede Globo) broadcast a series of news about violent practices of military police against residents of Favela Naval, in Diadema, São Paulo. Having great repercussion, the scandal unleashed direct political and institutional consequences. We argue here that one of the factors that intensified the incident was the way it gained visibility: through amateur filming. We also try to articulate, on the one hand, the aesthetic, narrative and discursive specificities of the reports produced from the amateur video, and, on the other hand, the social, political and institutional context in which the Favela Naval incident unfolds.

Keywords: amateur video; telejournalism; citizen journalism; Brazilian audiovisual history.

Amadorismo e crítica à polícia

Nos dias 3, 5 e 7 de março de 1997, um cinegrafista munido de uma câmera VHS registrou atos violentos de policiais contra moradores da região da Favela Naval, em Diadema (SP), incluindo o homicídio de um inocente, o mecânico Mário José Josino. Em sua edição de 31 de março de 1997, o *Jornal Nacional* (JN) veicula uma longa reportagem a partir do material videográfico, obtido com exclusividade pela Rede Globo, em trabalho de autoria do jornalista Marcelo Rezende. A reportagem causa grande impacto: os veículos de comunicação repercutem massivamente, telejornais de todas as emissoras reproduzem trechos da fita, instituindo um debate público de viés surpreendentemente crítico sobre os métodos da polícia militar (PM). A essa, somam-se outras denúncias de abusos por parte das polícias militares brasileiras. Para o apresentador do *Jornal Nacional*, William Bonner, novas acusações sustentadas em flagrantes em vídeo comprovam que o episódio de Diadema não foi “um problema localizado”, que esses “criminosos de fardas precisam ser punidos com rapidez” e, “se depender da disposição dos cinegrafistas amadores, ainda vão aparecer muitos outros exemplos da truculência policial” (NEVES, 2000, p. 219).

Conforme Neves e Maia (2009), a cobertura jornalística não tratou o problema como um fato isolado – abordagem frequente em se tratando de casos de violência da polícia – mas mirou os vícios institucionais da PM que tornavam recorrente esse tipo de abuso. Houve o desmascaramento sistemático dos fatores estruturais e históricos a contribuir para o descontrole da polícia militar, entre os quais a cultura da impunidade e a leniência com a tortura e o assassinato de cidadãos. Todos os poderes foram implicados nas denúncias públicas. “Os telejornais efetivamente catalisaram um amplo debate acerca do evento da Favela Naval, definindo essa ‘situação problema’ como recorrente” (NEVES; MAIA, 2009, p. 96).

Embora o *Jornal Nacional* não tenha informado nenhum detalhe sobre o cinegrafista no momento de divulgação das cenas, alguns dias depois sua identidade veio à tona: tratava-se do operador de câmera freelancer Francisco Romeu Vanni. Em depoimento na Comissão Parlamentar de Inquérito de Diadema da Assembleia Legislativa de São Paulo, Vanni informou ter trabalhado com a colaboração de moradores da Favela Naval, sobretudo dos proprietários da moradia onde fixou sua câmera (LOZANO, 1997). Ainda assim, em toda a repercussão do acontecimento, as imagens foram tratadas como do universo da produção amadora, com participação direta dos moradores da Favela Naval em sua feitura. Em primeiro lugar, o cinegrafista jamais explicou com clareza sua vinculação com o universo profissional,

evidenciando seu perfil de amador – isso é, um operador sem formação técnica e sem um histórico de trabalho junto a empresas e instituições profissionais da área de comunicação audiovisual, cinema ou televisão. Além disso, do ponto de vista formal, a imagem é dominada por uma estética do amador, associada às filmagens caseiras: data e hora no canto da tela, textura granulada, alguma precariedade no enquadramento, fixação da câmera distante das ocorrências registradas, ausência de luz³. A veiculação nos dias subsequentes, pelo *Jornal Nacional*, de outras captações amadoras de violência policial no Rio de Janeiro e em Porto Alegre reforçou o elo do acontecimento com as iniciativas de cinegrafistas não profissionais, como revela a menção do apresentador Bonner à disposição dos amadores de revelar a “truculência dos policiais”.

Neste artigo, trazemos um levantamento de elementos que permitem articular, de um lado, as especificidades estéticas, narrativas e discursivas das reportagens produzidas a partir do vídeo amador e, de outro lado, as consequências sociais, políticas e institucionais do acontecimento da Favela Naval. Que paralelo é possível estabelecer entre um regime visual-perceptivo e discursivo associado a um novo modo de acesso à produção jornalística – um modo de acesso de natureza participativa – e a extensão das consequências geradas?

Trata-se, portanto, de uma análise que cruza elementos concernentes à visualidade e à representação midiática com dinâmicas sociais e históricas, articulando fatores como: os modos de representação das operações policiais e da vida na periferia no telejornalismo dos anos 1990, sobretudo a associação desse cotidiano à violência e à criminalidade; as práticas policiais autoritárias que persistiam no período e suas raízes históricas a remeter, no mínimo, à reorganização da estrutura de poder da polícia na Ditadura Militar e ao uso da PM como controle social; a dinâmica da criminalidade nas periferias urbanas e as reações das comunidades à escalada de violência, sobretudo na Grande São Paulo; transformações na configuração da comunicação de massa, com renovados modos de intervenção no espaço público, mudanças essas expressas na forma das imagens.

