

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO COMUNICAÇÃO, CULTURA E AMAZÔNIA
MESTRADO ACADÊMICO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO

JÚSSIA CARVALHO DA SILVA VENTURA

CARTOGRAFIA SENSÍVEL
Televisão, interação e afetividade entre público e o programa
Sem Censura Pará

BELÉM
2017

JÚSSIA CARVALHO DA SILVA VENTURA

CARTOGRAFIA SENSÍVEL

Televisão, interação e afetividade entre público e o programa
Sem Censura Pará

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia da Universidade Federal do Pará, como requisito à obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de Concentração: Comunicação. Linha de Pesquisa: Processos Comunicacionais e Mídiatização na Amazônia.

Orientadora: Profa. Dra. Elaide Martins da Cunha.

BELÉM – PARÁ
2017

JÚSSIA CARVALHO DA SILVA VENTURA

CARTOGRAFIA SENSÍVEL

Televisão, interação e afetividade entre público e o programa
Sem Censura Pará

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia da Universidade Federal do Pará, como requisito à obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de Concentração: Comunicação. Linha de Pesquisa: Processos Comunicacionais e Mídiação na Amazônia.

Orientadora: Profa. Dra. Elaide Martins da Cunha.

RESULTADO: () APROVADO () NÃO APROVADO

Data:

Profa. Dra. Elaide Martins da Cunha (Orientadora)

Prof. Dr. Fábio Fonseca de Castro (Examinador Interno)

Profa. Dra. Danila Gentil Cal Lage (Examinador Interno)

Profa. Dra. Ana Lúcia Prado Reis dos Santos (Examinadora Externo)

Prof. Dr. Leandro Rodrigues Lage (Examinador Externo)

BELÉM – PARÁ
2017

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP) –
Biblioteca do ILC/ UFPA-Belém-PA**

Ventura, Jússia Carvalho da Silva, 1987-

Cartografia sensível : televisão, interação e afetividade entre público e o programa Sem Censura Pará / Jússia Carvalho da Silva Ventura ; Orientadora, Elaide Martins da Cunha. — 2017.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia, Mestrado em Ciências da Comunicação, Belém, 2017.

1. Televisão - Programas. 2. Comunicação – Aspectos sociais. 3. Interação social. I. Título.

CDD-22.ed. 302.2345098115

*Ao meu grande amor, Raul Ventura Neto,
Aos meus queridos pais Maria de Jesus e Messias Pedro,
E a minha pequenina irmã Raísa Carvalho.
Sem vocês, eu não encontraria os caminhos do afeto
E o tempo estaria perdido.*

“Paradójico, el tiempo, todo lo da y todo lo quita. Porque el reloj gobierna la rutina de los hombres, nada hay más objetivo que el tiempo, pero también nada hay más subjetivo que él cuando la espera lo paraliza y la emoción lo acelera. Nada más personal, nada más compartido. Nada más abundante, nada más escaso. El tiempo está en todas partes y en ninguna. Es la forma de ser y de no ser. El tiempo es puente, pero también abismo. Desechable, inmortal. La vida está hecha de tiempo, pero así mismo es una carrera contra el tiempo”.

Julián Serna

AGRADECIMENTOS

O mestrado, para mim, foi um novo caminho de ideias, conceitos e amor. Foi um mapa de encontros, dialético. Quando a decisão é pelo caminho científico é preciso ter certeza das escolhas, porque é uma viagem eremítica. A passagem não é mais solitária porque te acompanham os autores e fontes que bebes, diariamente, mas a embriaguez é sozinha, é uma conversa tua, que precisa ser compartilhada. E foi nesse compartilhamento que encontrei afeto.

Os primeiros a me incentivarem foram meus pais, Maria de Jesus e Messias Pedro. Com eles, posso conquistar o mundo só com o poder do pensamento e um pouco de estudo. Obrigada por me levantarem quando pensei em desistir. A terceira pessoa foi a minha irmã mais nova, Raísa, que começou o mestrado antes de mim e por fazer ciências duras, corrigiu meu anteprojeto como se fosse de outro mundo. Obrigada pelas dicas acadêmicas, pelos sonhos divididos e pelos desabafos de sempre.

Se meus pais foram o impulso para a trajetória, meu marido foi o empuxo para me permitir navegar. Raul Ventura Neto, meu amor, obrigada por me insistir copos de café madrugadas adentro, por ser a companhia mais divertida nesses quase dois anos de reclusão. E, principalmente, por se encantar com a minha pesquisa ao ponto de estudar cotidiano e discutir com os olhos brilhando a banalidade do senso comum ao materialismo histórico e a fenomenologia. Eu amo muito você!

Aos meus sogros, Raul e Cleide Ventura e vovó do Céu agradeço pelo acolhimento e afago de sempre. Vocês são minha família e fico muito feliz que sejam. Amo vocês!

As turmas de mestrado, dizem, são competitivas e cheias de rixas. Até nisso, eu tive sorte. A turma que dividiu disciplinas também partilhou autores, inquietações, conhecimento e muitos sentimentos, da angústia ao afeto. Por isso, batizamos de “mestrado do amor”, uma turma calorosa e cheia de sentimentos bons para compartilhar. A afetividade, tema que veio comigo antes do mestrado, parece que transbordou na turma. Eu fico muito feliz de ter construído nesse espaço-temporal mais do que relações harmônicas, construí grandes amizades. Aos queridos amigos que fiz lendo Gadamer ou Vera França, obrigada pela companhia nesses dois anos. Agradeço também aos companheiros queridos do grupo de pesquisa Interação Tecnologia e Amazônia.

Se o ambiente do mestrado já era propício ao afeto, a volta para casa com caronas e as tardes, noites e madrugadas de estudo me deram uma grande amiga. Lídia Karolina,

se não estivesse nessa caminhada, *pour partager avec moi*, teria sido impossível descobrir disposição e ânimo nos dias tormentosos. Sem dúvida alguma, foste essencial para encontrar o melhor trajeto para este trabalho. Obrigada pelos dias de bronca, de conselhos, de ouvido e de muita alegria, madrinha. Tu e André são especiais, amo vocês.

Aos professores agradeço a todos, que foram importantíssimos com o desvelar do conhecimento. Em especial aos queridos mestres Célia Amorim, Fábio Castro, Netília Seixas e Otacílio Amaral responsáveis pelas disciplinas que optei. Os textos nas aulas de vocês fizeram primeiro eu construir janelas, depois derrubaram meus muros. Obrigada! À professora Alda, por quem tenho carinho antigo, agradeço toda a atenção quando mais precisei.

