



Flagrantes visuais amadores e impacto público: apontamentos sobre o caso de Favela Naval (1997)¹

Felipe da Silva Polydoro²

Resumo: Na 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 de Favela Naval, em Diadema (SP). De grande repercussão, o escândalo desencadeou consequências políticas e institucionais diretas. Nossa hipótese é de que um dos fatores a amplificar o impacto foi o modo como a denúncia ganhou visibilidade: uma filmagem amadora produzida por um cinegrafista independente em colaboração com moradores da região. Neste artigo, trazemos um levantamento inicial de elementos que permitam 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 de Favela Naval.

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

1. Amadorismo e crítica à polícia

Nos dias três, cinco e sete de março de 1997, um cinegrafista munido de uma câmera VHS registrou atos violentos de policiais contra moradores da região de Favela Naval, em Diadema (SP), incluindo o homicídio de um inocente, o mecânico Mário José Josino. Na sua edição de 31 de março de 1997, o Jornal Nacional veicula uma longa reportagem a partir do material vídeo-gráfico, 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

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

² Pós-doutorando no Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Doutor pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Graduado em Jornalismo pela PUCRS, onde também realizou o mestrado em Comunicação Social.

surpreendentemente crítico sobre os métodos da polícia militar. A esta, somam-se outras denúncias de abusos por parte das polícias militares brasileiras. Para o apresentador do Jornal Nacional, Willian 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).

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 este 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 e MAIA, 2009)”.

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 *free-lancer* Francisco Romeu Vanni. Em depoimento na CPI de Diadema da Assembleia Legislativa de São Paulo, Vanni informou ter trabalhado com a colaboração de moradores de Favela Naval, sobretudo dos proprietários da moradia onde fixou sua câmera³. Ainda assim, em toda a repercussão do acontecimento, as imagens foram tratadas como do universo da produção amadora, com participação direta dos moradores de 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 – isto 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

³ “Cinegrafista do caso Diadema depõe na CPI” (LOZANO, 1997).

câmera distante das ocorrências registradas, ausência de luz⁴. 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 inicial de elementos que permitam 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 de 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 90, 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.

2. Heranças da ditadura

⁴ 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 (POLYDORO, 2016).

O acontecimento de 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 encontrava-se parado havia mais de dois anos. O governador paulista Mario 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 extinguiu 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 de 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 deste acontecimento foi a extinção da prática punitiva da polícia militar de deslocar policiais delinquentes para regiões com altos índices de criminalidade. No escândalo de 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 neste acontecimento, a eclosão do episódio de Favela Naval também vincula-se 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 60, 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. Esta 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.

Um dos fatores para a inversão desta 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 e GALL, 2004, p. 10).

A comoção provocada pela veiculação das cenas de 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.

3. Rupturas e continuidades na representação da periferia

Há uma série de particularidades que singularizam o acontecimento de Favela Naval. Uma denúncia vídeo-gráfica 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 ao 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 um dos 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. Neste 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 policiais⁵.

Os flagrantes vídeo-gráficos amadores são especialmente eficazes na obtenção de ilusão referencial e efeitos de evidência (POLYDORO, 2016). As imagens em VHS de Favela Naval carregam os efeitos retóricos associados ao universo dessa produção: a)

⁵ 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 de 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.

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); b) 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; c) a problematização do ponto de vista devida 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).

O acontecimento de 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 King⁶, 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 vídeo-gráficas 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 de 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. Este jornalista-cidadão, colaborativo e

⁶ 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).

participativo, ao mesmo tempo em que empodera-se na sua capacidade de influenciar a pauta, vira uma espécie de trabalhador não-remunerado e um agente do regime de vigilância distribuída típico da sociedade de controle (DELEUZE, 2010).

Um dos marcos, no Brasil, do acesso de novos sujeitos à enunciação midiática, o acontecimento de 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 democratização da enunciação, a aquisição de visibilidade, a emergência de contra-narrativas, o empoderamento de populações periféricas, o potencial transformativo das denúncias, o diálogo e a proximidade com formas associadas à cultura popular. De outro: o apelo sensacionalista, o julgamento midiático sumário, o reforço do estigma da periferia como lugar de violência (associação automática entre pobreza e criminalidade), a adesão a uma lógica policial da vigilância e a um engajamento político baseado na delação e na desconfiança, a cidadania e a inclusão calcadas no consumo de equipamentos eletrônicos e numa ideologia “faça você mesmo”.