³ Polydoro (2016) realça a existência de uma estética do amador cujos efeitos independem da identidade civil e da biografia do cinegrafista. Assim, os efeitos da imagem amadora no plano discursivo – sentido de verdade, eficácia como evidência documental, apelo realista – resultarão sobretudo de marcas estéticas presentes na própria tessitura da imagem, independentemente do fato de o indivíduo que porta a câmera possuir ou não experiência, formação e/ou vinculação com o universo profissional do campo do audiovisual. O autor demonstra também que, com a emergência e ampliação dos espaços digitais e das redes sociais, a fronteira que separa o profissional do amador torna-se cada vez menos nítida. Em contrapartida, multiplicam-se nestes espaços digitais produtos audiovisuais dotados de uma estética do amador, esta sim passível de ser distinguida com clareza e dotada dos efeitos discursivos mencionados.

Heranças da ditadura

O acontecimento da Favela Naval desencadeou uma série de consequências institucionais. Na semana seguinte à veiculação da reportagem no JN, o Senado aprovou a tipificação do crime de tortura, conforme previsto na Constituição de 1988, projeto que se encontrava parado havia mais de dois anos. O governador paulista Mário Covas passou a defender uma proposta de emenda constitucional, nunca aprovada, que unificava as polícias civil e militar – a autoria do projeto, que na prática extinguiria a PM, era do secretário de segurança do governo paulista, José Afonso da Silva (NEVES, 2000). Na Assembleia Legislativa de São Paulo, foi criada uma comissão parlamentar de inquérito para apurar o caso.

Conforme Manso (2012), o episódio da Favela Naval repercutiu no funcionamento da polícia militar, acelerando mudanças operacionais já em curso que visavam a um patrulhamento mais acurado e racional das periferias, além de maior controle dos soldados por parte da cúpula da PM. Até então, os oficiais mostravam-se negligentes no acompanhamento de patrulhas concentradas nas periferias, autorizadas informalmente a resolver os problemas por conta própria. Outra decorrência direta desse acontecimento foi a extinção da prática punitiva da polícia militar de deslocar policiais delinquentes para regiões com altos índices de criminalidade. No escândalo da Favela Naval, dos dez PMs envolvidos, seis já respondiam por processos. Nove deles acabaram expulsos da corporação. O líder informal do grupo e autor do disparo homicida, o soldado Otávio Gamba – conhecido pelo apelido “Rambo” – foi condenado a 15 anos de prisão.

No que se refere à experiência imediata da comunidade periférica envolvida nesse acontecimento, a eclosão do episódio da Favela Naval também se vincula ao que Manso (2012) diagnostica como uma transformação na percepção sobre a criminalidade ao longo dos anos 1990, nas comunidades da Grande São Paulo. Em estudo sobre a expansão e posterior declínio dos homicídios em São Paulo de 1960 a 2010, o autor aponta a tolerância social com os assassinatos como fator-chave para o crescimento da violência. Ainda nos anos 1960, inicia-se a construção social da figura do bandido como desprezível e irrecuperável, nova imagem do criminoso que vira pilar do controle dos roubos por meio de homicídios praticados clandestinamente pela polícia e por justiceiros. Essa tolerância original, conforme o estudo, resulta numa espiral de crescente aceitação da violência como solução para os mais diversos conflitos – não apenas por parte da polícia e dos justiceiros, mas também entre grupos criminosos rivais – levando à explosão de homicídios na Grande São Paulo até o final dos anos 1990.

Para Manso (2012), um dos fatores para a inversão dessa tendência, a partir do ano 2000, seria uma modificação no contexto moral de comunidades esgotadas pelos prejuízos da escalada de violência. Tais comunidades periféricas, se um dia foram lenientes com o homicídio como artifício de controle do crime, já não demonstram mais a mesma tolerância, criando um ambiente afeito a políticas voltadas à redução da violência. Em 1997, quando o cinegrafista registra as torturas dos policiais em Favela Naval, Diadema encontra-se perto do ápice da curva de assassinatos, cujo índice chegaria, em 1999, a 141 por 100 mil habitantes (a ONU considera epidemia de assassinatos qualquer índice acima de 10 homicídios por 100 mil habitantes).

Os homicídios eram admitidos em silêncio. Os que gritassem ou tornassem o problema público podiam morrer. Houve momentos, contudo, em que a situação ficou insuportável. A comunidade mudou de postura diante dos assassinatos, assumindo o desafio de mudar o regime de violência. Graças à vontade política e ao amadurecimento da sociedade, as medidas que foram tomadas deram resultados que foram consolidados com o decorrer dos anos. (MANSO; FARIA; GALL, 2005, p. 6)

A comoção provocada pela veiculação das cenas da Favela Naval, levando a uma discussão sobre desmilitarização da polícia em nível nacional, sinalizava um esgotamento mais amplo da cultura violenta da PM em um período já avançado da transição democrática. As práticas abusivas nas operações policiais realizadas nas periferias têm relação direta com a subordinação do policiamento urbano ao Estado Maior do Exército, em decreto publicado pelo executivo federal em 1969 (MANSO, 2012). O objetivo imediato dessa mudança era preparar as equipes policiais para combater a luta armada e defender o regime autoritário. Na segunda metade da década de 1970, os métodos usados contra guerrilheiros e presos políticos, como tortura e assassinatos, supostamente em legítima defesa, passam a ser aplicados sistematicamente pela PM na luta contra os criminosos comuns, sobretudo nas regiões periféricas. Nem os homicídios (registrados como “resistência seguida de morte”), nem as torturas eram efetivamente investigados pela Justiça Militar, mantendo o padrão de conduta contra os opositores da ditadura, quando a tortura e as execuções eram política de Estado.