À minha orientadora, Elaide Martins, eu agradeço pela paciência e confiança nesses dois anos. Obrigada por ter segurado na minha mão e ter mantido a nossa promessa de que seria uma trajetória de afeto. A senhora foi fundamental para arrancar a produtora e jornalista e provocar a pesquisadora. Muito obrigada!

Agradeço à TV Cultura do Pará, minha sempre-casa, por ter aberto as portas para que eu pudesse realizar esta pesquisa. Aos profissionais do *Sem Censura Pará*, programa que me transformou em jornalista e que tenho muito amor, muitíssimo obrigada. Renata Ferreira, Phillipe Sendas e Lara Lages, vocês três foram as minhas inspirações iniciais.

Agradeço aos telespectadores, que abriram suas casas, obrigada. São vocês o grande motivo da minha inquietação acadêmica e a grande revelação dessa pesquisa. Agradeço também aos profissionais do *SCPA* que dispensaram seu tempo para lembrar comigo histórias do programa e de seus telespectadores.

A minha gratidão aos professores Ana Lúcia Prado, Danila Cal e Fábio Castro que gentilmente aceitaram todos os meus convites para compor minhas bancas dessa trajetória e contribuir com a pesquisa e foram incansáveis na tentativa de me colocar nos trilhos, quando eu insistia em descarrilhar, para chegar a minha *Cartografia Sensível*.

Aos meus amigos queridos, todos, obrigada pela paciência em aceitar dois anos de quase-total-reclusão: Jana, May, Tay, em especial vocês. Ao meu melhor amigo, Giovanni Guerreiro, que vive numa cidade cinzenta, eu agradeço por ser meu ponto de apoio em todas as etapas da vida.

Agradeço à Capes pela bolsa de pesquisa, que viabilizou esta pesquisa.

E a todos os profissionais do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia pela dedicação de fazer e promover pesquisa no norte do Brasil.

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é compreender os modos de interação e laços de afeto tecidos entre o telespectador e o programa *Sem Censura Pará*, da TV Cultura do Pará. Parte-se da seguinte questão-problema: como se estabelecem os modos de interação e os laços de afetividade entre o programa *Sem Censura Pará* e seu público? O percurso metodológico segue em busca de um mapeamento dessa relação. Para isso, são adotadas três rotas: uma pela observação participante, outra pela análise dos programas de janeiro a agosto de 2016 e uma última com base em entrevistas (em profundidade e questionários) com telespectadores e profissionais que fizeram e fazem parte do *SCPA*. A partir das falas dos entrevistados, da observação participante e da análise dos programas, os três caminhos permitem ajudar a tecer a afetividade e os processos de interação com o *SCPará*. O mapeamento feito pela conexão de três categorias (temporalidade, cotidiano e cooperação) que dá forma ao que chamo de uma *cartografia sensível*.

Palavras-chave: *Sem Censura Pará*; Interação; Afetividade; *Cartografia Sensível*

RÉSUMÉ

L'objectif du projet de recherche est de comprendre les modes d'interaction et les liens d'affection construits entre le spectateur et le programme *Sem Censura Pará*, de TV Cultura du Pará. La question-problème qui guide la recherche: Comment mettre en place les processus d'interaction et les liens d'affection entre le programme et votre public? Le parcours méthodologique va à la recherche d'une cartographie de cette relation. A cet effet, ils sont adoptés trois voies: la première itinéraire est par une observation participante, l'autre suit le chemin des interviews (profondeur et questionnaires) avec les téléspectateurs, et aussi avec des professionnels qui ont fait et font la *SCPA*. Les trois voies permettent des déclarations des personnes interrogées et l'observation des participants et des programmes aider à tisser les processus d'affection et d'interaction. La carte fait en reliant ces trois catégories (temporalités, quotidienne et coopération) vont céder la place à ce que j'appelle *Cartographie Sensible*.

Mots-clés: *Sem Censura Pará*; interaction; affection; *Cartographie Sensible*

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1	35
FIGURA 2	32
FIGURA 3	38
FIGURA 4	39
FIGURA 5	41
FIGURA 6	46
FIGURA 7	47
FIGURA 8	80

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	13
2. CAMINHOS METODOLÓGICOS.....	21
3. UM OLHAR SENSÍVEL SOBRE O SEM CENSURA PARÁ.....	38
3.1. Televisão pública ou estatal?.....	28
3.2. Um olhar para o passado: narrando o <i>SCPA</i>	32
3.3. As transformações no <i>Sem Censura Pará</i>	38
3.4. Um olhar sensível de quem faz o <i>SCPA</i>	43
3.5. <i>Sem Censura Pará</i> : um lugar entre o mito e a fronteira.....	52
4. UM OLHAR COM AFETO PARA A INTERAÇÃO.....	59
4.1. A temporalidade e o cotidiano na Comunicação Social.....	60
4.2. Interação e Comunicação: referências e aproximações.....	71
4.3. A tessitura da afetividade entre público e o <i>SCPará</i>	77
4.4. Emoções na tela do <i>Sem Censura Pará</i> : a construção do espectador	79
4.5. A conversação na televisão	82
5. OLHAR E SENTIR: ANALISANDO A CONSTRUÇÃO DE LAÇOS COM O PÚBLICO.....	87
5.1. A <i>Cartografia Sensível</i> na Comunicação Social	88
5.2. Os modos de interação e os laços de afeto entre o público e o programa: a <i>Cartografia Sensível</i>	94
5.2.1. Temporalidade.....	97
5.2.2. Cotidiano	103
5.2.3. Cooperação.....	1102
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	117
REFERÊNCIAS	124

1. INTRODUÇÃO

Vou contar como tudo começou. Numa tarde de verão amazônico, em julho de 2014, recebi um telefonema do Marketing da TV Cultura, solicitando que eu comparecesse ao departamento para resolver uma pendência de um brinde que havia sido sorteado no *Sem Censura Pará (SCPA, SCPará)*, um programa televisivo da TV Cultura do Pará, no qual eu era produtora fazia três anos. Quase todos os dias, alguns brindes são sorteados no programa e vão para o departamento de Marketing, onde podem ser retirados num prazo de sete dias úteis. Normalmente, a produção do *SCPA* não tem contato com os telespectadores sorteados. Aquela era uma situação atípica.

Ao chegar ao local, deparei-me com um senhor, que parecia levemente angustiado. Não perguntei o nome dele – para minha amargura até hoje – mas ele se identificou como marido de uma telespectadora. A visita era por conta de um livro que havia sido sorteado 15 dias antes, mas o prazo tinha expirado e o livro fora sorteado novamente. O desespero daquele marido me inquietou. Na hora, não tinha um gravador, mas as palavras ficaram guardadas: “Minha esposa não perde nenhum programa, eu não me importo com o prêmio, pode ser o que for. Ela vai me matar porque sempre prometo que venho buscar depois do trabalho e nunca dá tempo. Só para você ter uma ideia, se eu chegar em casa na hora do programa com fome, almoço sozinho!”.