No que se refere à representação das periferias brasileiras, as cenas da fita VHS de Favela Naval incorporadas nas narrativas telejornalísticas apresentam tanto rupturas quanto continuidades em relação aos telejornais brasileiros dos anos 90. A onda do telejornalismo policial de tom sensacionalista foi uma das marcas da televisão brasileira nos anos 90, 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 recalçado 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, s.p.) remonta ainda a preceitos do cinema direto dos anos 60, mas também dialoga com a estética dos vídeos caseiros da tecnologia VHS que se disseminam nos anos 80. 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 desta virada popular (RAMOS, 1998; PRYSTHON, 2002). Mesmo o sóbrio Jornal Nacional vai ampliar o noticiário sobre crimes, incorporando novos recursos estéticos e narrativos de viés sensacionalista, como a reconstituição de crimes com o uso de atores (BELEM, 2014).

4. Contrastes entre o amador e o “global”

As reportagens televisivas do Jornal Nacional que desencadearam o escândalo de Favela Naval replicavam características do telejornalismo policial de teor sensacionalista que emerge nos anos 90, 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 in-

vertido, as simplificações e reorganizações simbólicas daquilo que Caldeira (2003) denomina “fala do crime”. Isto é: “todos os tipos de conversas, comentários, narrativas, piadas, debates e brincadeiras que têm o crime e o medo como tema” (p. 27) e que servem à disseminação de concepções simplórias, estereotipadas e extremadas sobre a criminalidade. Para a autora, o domínio desta linguagem e deste 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 de Favela Naval. Conforme comentado acima, em certo momento, o apresentador Willian 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 deste 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 tele-narrativa 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 significado⁷. 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.



Figura 1: Câmera posicionada à distância, com marcas típicas dos vídeos amadores em VHS

⁷ 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.

Já o repórter não se encontra nas cenas do flagrante. Marcelo Rezende realiza algumas externas na região de Favela Naval, mas claramente em momento posterior. A textura e demais marcas estéticas da imagem vídeo-gráfica 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 arrisca-se para flagrar o acontecimento na própria duração. Repita-se: embora a identidade do cinegrafista *free-lancer* tenha sido revelada, o que permaneceu associado a este episódio foi a figura do cinegrafista amador, situado em um lugar de enunciação externo ao jornalismo profissional.