Conforme Pinheiro (1991), práticas como tortura e execução de suspeitos persistiram ao longo de todo o período republicano, mas recrudesceram ao longo dos anos 1980 e 1990 como resposta à demanda da sociedade por uma postura mais dura das polícias visando à coibição do aumento de crimes como roubo e furto.

Durante toda a República no Brasil, as práticas repressivas dos aparelhos do Estado e das classes dominantes [contra as classes populares] estiveram caracterizadas por um alto nível de ilegalidade, independentemente da vigência ou não das garantias constitucionais. [...] O Brasil sempre teve um regime de exceção paralelo, pelo qual as classes populares, “classes torturáveis”, estão submetidas à ilegalidade. (PINHEIRO, 1991, p. 48)

A sociedade brasileira estaria historicamente impregnada pelo que o autor denomina “autoritarismo socialmente implantado” (PINHEIRO, 1991, p. 55), isso é, uma postura autoritária atravessaria todas as relações sociais, mesmo no microuniverso das relações familiares, oferecendo lastro às práticas violentas de poder. Portanto, ao mesmo tempo em que as classes altas apoiam – ainda que tacitamente – o controle das classes populares por meio da violência ilegal da polícia, as classes populares não deixam de aprovar essas mesmas práticas quando atingem vizinhos. O controle social pelo autoritarismo policial só é possível porque conta com o beneplácito da sociedade – e o jornalismo, sobretudo de viés sensacionalista, cumpre papel fundamental. No entanto, ainda segundo Pinheiro (1991), o paradoxo é o estatuto dissimulado de tal poder, cujo funcionamento depende da negação de sua existência pelos seus perpetradores.

Dessa forma, vigora permanentemente um poder repressivo autoritário que não hesita em valer-se da violência contra suspeitos pobres, sobretudo na periferia. Episódios de tortura e execução são justificados através de artifícios jurídicos como legítima defesa e resistência seguida de morte, embora tais versões não sobrevivessem a uma verificação mínima – se houvesse vontade de investigá-las. Somente são investigados com afincos os casos que repercutem de modo mais amplo na opinião pública.

No acontecimento da Favela Naval, cujas vítimas da polícia militar eram moradores de periferia abordados em uma favela tarde da noite, o estopim para a repercussão foi a filmagem amadora a evidenciar, sem margem de refutação, a violência gratuita contra cidadãos parados em uma falsa blitz. Em posse da fita e de imagens cruas com grande potencial de atratividade e mobilização da audiência, a produção do *Jornal Nacional* e a Rede Globo decidiram dedicar amplo espaço no noticiário para o caso. As reportagens encontram-se atravessadas por um tom de perplexidade e surpresa diante da “descoberta” de práticas policiais de violência gratuita.

Caldeira (2003), Pinheiro (1991) e Manso (2012) identificam, a partir da segunda metade dos anos 1990, maior adesão e aprovação aos discursos de direitos humanos (DH), combinadas a uma saturação dos métodos violentos ilegais das polícias

militares, sobretudo em São Paulo – é nesse contexto que vai eclodir o escândalo da Favela Naval. Em maio de 1996, o governo Fernando Henrique Cardoso lançou o Plano Nacional dos Direitos Humanos, o primeiro plano específico em defesa dos direitos humanos do executivo federal brasileiro. O desenvolvimento de um plano oficial atendia a uma solicitação da Organização das Nações Unidas, que, em 1993, recomendara a todos os membros foco na questão dos DH e elaboração de um programa para a área. Portanto, um dos propulsores da prioridade ao tema no Brasil foi a adequação à agenda externa em um contexto político-econômico mais favorável no plano interno, principalmente devido à estabilização da moeda. Conforme Caldeira (2003), a pauta internacional pró-direitos humanos influenciou a cobertura da imprensa brasileira.

No âmbito paulista, a política de segurança pública de linha dura do governo de Luiz Antônio Fleury – com baixo controle da violência policial e uma autorização tácita para o uso de métodos como a tortura e a execução de suspeitos – chegou a um limite no início dos anos 1990, quando o volume de execuções de suspeitos pela polícia militar disparou. Esse índice de homicídios atingiu um total de 1.140 em 1991 e 1.470 em 1992. Em 1985, no governo Franco Montoro, o número havia sido de 583 (MANSO, 2012). A mudança de orientação na política carcerária e nas operações policiais iniciou-se efetivamente depois do massacre do Carandiru, quando 111 presos foram executados pela polícia na reação à rebelião. A ação desmedida provocou fortes críticas da mídia, levando à demissão do secretário de segurança do governo paulista, Pedro Franco de Campos.