Não podia deixar o marido morrer. Liguei para a telespectadora e usei todo o meu poder de convencimento para que ela perdoasse aquele desafortunado. A pedido dele, eu enviei uma camisa do Brasil (era Copa do Mundo de 2014) e um livro sobre meio ambiente. Era o que tinha no estoque para sorteio.

Voltei para sala da produção do programa, sentei no computador e digitei de forma aleatória “interação, afeto e comunicação” num site de busca online de artigos acadêmicos e encontrei um mundo de possibilidades. Aquela história não tinha saído da minha cabeça. E ela guia, até hoje, esta pesquisa.

Dali em diante, eu fiquei atenta para os fenômenos comunicacionais que se desvendavam para mim no programa. E os laços de afeto do público com o programa chamaram a minha atenção, principalmente depois das leituras sobre afeto e interação de Muniz Sodré (2006) e José Luiz Braga (2006, 2011a, 2011b), antes de entrar na pós-graduação.

Durante quase três anos, mais especificamente entre meados de 2012 e janeiro de

2015, fui produtora do programa e, por isso, tive contato com os telespectadores diariamente, atendendo às ligações e algumas vezes recebendo visitas. O contato diário com eles e as leituras sobre fenômenos comunicacionais me fizeram perceber que a interação do público com o *Sem Censura Pará* permeava o campo da afetividade. A percepção inicial foi um tanto subjetiva e até empírica, mas as palavras de Muniz Sodré deram gás para eu investir na pesquisa: a interação na comunicação “se trata propriamente do que está aquém ou além do conceito, isto é, da experiência de uma dimensão primordial, que tem mais a ver com o sensível, do que com a medida racional” (SODRÉ, 2006, p.13).

Terminei a graduação em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo no finalzinho de 2011 e já tinha, ali, vontade de embarafustar-me pelo trajeto acadêmico. Entretanto, achei que era importante seguir primeiramente pelo viés mercadológico do jornalismo, para ter vivência empírica e posteriormente adentrar na discussão teórica na pós-graduação. E foi justamente com a experiência profissional que tive aquele *insight* para a pesquisa científica. No início era apenas uma epifania, uma intuição, um lampejo de ideias sobre Comunicação, Interação e Afeto. Mas, com a leitura, o objeto foi se revelando. Assim mesmo, quase que magicamente.

Com a entrada na turma de 2015 do PPGCOM da UFPA, a partir das disciplinas que cursei, encontrei diversas possibilidades de caminhos a tomar. Escutei de alguns professores que a angústia acadêmica te faz ver o objeto de estudo em tudo que lê. Comigo não foi diferente. Tive dificuldade em separar teóricos cartesianos e pós-estruturalistas, por exemplo, porque tudo parecia conversar com o meu objeto. Cada teoria parecia se encaixar perfeitamente no que eu buscava. Estava tão apaixonada pelo meu objeto de estudo que o cotejava com tudo que assistia, lia e ouvia.

No segundo semestre de 2015, depois da discussão sobre o projeto da minha dissertação na disciplina de Metodologia, eu precisava desanuviar. Era preciso descansar de qualquer angústia para ter novas inquietudes. Assisti “Para viver um grande amor”, um documentário que conta a história do poeta Vinicius de Moraes, já me havia sido sugerido anteriormente, mas só naquele momento tive vontade de parar para assistir. Tenho apreço pela música e literatura brasileira e por Vinicius um carinho ainda maior. Cheguei em casa, deitei na cama e assisti. A versão completa está disponível no Youtube, mas acompanhei apenas até a metade, logo adormeci.

Acordei assustada. Levantei e anotei num caderninho, que mantenho ao lado da cama para eventuais epifanias, o sonho que tinha tido. Vinicius me dizia quase como um

segredo “o afeto vem do cotidiano, da intimidade do cotidiano”. Não posso referenciá-lo quanto à frase, porque mesmo que ele tenha me dito, foi uma confissão mágica, em minha ilusão.

Intimidade do cotidiano é lugar comum, chega a ser senso comum. Por um momento, cheguei a ter vontade de deixar isso de lado e levar apenas como quimera. Entretanto, com a leitura de “Elogio da Razão Sensível”, do sociólogo compreensivo Michel Maffesoli (1998b), descobri que o senso comum de um modo fenomenológico ou compreensível tem sua validade, como uma maneira de pensar e de ser que basta a si, sem precisar da comprovação científica que dê respeitabilidade (MAFFESOLI, 1998b). A intuição que eu tivera a partir do sonho, por exemplo, é uma expressão do senso comum, é um saber que não conceitua, tampouco viola o que é observado (MAFFESOLI, 1998b), é um saber enraizado.

De um saber, igualmente, que integra o *pathos*, aquilo que M. Weber chama de emocional ou afetual, próprio à comunidade. O senso comum está fundado aí. Ele põe em jogo, de modo global, os cinco sentidos do humano, sem hierarquizá-los, e sem submetê-los à preeminência do espírito (MAFFESOLI, 1998b, p. 162).

Para Maffesoli (1998b) o senso comum nada mais é do que o presenteísmo, que serve de “pivô entre passado e futuro” (MAFFESOLI, 1998b, p. 163), uma espécie de temporalidade, como explico no quarto capítulo desta dissertação.

Vinicius de Moraes fez parte da segunda geração do Modernismo brasileiro. Escrevia sobre o homem estar no mundo, sobre o cotidiano e a vida banal. Foi esse poeta da vida ordinária que ajudou na condução das minhas sinapses para que eu pudesse relacionar, quase que magicamente – em sonho – empiria e teoria. Desta forma, acredito nas linhas de Maffesoli (1998b), quando ele diz que não podemos deduzir que tudo que diz respeito à vida cotidiana, banal é intrinsecamente desprezível.

Foi com a ajuda do sensível que comecei a descortinar o objeto.

Na estética e na fenomenologia encontrei amparo teórico para a pesquisa que estava construindo. Fugí com afinco da relação de causa e efeito aprendida na metafísica para tentar compreender melhor o que o meu objeto pedia. Eu queria descobrir, entender e explicar como se dá a tessitura da afetividade entre público e o *Sem Censura Pará*. Foi preciso que eu me debruçasse nas leituras sobre o sensível e sobre fenomenologia. Elas me permitiram entrever que temporalidade, cotidiano, interação e conversação estavam intrinsicamente ligadas à afetividade que os telespectadores têm pelo meu objeto

empírico.