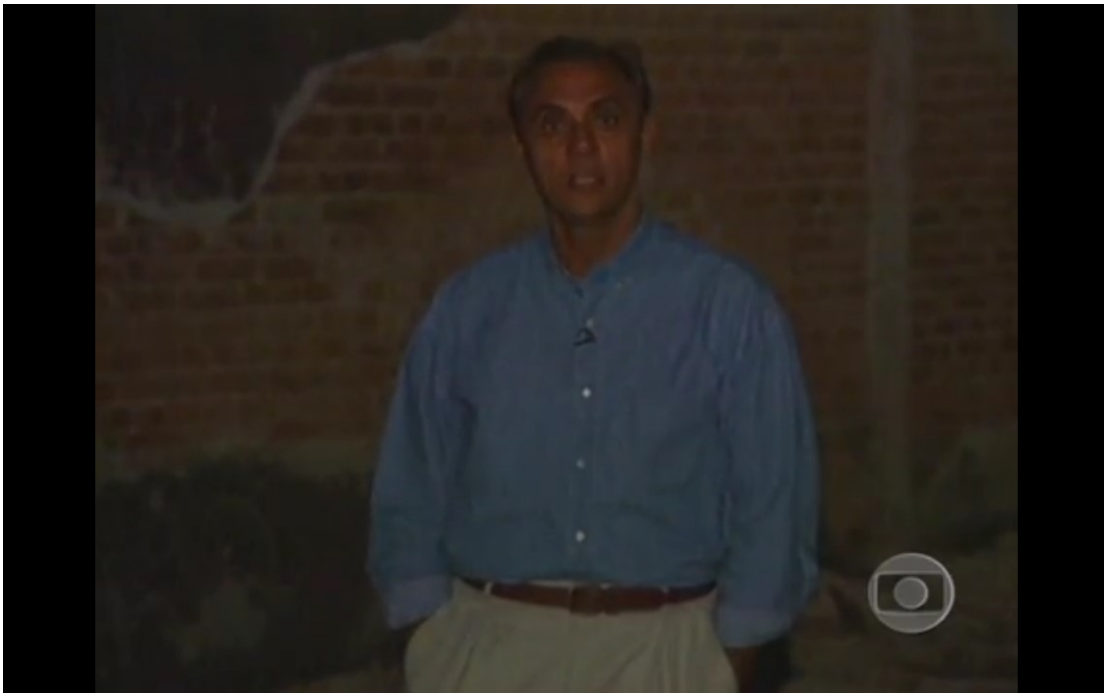


Figura 2: Imagem nítida do repórter no mesmo local do crime, mas em momento posterior.

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 de Favela Naval, cuja natureza amadora do registro é anunciada na introdução da tele-reportagem, 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.

Quanto aos efeitos posteriores deste acontecimento no plano midiático, Bucci (2000) observa, simultaneamente aos debates públicos sobre os vícios da polícia militar decorrentes da denúncia vídeo-gráfica, 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 à polícia: o *Linha Direta*. Veremos aqui algumas interlocuções com o episódio de 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 deste 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 a identificação de 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 de Favela Naval – agora a serviço sobretudo do discurso tradicional e autoritário do jornalismo policial.

Referências:

BUCCI, Eugênio. Como a violência da TV alimenta a violência real – da polícia. **Revista USP**, n. 48, 2000.

BELÉM, Vitor. Telejornalismo: influências e heranças dos anos 90. In: XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Foz do Iguaçu: Anais, Intercom, 2014.

BENTES, Ivana. Aqui Agora: o cinema do submundo ou o tele-show da realidade. **Revista Imagens**, n. 2, ago. 1994.

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

DELEUZE, Gilles. Post-scriptum sobre as sociedades de controle. In: **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992.

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

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

MANSO, Bruno P. Crescimento e queda dos homicídios em SP entre 1960 e 2010: uma análise dos mecanismos da escolha homicida e das carreiras do crime. São Paulo: USP, 2012, 295f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Ciência Política, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2012.

MANSO, Bruno P.; FARIA, Maryluci; Gall, N. Diadema: do faroeste para a vida civilizada na periferia de São Paulo. **Braudel Papers**. v.1, 2005.

MOORE, Maloy. Los Angeles riots: remember the 63 people who died. **Los Angeles Times**, Los Angeles, 26 abr. 2012. Disponível em: <http://latimesblogs.latimes.com/lanow/2012/04/los-angeles-riots-remember-the-63-people-who-died-.html>. Acesso em 31 jul. 2017.

NEVES, Bráulio B. Da câmera no barraco à rede nacional: o evento da Favela Naval. Belo Horizonte: UFMG, 2000, 270 f. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 2000.

NEVES, Bráulio B; Rousiley C. M. Maia. Imagens estupefacentes: telejornalismo e processos de *accountability*. *Brazilian Journalism Research*. Brasília, v. 2, n. 1, 2009.

POLYDORO, Felipe S. Vídeos amadores de acontecimentos: realismo, evidência e política na cultura visual contemporânea. São Paulo: USP, 2016. 176 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2016.

PRYTHON, Ângela. O negócio da tradição: cultura de massas no Brasil dos anos 90. **Lumina**, v. 4, n. 2, jul./dez. 2001.

RAMOS, Roberto. Aqui Agora: poder e mito. **Revista Famecos**, v. 5, n. 9, dez. 1998.

RONDELLI, Elizabeth. Media, representações sociais da violência, de criminalidade e ações políticas. **Comunicação & Política**, n.1, v. 2, 1995.

STÜCKER, Ananda. A construção do real no telejornal Aqui Agora. In: Colóquio Internacional Televisão e Realidade.

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

WEST, Amy. Caught on tape: a legacy of low tech reality. In: KING, Geoff (org.) **The spectacle of the real**. Bristol: Intellect, 2005.

ZALUAR, Alba. **Condomínio do diabo**. Rio de Janeiro: Revan/UFRJ, 1994.

ZELIZER, Barbie. On “having been there”: “eyewitnessing” as a journalistic key word. **Critical Studies in Media Communication**, v. 24, n. 5, 2007.

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