Ao assumir o governo estadual em 1995, Mário Covas aprofundou as mudanças voltadas a coibir os abusos policiais. Ainda em 1995, criou um programa voltado à reciclagem de policiais envolvidos em situações de violência. Em 1996, surge uma ouvidoria na polícia militar paulista com o objetivo de facilitar as denúncias de práticas como tortura e execução, medida que provocou um salto nas denúncias (CALDEIRA, 2003). É nesse contexto que eclode o escândalo da Favela Naval.

Rupturas e continuidades na representação da periferia

Há uma série de particularidades que singularizam o acontecimento da Favela Naval. Uma denúncia videográfica de feição amadora ainda rara na grande mídia, operada por um cinegrafista anônimo com o ponto de vista fixado no interior de uma moradia de periferia, numa das regiões mais violentas da Grande São Paulo no período. Uma narrativa a romper com os papéis típicos da reportagem policial, em geral benevolente com a polícia (aqui representada apenas como vilã). O impacto na opinião pública que se estendeu até o debate sobre a desmilitarização da polícia –

e isso por iniciativa da grande mídia e do governo do estado de São Paulo, instituições que historicamente não apoiam essa medida. Um discurso consensual nos principais veículos jornalísticos brasileiros a demandar transformações na PM, contrariando a postura ambivalente comumente adotada em casos envolvendo a violência policial (RONDELLI, 1995).

A divulgação da fita desequilibrou o jogo de forças que compõem a disputa discursiva a respeito dos métodos da polícia militar e, no sentido mais amplo, das políticas de segurança pública. Para Neves e Maia (2009), as especificidades formais e as condições de produção do vídeo feito por iniciativa dos moradores são fatores-chave para a dimensão do escândalo, uma vez que outras denúncias de abusos policiais aparecem com alguma frequência nos meios de comunicação sem a mesma repercussão. Nesse contexto, as cenas teriam alcançado o estatuto do que Didi-Huberman (2012) denomina imagens-dilaceramento: a apresentação nua de um horror que perturba consensos e desmonta clichês. O realismo exacerbado combinado com a ênfase do ponto de vista da vítima teriam contribuído para desestabilizar o discurso corrente na grande mídia sobre as operações policiais⁴.

Os flagrantes videográficos amadores são especialmente eficazes na obtenção de ilusão referencial e efeitos de evidência (POLYDORO, 2016). As imagens em VHS da Favela Naval carregam os efeitos retóricos associados ao universo dessa produção: (1) um realismo que supostamente dispensa qualquer forma de mediação, cuja promessa no nível discursivo é de acesso “ao próprio fato”, reforçado também em seu efeito de testemunho ocular, o “estive lá” primordial no jornalismo (ZELIZER, 2007); (2) uma imagem conotada como do âmbito privado (ZIMMERMAN, 1995) que adentra o espaço público, um objeto extrínseco que carrega sentidos de intimidade e de segredo; (3) a problematização do ponto de vista devido à presença explícita de um sujeito externo às instituições midiáticas tradicionais: o cinegrafista, que protagoniza o esforço de investigação e participa da enunciação das imagens em cadeia nacional. Acresça-se que o lugar de fala, neste caso, remete a espaços e sujeitos cujo ponto de vista é comumente ignorado pelos meios de comunicação e cuja representação nas mídias apresenta-se invariavelmente esquemática (RONDELLI, 1995).

⁴ É claro que tal desestabilização nos consensos depende necessariamente de uma predisposição institucional e da opinião pública para aderir a uma campanha pela transformação da cultura policial. Portanto, conforme já comentamos, a análise dos enunciados midiáticos envolvendo o episódio da Favela Naval demanda a conexão dessa dimensão imagética do acontecimento com fatores sócio-históricos, tais como: as experiências imediatas dos cidadãos de periferia, o modo de operação da polícia militar e a lógica da segurança pública que remete ao regime militar.

O acontecimento da Favela Naval possui um paralelo com um episódio canônico de captação amadora de violência policial: o videoteipe do espancamento do taxista negro norte-americano Rodney King⁵, em Los Angeles, em 1991, cuja veiculação em telejornais em rede nacional teve o mesmo efeito de “aquisição de visibilidade” que toca “um nervo exposto”, tornando-se um “testemunho visível, repetível e absolutamente incontrolável” de um tipo de brutalidade comum (THOMPSON, 2011, p. 311). Tendo rodado o mundo, as imagens videográficas amadoras do espancamento de Rodney King passam a compor o repertório iconográfico do telejornalismo, influenciando o polo produtivo (a decisão sobre qual tratamento conceder às cenas captadas) e disseminando os efeitos de sentido das filmagens brutas operadas por cidadãos comuns. As imagens da Favela Naval expressam, portanto, um tipo de intervenção na grande mídia ainda raro naquele período: a emergência de uma outra configuração midiática e tecnológica ainda nascente em 1997, na qual um público aculturado aos meios assume crescentemente a posição de produtor e interator.