Para a Comunicação Social, é de grande relevância compreender a afetividade pela perspectiva da área. Quando falo em afeto, aqui, entendo-o como descreve Sodré (2006): “o afeto supõe uma imagem ou uma ideia, mas a ela não se reduz, por ser puramente transitivo e não representativo” (SODRÉ, 2006, p.28).

Diante de toda essa ebulição de sensações perante a teoria e o meu objeto empírico, meu objeto de estudo da dissertação se delimitou aos “modos de interação e a afetividade que o público estabelece com o programa”. Por isso, a questão problema que norteou este trabalho desde as primeiras linhas foi: “Como se estabelecem os modos de interação e os laços de afetividade entre o público e o programa *Sem Censura Pará?*”.

Foi no caminho da Cartografia que encontrei amparo para responder a esta pergunta. Não a simples metodologia de construção de mapas, no entanto a cartografia que se move de Martín-Barbero (2002), ou movente como nomeia Miranda (2013), que tem princípios rizomáticos, como propõem Deleuze e Guattari (2007). Essa cartografia, segundo Miranda (2013), é uma postura de pesquisa-vida “em que as diferentes esferas que nos constituem e nos afetam atuam no processo de construção do conhecimento científico” (MIRANDA, 2013, p. 12).

Eu fiz parte do *Sem Censura Pará* como produtora. Fui afetada pelo meu objeto empírico e de estudo antes mesmo de me aventurar na pós-graduação. Seria difícil, então, construir uma relação de distanciamento. Com a cartografia, proposta por Martín-Barbero (2002) e o rizoma de Deleuze e Guattari (2007), é possível participar e não apenas observar do arauto. A cartografia que eu intitulo de sensível é o mapeamento que permite, ao pesquisador, afetar e ser afetado. A *Cartografia Sensível*, para mim, é escafandrar as tessituras da afetividade. E para isso, proponho um conjunto de técnicas metodológicas, como demonstro mais adiante.

Diante das histórias contadas, aqui, adianto: o público é afetado pelo programa.

Há telespectadores que cresceram com o programa, que ligam de outros municípios, que interagem com o *Sem Censura Pará* apenas por temporada ou que ligam quando acaba a edição, seja simplesmente para agradecer pela existência do programa, como é o caso de Josué. Ele chegou a acompanhar o programa mesmo quando o aparelho televisivo que tinha em casa estava com problemas na imagem e só era possível entender o som.

O público ser afetado significa gerar “*emoção*, ou seja, um fenômeno afetivo que, não sendo tendência para um objetivo, nem uma ação de dentro para fora (a sensação,

vale lembrar, é de fora para dentro) define-se por um estado de choque ou de perturbação na consciência” (SODRÉ, 2006, p. 29). Presume-se que afeto demanda apenas sensações positivas, mas esquece-se que pode haver sentimentos como a raiva, angústia, desespero. E nesta pesquisa, não deixo de lado as sensações que parecem incomodar.

Diante desses fenômenos comunicacionais, entende-se que a linguagem pode ser um catalizador no processo interacional. Arlindo Machado (1999), teórico do audiovisual, discute sobre a forma fundada no diálogo. Para ele, a televisão brasileira é pouco visual. Apesar do uso da imagem, ela é primordialmente fundada no discurso, devido à direta influência do rádio. A tecnologia transformou a aparência dos programas, revolucionou as vinhetas, melhorou os cenários, mas a televisão continua, essencialmente, oral,

(...) como nos primórdios de sua história, e a parte mais expressiva de sua programação segue dependendo basicamente de uma maior ou menor eloquência no manejo da palavra oralizada, seja da parte de um apresentador, de um debatedor, de um entrevistado, ou de qualquer outro (MACHADO, 2000, p.145).

O *Sem Censura Pará* se aproxima dessa oralidade característica, tomando, aqui, como destaque a conversação. É um programa de entrevistas, com uma apresentadora para mediar o bate-papo, um debatedor para auxiliar a conversa e os entrevistados, que são o destaque do programa, com as informações, colocações e opiniões que apresentam ao público, quase sem apoio em imagens extras ou matérias jornalísticas. Além disso, tem um público que, como no rádio, é participativo, opinativo e comunicativo, o que favorece processos afetivos de interação, que são construídos na intimidade do cotidiano, na aproximação diária.

Depois que o *Sem Censura Pará*¹ começa, a atenção dos produtores fica voltada para os telefones: hora de atender aos telespectadores, escutar opiniões, confissões e questionamentos, anotar as participações e encaminhar para o e-mail do programa, acessado do estúdio por uma jornalista (que não a apresentadora), responsável por mediar essas participações.

Nem todos os dias os telefones tocam com frequência. Em alguns, a participação é exclusiva pelas mídias sociais ou por e-mail. Noutros, a linha fica congestionada de tanta ligação, principalmente quando os assuntos são relacionados à saúde, direito e polêmicas

¹ O *Sem Censura Pará* (SCPA, SCPará) é um programa televisivo exibido na TV Cultura do Pará desde 1988.

da atualidade, segundo relatórios feitos pela produção do programa.

Sempre aparece um telespectador novo, que participa pela primeira vez, ligando ou enviando mensagens. No entanto, há telespectadores que acompanham o programa desde o primeiro ano no ar, como é o caso do advogado Paraguassú Eleres, que, até hoje, participa quase todos os dias, enviando comentários e perguntas. A produção, quando atende ao telefonema, com um “Sem Censura, boa tarde” e logo é questionada por um “é ‘beltrana’ quem está falando?”, já responde: “Oi, doutor, tudo bem?”. Só então ele faz o questionamento ou a colocação e, se confia em quem está copiando o ditado, prontamente desliga, mas quando mudam os estagiários ou é um produtor novo, ele pede para repetir como ficou o que ele ditou.

Desde o início da pesquisa, trabalhei com duas hipóteses. A primeira é a de que a formação de vínculos afetivos entre o público e o *Sem Censura Pará* é tecida pela conversação diária, ao vivo e nos bastidores (por telefone, e-mail, redes sociais). Mesmo sendo um programa televisivo, portanto de natureza tecnológica e com possibilidades imagéticas, o *SCPA* é, sobretudo, pautado no bate papo, na conversa informal. A segunda hipótese é de que o afeto do público pelo *Sem Censura Pará* foi sendo entrelaçado na intimidade do cotidiano. Os telespectadores têm afeto pelo programa porque estreitam diariamente este laço, quando assistem, acompanham, participam, interagem e permitem serem afetados.