Um dos marcos no Brasil do acesso de novos sujeitos à enunciação midiática, o acontecimento da Favela Naval é revelador das complexidades e contradições em torno da suposta ampliação da partilha de pontos de vista pela via da produção de cidadãos comuns. De um lado, a pretensa democratização da enunciação graças ao incipiente alastramento de tecnologias de produção e distribuição de imagens, cujo potencial confronto com o discurso das grandes empresas de mídia era exaltado por pensadores como Pierre Lévy. Esse autor enaltecia, por exemplo, a hipótese de as populações periféricas erigirem suas próprias narrativas sobre os fatos, construídas a partir de novas perspectivas políticas (LÉVY, 2000). De outro lado, o caso da Favela Naval encontra-se atravessado pelo mesmo apelo sensacionalista que domina o jornalismo policial, herdado também destes aspectos como: o julgamento midiático sumário, o reforço do estigma da periferia como lugar de violência, a adesão a uma lógica policial da vigilância e a um engajamento político baseado na delação e na desconfiança.

No que se refere à representação das periferias brasileiras, as cenas da fita VHS da Favela Naval incorporadas nas narrativas telejornalísticas apresentam tanto

⁵ Em 1991, um cinegrafista amador chamado George Holliday filmou com sua câmera pessoal VHS, da sacada de seu apartamento, o momento em que um grupo de policiais de Los Angeles agrediu Rodney King, um taxista negro que havia sido parado por excesso de velocidade. Caído ao chão e rodeado pelos guardas, King foi golpeado dezenas de vezes com bastões de ferro. A exibição repetida do vídeo pelas emissoras estadunidenses gerou amplas críticas às práticas violentas e racistas da polícia daquele país. Ainda assim, os quatro policiais indiciados pelo crime foram absolvidos no julgamento realizado na Califórnia, causando uma onda de protestos violentos na cidade que, segundo o jornal *Los Angeles Times*, resultou na morte de 63 pessoas (MOORE, 2012).

rupturas quanto continuidades em relação aos telejornais brasileiros dos anos 1990. A onda do telejornalismo policial de tom sensacionalista foi uma das marcas da televisão brasileira na década de 1990, período em que os esforços das emissoras de TV aberta foram na direção da popularização do conteúdo (PRYSTHON, 2002). Lançado em 1991 e tirado do ar exatamente em 1997, o telejornal *Aqui Agora* do SBT foi emblemático desse movimento. Embora duramente criticado pelo sensacionalismo e pelo apoio às abordagens policiais autoritárias, o programa é apontado como um renovador da linguagem dos telejornais brasileiros, influenciando até mesmo os noticiários convencionais, como o *Jornal Nacional* (BENTES, 1994; RAMOS, 1998; BUCCI, 2000; BELÉM, 2014). Dono de um realismo cru, com forte teor testemunhal, e de uma linguagem espontânea na qual o repórter constrói a narrativa em interação direta com o acontecimento em longos planos-sequência, câmera na mão e som direto, o programa inaugura, na TV brasileira, um novo regime de representação do cotidiano da periferia. Uma televisão-verdade que “recicla algumas ousadias do cinema novo” e “nos aproxima de um Brasil que foi por muito tempo recalcado pelos meios de comunicação” (BENTES, 1994, p. 44). A “força na apresentação do gesto e da fala do homem comum que interage com o repórter” (STÜCKER, 2008, p. 3) remonta ainda a preceitos do cinema direto dos anos 1960, mas também dialoga com a estética dos vídeos caseiros da tecnologia VHS que se disseminavam nos anos 1980. Assim, a linguagem despojada e crua do *Aqui Agora* exibia semelhanças formais significativas com a estética do amador, abrindo espaço no telejornalismo brasileiro para os registros visuais brutos e precários.

Fatores conjunturais, como o maior acesso das classes populares ao universo do consumo graças ao sucesso do Plano Real no primeiro mandato de Fernando Henrique Cardoso (1995-1998), combinados às transformações no consumo dos meios de comunicação após a chegada da TV a cabo e, posteriormente, a disseminação da internet, estariam na base dessa virada popular (RAMOS, 1998; PRYSTHON, 2002). Mesmo o sóbrio *Jornal Nacional* ampliou o noticiário sobre crimes, incorporando novos recursos estéticos e narrativos de viés sensacionalista, como a reconstituição de crimes com o uso de atores (BELÉM, 2014).

Contrastes entre o amador e o “global”

As reportagens televisivas do *Jornal Nacional* que desencadearam o escândalo da Favela Naval replicavam características do telejornalismo policial de teor sensacionalista que emerge nos anos 1990, evidenciando, para além da denúncia e do compromisso com o fato, a busca de uma conexão, inclusive no plano formal, com o

público das periferias urbanas. Estão ali nas matérias de Marcelo Rezende algumas marcas do jornalismo sensacionalista: o tom melodramático marcado pelo investimento emocional e dotado do moralismo fácil que separa o bem e o mal; a centralidade, na dimensão imagética, do realismo bruto da câmera caseira, com marcas estéticas e uma textura em contraste com o “padrão global”; a verossimilhança calcada na indicialidade e na remissão às condições precárias de produção, e isso no interior da periferia; a lógica de uma justiça vicária, que julga, condena e pune sumariamente os infratores nos espaços midiáticos – neste caso, os criminosos são os policiais.