A partir do estudo aqui proposto, da interação e das relações de afeto do público com o *Sem Censura*, torna-se possível compreender melhor as dimensões sensíveis a partir dos processos interativos com a mídia e os modos como o contato público-mídia produzem afeto, exigem disposição para um olhar mais subjetivo e humano na pesquisa acadêmica em Comunicação.

Apesar da interação social e da afetividade já serem estudadas no Campo da Comunicação, um estudo que mapeie as relações do público com um programa televisivo é de grande importância. A proposta desta pesquisa é olhar para as relações interacionais sob a perspectiva do afeto, sem deixar de lado a racionalidade metodológica, tendo em vista que a razão e a emoção não estão separadas, uma apoia a outra. Por exemplo, para explicar o subjetivo, é preciso seguir etapas racionais. Para isso, “impõe-se um mapeamento completo da situação, capaz de fornecer indicações quanto à escolha racional a se fazer em cada eventualidade possível. Essa relação é o que normalmente se conhece como *estratégia*” (SODRÉ, 2006, p.9). A relação do sensível com o racional é que torna claro o conceito de comunicação como “Ciência do comum”, uma relação de

comunhão, de tal forma que o conceito de comunicação é amplificado e passa a ser entendido além dos diálogos e da linguagem verbal e se estende às manifestações culturais e expressões humanas que envolvem arte e criações. Para que essa relação esteja na dimensão do sensível, a comunicação vai além da transmissão de conteúdo. É preciso uma relação comunicativa, uma relação entre subjetividades, ou seja, entre os interlocutores (CONFORTIN; SPRANDEL, 2008).

A partir da visada de Muniz Sodré (2006), mesmo no campo sensível, entende-se que é importante encontrar maneiras e estratégias para entender os processos midiáticos e montar a *Cartografia Sensível* de um programa televisivo que, como a maioria, lida com produção e recepção, sem dar conta dessas teorias. Não vejo pelo estruturalismo, que tudo tem uma relação de causa e efeito, não faço um maniqueísmo razão e sensibilidade. Acredito, como Muniz Sodré (2006), que há uma conciliação entre o racional e o emocional.

Para compreender o objetivo e as hipóteses da dissertação precisei traçar caminhos específicos, que foram: identificar e mapear os modos de interação; evidenciar como são tecidos os laços de afeto entre público e programa; descrever e construir a *Cartografia Sensível* do *Sem Censura Pará*.

O trabalho está dividido em seis capítulos. A opção foi diluir a parte teórica em vários capítulos, o que suprime um capítulo unicamente teórico. À vista disso, teoria e empiria estão entrelaçadas por toda a dissertação. O terceiro capítulo relembra o contexto de criação do *Sem Censura Pará* e a relação de credibilidade que ele ganhou diante ao público paraense. O Brasil vivia um contexto de redemocratização depois de vinte anos sob uma ditadura militar e a Amazônia tentava conter o avanço da fronteirização da memória, cultura e economia por isso apostava na consolidação de mitos. O *Sem Censura* foi criado neste contexto e como um espaço para o público interagir. É neste momento que os modos de interação e os laços de afeto entre o público e o *SCPA* começam a ser revelados pelos profissionais que fizeram o programa, mas só serão esquadrihados no quinto capítulo, com a visão do telespectador.

O capítulo quarto traz a compressão do *Sem Censura Pará* a partir da dimensão sensível da Comunicação Social, levando, para isso, em consideração três entendimentos categóricos: a interação como conceito intrínseco da Comunicação, o cotidiano como temporalidade e a cooperação que conduzem ao afeto e à conversação como lugar-espaço-tempo para interação e afeto.

No quinto e último capítulo, antes das considerações finais, o mais analítico dos

capítulos, a *Cartografia Sensível* é conduzida para que seja possível a compreensão dos modos de interação e a tessitura da afetividade entre público e programa. É neste capítulo que aparecem três categorias de análise: temporalidade, cotidiano e cooperação, que ajudam na condução do caminho da cartografia.

2. CAMINHOS METODOLÓGICOS

Para percorrer o caminho da interação e do afeto, metodologicamente, foram escolhidos quatro processos em três etapas: i) observação participante; ii) análise dos programas de janeiro e agosto de 2015 a partir de três categorias; iii) questionário e entrevistas em profundidade. Cada uma destas quatro técnicas metodológicas será usada para lidar com determinados elementos e momentos da pesquisa:

- i) Com a observação participante foi possível perceber as formas de interação público-programa e de que maneira há uma tessitura da afetividade no cotidiano do programa;
- ii) Analisar os programas de janeiro e agosto de 2016, os mesmos que eu fiz observação participante a partir de três categorias, que foram criadas para analisar a formação dos laços de afeto e modos de interação do público com o *SCPA*: temporalidade, cotidiano e cooperação.
- iii) Os questionários permitiram que eu ouvisse alguns telespectadores mais assíduos do *SCPA* sobre o sentimento pelo programa e pudesse, entre eles, escolher cinco pessoas para realizar as entrevistas em profundidade. A entrevista com os cinco espectadores permitiu compreender a formação dos laços de afeto com o programa e quais são os modos de interação. Fiz também entrevistas com os profissionais que passaram pelo *SCPA* e alguns que trabalham até hoje, a fim de, a partir da fala deles, perceber a tessitura desses laços, tendo em vista que a interação é mútua, só ocorre quando há dois ou mais participantes. Apesar das entrevistas com os profissionais não fazerem parte da cartografia sensível, elas são importantes por ajudar a entender a formação dos laços.

Esses momentos entrelaçados permitem mapear interações e afetos, dando forma a uma metodologia que chamo, aqui, de *cartografia sensível*². A cartografia incorpora

² Entendo por Cartografia Sensível do Sem Censura Pará, como ficará claro no quinto capítulo, o

características da etnografia, que, antes de tudo, é uma maneira específica de conhecer a vida social (FREHSE, 2011). Normalmente, a etnografia é vista como o trabalho de campo do antropólogo. Ela não se reduz apenas a uma estratégia metodológica, porque envolve uma complexidade epistemológica que leva os “antropólogos a refletirem desde o sentido do outro passando pelas relações entre teoria e empiria às discussões sobre a natureza discursiva da etnografia” (INTERCOM, 2010, p.501). “A etnografia - enquanto forma peculiar de conhecimento antropológico - se desenvolveu a partir do momento que os antropólogos romperam com a clássica dicotomia entre a chamada “Antropologia de gabinete” e “a pesquisa em campo”, compreendendo que o pesquisador deve, ele mesmo, efetuar no campo sua própria pesquisa e que esse trabalho de observação direta é parte integrante da investigação (INTERCOM, 2010, p.501).

A etnografia permite que o pesquisador imerja na pesquisa sem se confundir com os sujeitos estudados ou precisar se afastar completamente, tendo em vista que o afeto e a interação são da ordem da intersubjetividade. Portanto, o pesquisador não precisa procurar olhar apenas para o distante, para o estrangeiro, pode olhar para a própria sociedade a fim de compreendê-la, pois para estudar o familiar é necessário “desenvolver uma estratégia própria de objetivação de estranhamento, de distanciamento, nem que seja em um movimento de ir e vir” (VELHO, 2010).

Pensar em montar uma *Cartografia Sensível do Sem Censura Pará* é adaptar os “mapas sobre mediações socioculturais” de Martín-Barbero (2002), que propõe um olhar cartográfico sobre a comunicação. A leitura de cartografia sobre tempo e espaço nos interessa, principalmente, pela perspectiva relacional que ajuda a tecer, pois permite mapear a interação e os laços de afeto que o telespectador estabelece com o programa.

Mas quem disse que a cartografia só pode representar fronteiras e não construir imagens das relações e dos entrelaçamentos, dos caminhos em fuga e dos labirintos? (...) nossos mapas cognitivos chegam hoje a outra figura, a do arquipélago, pois, desprovido de fronteira que o una, o continente se desagrega em ilhas múltiplas e diversas, que se interconectam (MARTÍN-BARBERTO, 2002, P. 12).

Para Martín-Barbero (2002), pensar esse arquipélago seria indagar o caminho do conhecimento, atar e reatar os fios que compõem as etapas de pesquisa, rompendo com as fronteiras estabelecidas em busca de novas formas de ver o mundo (PIMENTEL; FARES, 2011). É este desbravamento que da à cartografia mobilidade, fazendo com que

mapeamento dos modos de interação e dos laços de afeto entre o público e o *SCPA* a partir de três categorias: temporalidade, cotidiano e cooperação.

ela se redesenhe. Desta maneira, será necessário acompanhar esses modos de interação como na etnografia, levando em consideração que a cartografia lança mão da observação participante e se aproxima da pesquisa etnográfica. “O pesquisador mantém-se no campo em contato direto com as pessoas e seu território existencial” (KASTRUP, 2009, p. 56). O trabalho, neste caso, não é só de observação, tem participação do etnógrafo na vida das pessoas, ao mesmo tempo em que modifica a experiência etnográfica (KASTRUP, 2009).

2.1. Mapa metodológico

Para possibilitar a *cartografia sensível* do *Sem Censura Pará* foram escolhidas quatro técnicas metodológicas, em três momentos diferentes. Apenas três técnicas foram utilizadas para a análise e para montar a *Cartografia Sensível*, uma delas serviu apenas para selecionar os participantes, como disse anteriormente.

A **observação participante** foi escolhida porque permite que o pesquisador fique imerso no ambiente pesquisado e compartilhe das situações vivenciadas pelo grupo, sabendo que papel representa e não age com ingenuidade (TRAVANCAS, 2011). Por exemplo, para colocar em prática uma observação participante é preciso estar presente em todas as atividades do grupo e decidir de que forma participar, tendo em vista que só o fato de estar presente pode alterar a rotina do grupo pesquisado. Mas, o pesquisador precisa ficar atento, mesmo que não haja um código rígido de comportamento (TRAVANCAS, 2011), pois não é membro do grupo, é apenas um observador. Segundo Cardoso (2004), o investigador não pode permitir que seu discurso seja fundido ao do grupo investigado, senão a capacidade inerente ao cientista de se surpreender fica amortecida e transforma o trabalho em observação participante. A participação não pode passar de adjetiva para substantiva (CARDOSO, 2004).

A coleta de dados na observação participante não é apenas acúmulo de informações, mas também o momento para reformular hipóteses e descobrir pistas novas sobre o objeto, durante o contato (CARDOSO, 2004). Por isso, para ela, o pesquisador não é apenas transmissor, mas é mediador entre análise e produção de informação.

Desta maneira, se necessário e por opção metodológica, o pesquisador pode participar das atividades do grupo, cumprindo o papel do integrante, mas sem se passar por ele. O papel de investigador precisa ser afirmado e reafirmado, sem enganar os outros, tampouco a si mesmo (VALLADARES, 2007).

A observação participante foi feita em duas etapas e em uma delas exerci a atividade de produtora, para que meu objeto de estudo se tornasse mais facilmente desvendado. A condução do programa, desde a definição das pautas até a apresentação da edição televisada, foi apenas observada, sem nenhuma interferência. No entanto nos momentos de interação com os espectadores por telefone, escolhi participar do *SCPA* como “produtora” para facilitar a pesquisa. Se decidisse apenas observar a conversa dos produtores do programa atendendo aos telefonemas, teria mais dificuldades em captar os sentimentos do público, comprometendo a observação. Atendi algumas ligações para registrar no meu bloco de notas as histórias pertinentes para a pesquisa. Por isso, constam no cronograma dois períodos³ para a observação participante, o primeiro como “produtora” e observadora, e o segundo apenas como observadora, no qual eu observarei a conversa dos produtores com os telespectadores e toda a dinâmica do programa.

A primeira parte da observação participante foi realizada de 04 a 29 de janeiro de 2016. A minha memória sobre o cotidiano do *SCPA*, da época em que fui produtora, ainda estava fresca, assim como sobre a identidade dos telespectadores e seus modos de participação, o que ajudou a nortear a pesquisa. Neste momento, foi aplicado um questionário com os telespectadores para entender a relação deles com o programa.

Decidi aplicar um questionário para escutar os telespectadores. Fiz um mapa de frequência da participação dos espectadores no mês de janeiro. Assim, escolhi quem participaria da pesquisa pela maior frequência de participação. Na última semana de observação, como a produção do programa tem o telefone de contato dos telespectadores, liguei para os dez mais assíduos no período. Todos aceitaram responder o questionário, que foi feito por telefone. Desse questionário escolhi os cinco mais assíduos para participar da terceira etapa, que correspondeu a entrevista em profundidade.

A segunda etapa da observação participante foi realizada de 01 a 29 de agosto de 2016. A partir dela foi possível entender a construção da afetividade entre o público e o *Sem Censura Pará*. Escolhi janeiro e agosto, para realizar a observação participante, tendo em vista que são os meses com maior participação dos telespectadores de acordo com o relatório feito pela produção do programa.