A narrativa que é construída a partir das imagens amadoras, bem como os textos proferidos pelo repórter Rezende e o apresentador Bonner, reproduzem, com sinal invertido, as simplificações e reorganizações simbólicas daquilo que Caldeira (2003) denomina “fala do crime”. Isso é: “todos os tipos de conversas, comentários, narrativas, piadas, debates e brincadeiras que têm o crime e o medo como tema” (CALDEIRA, 2003, p. 27) e que servem à disseminação de concepções simplórias, estereotipadas e extremadas sobre a criminalidade. Para a autora, o domínio dessa linguagem e desse modo de narrar ao longo dos anos 1980 e 1990 no Brasil – inclusive nos meios de comunicação – está intrinsecamente ligado ao apoio da opinião pública a soluções sumárias e imediatas, como a execução e tortura de suspeitos. O tratamento que equivale suspeitos a criminosos condenados, postura recorrente no jornalismo policial de teor sensacionalista, é prática notória da “fala do crime” e está presente nas reportagens da Favela Naval. Conforme comentado acima, em certo momento, o apresentador William Bonner refere-se aos policiais como “criminosos de farda”.

A contundência da condenação sumária dos policiais alicerça-se na força de evidência incontornável das imagens amadoras, tratadas como límpidas e certas, sem margem para negociação de sentido. Na verdade, como é praxe no discurso televisivo, a maior parte do texto que acompanha as imagens resume-se a descrever o que está sendo mostrado, realçando, em tom carregado de dramaticidade, os atos violentos. O discurso verbal a sobredeterminar a significação das imagens constrói gradativamente a representação dos agentes violentos como monstros: a vinculação do criminoso com o mal absoluto é mais uma característica da “fala do crime”, que opõe de modo estanque o bem e o mal (CALDEIRA, 2003).

No entanto, ainda que não abandonem a concepção maniqueísta da “fala do crime”, as reportagens também rompem com alguns códigos estéticos, narrativos e discursivos desse telejornalismo “mundo cão”, causando, ao menos temporariamente, um abalo em discursos estabilizados sobre a criminalidade e a violência nas periferias. Percebe-se um deslocamento nas funções desempenhadas pelos personagens típicos

da telenarrativa policial: o criminoso, a vítima, o policial, o repórter. Há uma inversão no papel do policial, comumente heroificado (BUCCI, 2000), aqui tornado um vilão integral, sem espaço para ambiguidade e conflitos de significado⁶. Percebe-se uma inversão: uma vez que os policiais envolvidos se encaixam na categoria do criminoso, todas as simplificações e estereótipos que essencializam essa figura como maléfica passam a ser direcionadas aos agentes do Estado. A separação dos moradores da periferia entre criminoso e vítima parece desaparecer: temos aqui jovens de periferia, os suspeitos típicos, representados apenas como vítimas inocentes, “trabalhadores”. Na introdução da reportagem, Bonner sublinha que as vítimas são “cidadãos indefesos”. Os dois rapazes baleados – Mário José Josino, que depois morreu no hospital, e um outro homem não identificado que é torturado atrás de uma parede, fora de campo, mas sobrevive – são negros, enquadrando-se no estereótipo do criminoso de periferia: jovem negro (ZALUAR, 1994; CALDEIRA, 2003). A reportagem, no entanto, em nenhum momento levanta qualquer hipótese de envolvimento deles com o mundo do crime.

Já o repórter não se encontra nas cenas do flagrante. Marcelo Rezende realiza algumas externas na região da Favela Naval, mas claramente em momento posterior. A textura e demais marcas estéticas da imagem videográfica amadora separam temporal e espacialmente as cenas do próprio fato das falas do repórter gravadas no mesmo lugar. Em vez do jornalista, surge outro agente: o cinegrafista amador, o herói oculto desta narrativa, o cidadão independente que se arrisca para flagrar o acontecimento na própria duração. Repita-se: embora a identidade do cinegrafista freelancer tenha sido revelada, o que permaneceu associado a esse episódio foi a figura do cinegrafista amador, situado em um lugar de enunciação externo ao jornalismo profissional.

Um efeito das filmagens amadoras é a alusão permanente à presença de um cinegrafista atrás da câmera, na contramão da transparência clássica da linguagem audiovisual, que apaga o enunciador e insere o espectador diretamente na cena. Marcas formais como a instabilidade e os movimentos bruscos no enquadramento informam sobre a existência de um operador, ainda que este não apareça no campo de visão. Conforme West (2005), as filmagens factuais amadoras, por tornarem o cinegrafista personagem, constroem uma narrativa sempre composta por duas camadas: a do fato documentado e a narrativa da própria filmagem. No caso da Favela Naval,

⁶ Conforme Caldeira (2003), embora voltada à organização simbólica do mundo em um quadro estático estruturado em oposições óbvias – bem contra o mal – a “fala do crime” ganha em ambiguidade à medida em que a narrativa avança e começam a aparecer furos na elaboração simplória e preconceituosa original.

cuja natureza amadora do registro é anunciada na introdução da telerreportagem, a filmagem é realizada à distância, explicitamente sem o conhecimento dos sujeitos captados. Trata-se de uma filmagem escondida, cuja distância é signo do risco envolvido. A narrativa da filmagem, portanto, é dominada pelo perigo e pela denúncia, cujos sentidos se atravessam: o caráter revelador da câmera escondida, operada sob risco, reforça o sentido de gravidade das cenas captadas.