Esses foram os meses também para a **análise dos programas** que foram ao ar, ao vivo, **utilizando três categorias: temporalidade, cotidiano e cooperação**, as quais eu

³ A observação participante foi dividida em duas partes. A primeira ocorreu em janeiro de 2016, foram 25 dias (04 a 29/01/2016) acompanhando a produção do programa e atendendo aos telefonemas. Já a segunda parte da observação participante ocorreu em agosto de 2016 (01 a 29/08/2016), totalizando 29 dias.

explico detalhadamente no quinto capítulo. Essa análise constitui a segunda etapa da pesquisa, na qual é possível identificar e mapear os modos de interação entre público e programa e perceber a construção dos laços de afeto.

A terceira etapa para o mapeamento é composta de **entrevistas em profundidade** com telespectadores, tendo sido selecionados os cinco mais assíduos, durante as minhas observações participantes. No início, não achava necessário fazer entrevistas em profundidade com os telespectadores, no entanto só os questionários não permitiriam evidenciar os laços de afeto e os modos de interação que o público tem com o *Sem Censura Pará*, que estão na ordem do sensível. Uma pesquisa objetiva, como propõe o questionário, impediria a confissão dos telespectadores, logo o material para análise dos laços seria insuficiente.

A entrevista em profundidade pode, por meio das falas, fazer-nos entender as relações pessoais que o espectador tem com o programa a partir de um contato mais sensível, tendo em vista que a técnica tem maior flexibilidade, possibilitando ao entrevistado uma construção das respostas, sem o rigor da diretividade e da mediação do entrevistador (OLIVEIRA et al, 2012).

Por isso, optei fazer também entrevistas em profundidade com profissionais que passaram pelo programa e a atual equipe do *Sem Censura Pará* (que está desde 2015) para ajudar a revelar os laços de afeto e os modos de interação, levando em consideração que a interação é mútua, criando vínculo entre o telespectador e o profissional, que faz parte do programa. No entanto, esta etapa aparece unicamente no terceiro capítulo, porque entendo que ajuda a tornar compreensível meu objeto de estudo. Desta maneira, as entrevistas em profundidade com os profissionais do *Sem Censura Pará* não fazem parte do quinto capítulo, no qual desenvolvo a *Cartografia Sensível*. Mas, é preciso ressaltar que as entrevistas com os profissionais norteiam a construção dos laços de afeto, que gera um vínculo duplo, mútuo.

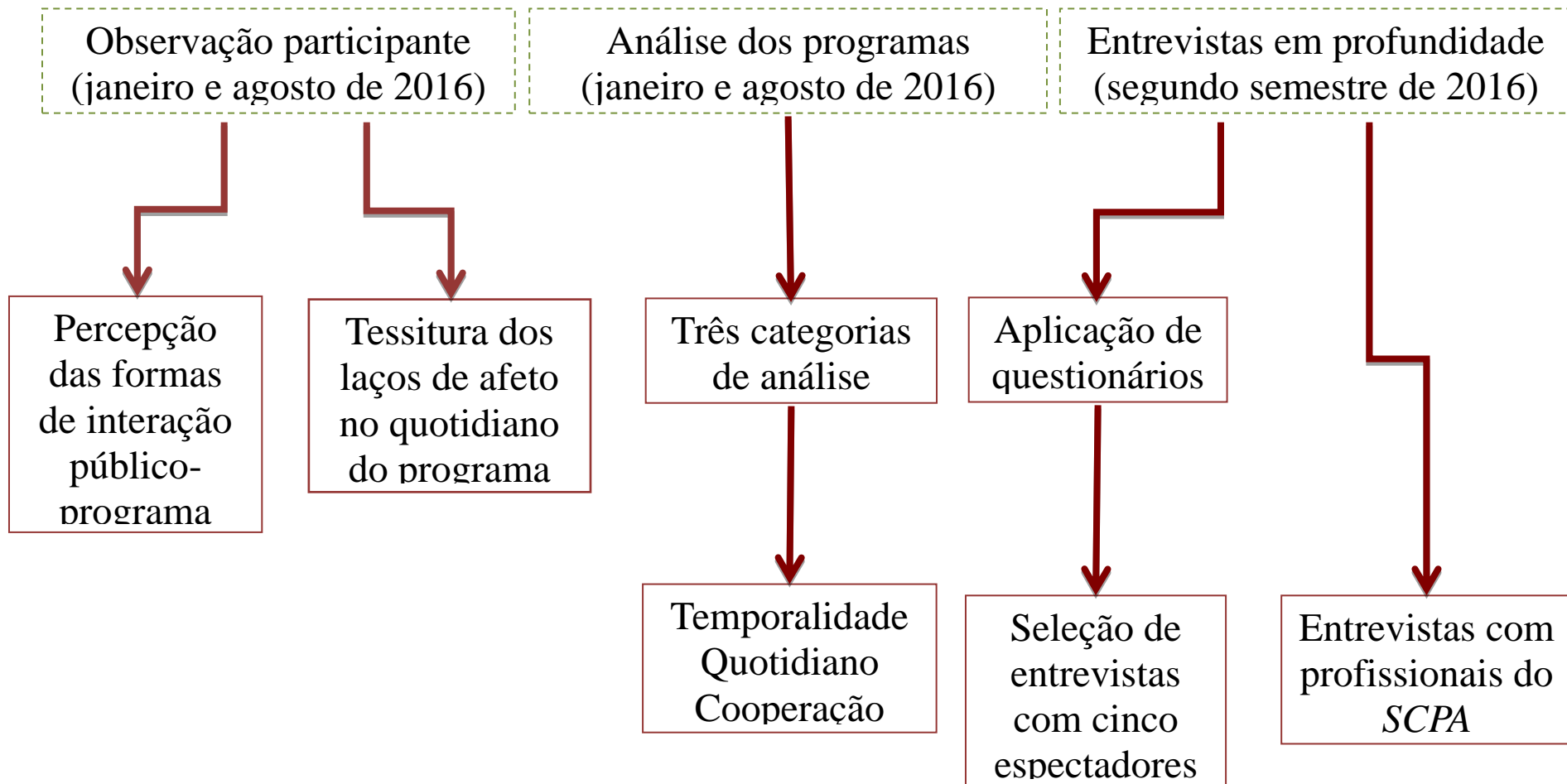
A entrevista em profundidade deve ser valorizada nas pesquisas qualitativas, “considerando a riqueza de informações que podem ser obtidas e a possibilidade de ampliar o entendimento dos objetos investigados através da interação entre entrevistados e entrevistador” (OLIVEIRA et al., 2012, p. 01). Com a entrevista, como método de coleta de dados, é possível conhecer o ponto de vista dos atores sociais pesquisados, o que permite uma maior compreensão da realidade social (OLIVEIRA et al., 2012).