Embora a centralidade, nas reportagens televisivas, do vídeo captado pelo cinegrafista amador, não se pode obliterar o domínio discursivo por parte da emissora e seus editores, incluindo o jornalista Marcelo Rezende. É esse o autor do texto que acompanha as imagens e, assim, é determinante na produção de sentidos. Também são os editores que constroem uma narrativa de seis minutos a partir de uma fita VHS com mais de três horas, a cujo conteúdo completo o público não tem acesso. Trata-se de uma matéria jornalística criada sobretudo como compilação de imagens videográficas amadoras, às quais é acrescida uma narração em *off*. Como é praxe no discurso televisivo, a narração dedica-se principalmente a descrever fatos, ações e reações que as próprias imagens já mostram, uma prática redundante cujo objetivo é o de direcionar a recepção da narrativa pelo telespectador.

Nessa reportagem específica, percebe-se um movimento duplo. De um lado, a necessidade de informar repetidamente que a câmera é operada por um cinegrafista amador, produzindo assim uma distância entre as imagens em si – de autoria externa à Globo – e o discurso conduzido pela narração e a montagem. Tanto o apresentador William Bonner quanto o repórter Marcelo Rezende mencionam o cinegrafista amador. Em contrapartida, há um esforço redobrado em determinar o sentido das imagens por meio do texto, empenho que aparece, por exemplo, nos momentos em que a narração antecipa fatos que as imagens mostrarão alguns instantes depois. Quando Mário José Josino aparece pela primeira vez, Rezende avisa: “O Gol é parado. Os três homens descem. Repare no rapaz com a agenda na mão. Ele vai morrer”. Em seguida, o policial assassino aparece armado pela primeira vez e Rezende comenta: “A arma coça a mão de Rambo. Daqui a pouco ele vai usá-la novamente”. Esses avisos antecipatórios compõem uma estratégia de controle sobre imagens precárias e instáveis.

A apropriação das imagens em VHS no caso da Favela Naval já revelava a relação ambígua das grandes empresas de comunicação e do jornalismo dito profissional com o conteúdo amador e colaborativo, uma dinâmica que iria se intensificar velozmente nos anos seguintes. Ao mesmo tempo em que incitam essa produção e se apropriam desses conteúdos pessoais de sujeitos “comuns”, as grandes

empresas jornalísticas cuidam de designar um lugar específico para esse conteúdo nos seus enunciados, salientando a diferença entre a produção amadora e a profissional, especializada e hierarquicamente superior.

A gestão do amadorismo pela mídia acaba por produzir uma dupla legitimação: intensifica os efeitos de realidade por meio de imagens produzidas pelos próprios espectadores, posicionados no “interior” dos acontecimentos, e reafirma o lugar de autoridade da mídia, que, “profissionalmente”, seria capaz de mediar, processar, editar e difundir as imagens. (BRASIL; MIGLIORIN, 2010, p. 92)

Entre outros fatores, imagens amadoras, com sua estética precária e efeito de autenticidade, servem à renovação de linguagens jornalísticas e ficcionais que, no final dos anos 1990, já davam sinais de esgotamento. Ao mesmo tempo em que se valiam do crescente interesse do público por cenas da vida real – em oposição ao universo espetacularizado, hiper-real da televisão – as emissoras de TV inauguravam uma nova lógica produtiva, que passa a incluir o agenciamento e a gestão de “uma produção espontânea, informal, difusa e instável, diante da qual só se pode ter controle parcial” (BRASIL; MIGLIORIN, 2010, p. 93).

Esse fenômeno de incitamento e gestão da colaboração do público não vai se resumir à pauta dos direitos humanos, mas também estará associada à difusão do discurso do medo, estimulando o público a vigiar, registrar e denunciar delitos com dispositivos pessoais. Conforme Bucci (2000), um dos efeitos posteriores do acontecimento da Favela Naval será, simultaneamente aos debates públicos sobre os vícios da polícia militar decorrentes da denúncia videográfica, um esforço na contramão disso: a reconstrução da figura heroica do policial. Dois meses após a veiculação das cenas em Favela Naval, no dia 23 de maio de 1997, o *Jornal Nacional* veiculou com destaque o salvamento de uma menina de dois anos das mãos de seu sequestrador, que, cercado, a mantinha com uma faca no pescoço. Um policial se aproximou e baleou fatalmente o sequestrador – o operário Diego José – na frente das câmeras.

Também na Rede Globo, entraria no ar dois anos depois, em 1999, um programa com raiz no jornalismo policial de orientação favorável ao autoritarismo: o *Linha Direta*. Veremos aqui algumas interlocuções com o episódio da Favela Naval, a começar pela presença, na apresentação do programa, do autor da reportagem de 1997: o jornalista Marcelo Rezende, que, nos anos 2000, já fora da Globo, viraria um dos principais nomes brasileiros do jornalismo policial de viés sensacionalista,

autoritário e conservador, no programa *Cidade Alerta* (Rede Record). Além do apelo do crime, o *Linha Direta*, cujo propósito principal era identificar criminosos foragidos com a colaboração de um público incentivado a realizar denúncias anônimas, vai repetir a lógica da delação e da vigilância que aparecem no episódio da Favela Naval.

De um lado, entendemos que ambos apontam para um novo regime de participação do público nas mídias em um período em que os meios digitais começavam a difundir-se. Em comum, percebe-se o aprofundamento de um novo modo de interatividade entre espectador e mídia que irrompe simultaneamente a um fenômeno que parece ser correlato: a ocupação crescente, pela mídia, de espaços e práticas da justiça. Isso é: tanto as reportagens da Favela Naval quanto o *Linha Direta* indicam, na segunda metade dos anos 1990, um transbordamento crescente no papel e no lugar social de três instâncias – as mídias, o público em geral e as instituições ligadas à justiça (inclusive a polícia) – fenômeno que vai acelerar-se ainda mais nos anos 2000 com a expansão das mídias digitais. Em contrapartida, importante destacar que os dois objetos audiovisuais citados se opõem frontalmente, no plano discursivo, em relação à atuação da polícia – *Linha Direta* adere às narrativas maniqueístas de cunho autoritário em apoio à truculência policial (MENDONÇA, 2001), autoritarismo que o episódio da Favela Naval denunciava poucos anos antes.

Referências

BELÉM, V. Telejornalismo: influências e heranças dos anos 90. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 37., 2014, Foz do Iguaçu. *Anais [...]*. São Paulo: Intercom, 2014. p. 1-15.

BENTES, I. Aqui Agora: o cinema do submundo ou o tele-show da realidade. *Imagens*, Campinas, n. 2, p. 44-49, 1994.

BRASIL, A. G.; MIGLIORIN, C. Biopolítica do amador: generalização de uma prática, limites de um conceito. *Galáxia*, São Paulo, n. 20, p. 84-94, 2010.

BUCCI, E. Como a violência da TV alimenta a violência real: da polícia. *Revista USP*, São Paulo, n. 48, p. 68-73, 2000.

CALDEIRA, T. P. R. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: Editora 34, 2003.

DIDI-HUBERMAN, G. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012.

LÉVY, P. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 2000.

LOZANO, A. Cinegrafista acusa PM de mais torturas. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, caderno 3, p. 2, 30 abr. 1997.

MANSO, B. P. *Crescimento e queda dos homicídios em SP entre 1960 e 2010: uma análise dos mecanismos da escolha homicida e das carreiras do crime*. 2012. Tese (Doutorado em Ciência Política) – Programa de Pós-Graduação em Ciência Política, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MANSO, B. P.; FARIA, M.; GALL, N. Democracia 3: do faroeste para a vida civilizada na periferia de São Paulo: Diadema. *Braudel Papers*, São Paulo, n. 37, p. 3-16, 2005.

MENDONÇA, K. *Discurso e mídia: de tramas, imagens e sentidos, um estudo do Linha Direta*. 2001. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Comunicação, Imagem e Informação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2001.

MOORE, M. Los Angeles riots: remember the 63 people who died. *Los Angeles Times*, Los Angeles, 26 abr. 2012. Disponível em: <https://lat.ms/2GnS5bM>. Acesso em: 31 jul. 2017.

NEVES, B. B. *Da câmara no barraco à rede nacional: o evento da Favela Naval*. 2000. 270 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

NEVES, B. B.; MAIA, R. C. M. Imagens estupefacentes: telejornalismo e processos de *accountability*. *Brazilian Journalism Research*, Brasília, v. 5, n. 1, p. 77-101, 2009.

PINHEIRO, P. S. Autoritarismo e transição. *Revista USP*, São Paulo, n. 9, p. 45-56, 1991.

POLYDORO, F. S. *Vídeos amadores de acontecimentos: realismo, evidência e política na cultura visual contemporânea*. 2016. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

PRYSTHON, A. O negócio da tradição: cultura de massas no Brasil dos anos 90. *Lumina*, Juiz de Fora, v. 4, n. 2, p. 67-80, 2001.

RAMOS, R. Aqui, agora: poder e mito. *Famecos*, Porto Alegre, v. 5, n. 9, p. 111-117, 1998.

RONDELLI, E. Media, representações sociais da violência, de criminalidade e ações políticas. *Comunicação e Política*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 97-108, 1995.

STÜCKER, A. A construção do real no telejornal Aqui Agora. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL TELEVISÃO E REALIDADE, 2008, Salvador. *Anais [...]*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2008. p. 1-14.

THOMPSON, J. B. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Petrópolis: Vozes, 2011.

WEST, A. Caught on tape: a legacy of low tech reality. In: KING, G. (org.). *The spectacle of the real: from Hollywood to 'reality' TV and beyond*. Bristol: Intellect, 2005. p. 83-92.

ZALUAR, A. *Condomínio do diabo*. Rio de Janeiro: Revan, 1994.

ZELIZER, B. On “having been there”: “eyewitnessing” as a journalistic key word. *Critical Studies in Media Communication*, Abingdon, v. 24, n. 5, p. 408-428, 2007.

ZIMMERMANN, P. R. *Reel families: a social history of amateur film*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

submetido em: 16 nov. 2018 | aprovado em: 22 mai. 2019