A *Cartografia Sensível* do *Sem Censura Pará* será detalhada no quinto capítulo, mas adiantando, aqui, um gráfico dos métodos que integram o processo, tendo em vista que o

imagético permite organizar melhor as técnicas.

As técnicas ajudam a construir a cartografia sensível, que foi elaborada para compreender a relação que o público tem com o Sem Censura Pará. Mas, ela pode ser utilizada para quaisquer outros meios de comunicação, não só a televisão. Basta que o objeto de estudo analisado tenha como premissa o sensível, principalmente se o objetivo for perceber a tessitura dos laços de afeto, tanto por parte da produção como do público do meio. A proposta, desta cartografia é inicial, mas pode ser adaptada para outras vertentes. Para ajudar na condução da leitura da dissertação, trago um desenho metodológico.

Quadro 1 - Caminhos metodológicos



2.2. Televisão pública ou estatal?

No Brasil, a história da televisão é relativamente nova. Os primeiros estúdios televisivos foram instalados numa atitude ousada, quase sem estrutura e profissionais especializados, no segundo semestre de 1950, na capital de São Paulo. A televisão pegou emprestada do rádio - o meio mais popular do país na época – trabalhadores, estrutura de texto informal e formato, diferente da televisão norte-americana, que se apoiou na forte indústria cinematográfica (MATTOS, 2010). Aqui, a televisão tornou-se mais importante do que em outros países, por conta da má distribuição de renda, da concentração da propriedade das emissoras, do baixo nível educacional da população, da alta qualidade das teledramaturgias e dos mais de 20 anos de regime totalitarista, entre 1964 a 1985 (MATTOS, 2010).

As emissoras sofreram pressões e estiveram sujeitas a punições como medida corretiva, principalmente quando o então presidente Médici esteve no poder, entre 1969 e 1974 (MATTOS, 2010). O governo exigia uma televisão bonita e colorida, nos moldes do programa *Fantástico – o Show da Vida*, da TV Globo. Os telejornais eram controlados, por isso a realidade que o país vivia, naquele momento, era quase sempre mascarada. A realidade apresentada na imprensa é midiaticamente construída, mesmo na televisão que poderia, pela sua natureza imagética, apresentar notícias mais próximas ao real. No entanto, a “televisão sustenta as definições hegemônicas da realidade ao mediar os conflitos entre os diversos atores sobre a interpretação de temas e eventos políticos” baseado no conceito de enquadramento do sociólogo Erving Goffman (PORTO, 2007, p.114).

O enquadramento para Goffman são “os princípios de organização que governam os eventos sociais e o nosso envolvimento nesses eventos” (PORTO, 2007, p.114). Desta maneira, é a partir de enquadramentos que a televisão conta as histórias. Na ditadura militar, por exemplo, os enquadramentos eram utilizados para defender o regime. Mas naquela época, além de contar a história por apenas um ângulo era preciso nacionalizar a televisão.

No final da gestão de Médici, a televisão já tinha 24 anos e não estava presente nem na metade dos domicílios brasileiros. A concentração dos televisores era nas regiões sul e sudeste, que chegava a 80% dos lares. As emissoras de televisão iniciaram o processo de nacionalização dos programas, com o apoio do governo, que pretendia

“substituir os ‘enlatados’ americanos por programas mais amenos” (MATTOS, 2010, p.36). Hoje, a televisão está em 95% dos lares brasileiros, sendo que 73% da população assistem diariamente aos programas da TV aberta (BRASIL, 2014).

A Televisão comercial predomina no Brasil, mas não existe um canal eminentemente privado, considerando que o espectro radioelétrico, no qual trafegam os sinais televisivos, é patrimônio público de controle do Estado. O uso é facultado ao capital privado, por meio de concessão (COUTINHO, 2013; PRIOLLI, 1985), o que num país de forte tradição patrimonialista e de loteamento do espaço público pela atividade privada predatória, como o Brasil, gera emissoras abertas que são tidas como do lucro privado, em que a concessão pública fica à mercê da exploração comercial (ROTHBERG, 2011).

O foco, entretanto, neste trabalho, é uma televisão pública, com especificidades diferenciadas dos canais comerciais, principalmente quanto à identidade social da empresa (ROTHBERG, 2011). A TV pública tem características mais educativas, com conteúdo voltado para atender o interesse público e não as guerras por audiência, em busca da ampliação do mercado consumidor de conteúdo midiático. A qualidade da programação da televisão pública é de grande importância, tendo em vista que pretende o engajamento cidadão na qualidade da vida pública (ROTHBERG, 2011). Essa televisão pública deve atender a uma demanda coletiva, com conteúdo preocupado com a formação, informação e cultura, além da responsabilidade social e política.

As televisões públicas, que surgem no Brasil na década de 1960, se espalharam por diferentes Estados e municípios, com diferentes formas de exploração e funcionamento (COUTINHO, 2013). Quando eu falo em televisão pública, aqui, quero dizer que precisa estar livre de compromissos – seja com o Estado ou com o mercado – que não sejam os firmados e renovados com o público, com o telespectador (ROTHBERG, 2011). E essa noção de público deve ser entendida como um componente de democracia consolidada e não uma reunião de indivíduos considerados apenas pelo poder de consumo (ROTHBERG, 2011).

O conteúdo midiático não é um ato meramente individual, pois gera efeitos sobre os outros (ROTHBERG, 2011), mas os feitos sociais da radiodifusão são pouco óbvios, principalmente se o modo de consumo for levado em consideração. O padrão de consumo já era apontado como elemento determinante por Furtado (2014) para lograr, ou não, o desenvolvimento da sociedade brasileira. O atrelamento do nosso padrão de consumo às determinações de outros padrões de consumos (consumos externos), que definem toda a

estrutura produtiva do país, se encontram fortemente entrelaçados com o padrão de consumo de massa propagada pela mídia.

Os “consumidores podem ser inevitavelmente míopes sobre seus interesses de longo prazo” (GRAHAM; DAVIES, 1992, p.173-4 *apud* ROTHBERG, 2011, p.11). Portanto, se toda a produção televisiva tiver uma relação com o mercado, é grande o risco de os consumidores investirem menos no desenvolvimento dos próprios gostos, na própria experiência e capacidade de compreensão do que no benefício da adoção, sem controle e reflexão, de “modelos massificados de consumo, comportamento e estilo de vida que tornam mais fácil a comercialização da mercadoria” (GRAHAM e DAVIES, 1992, p.174 *apud* ROTHBERG, 2011, p.11). Ainda assim, isso ocorre não porque o consumidor seja estúpido, mas porque os efeitos sociais só são assimilados em retrospectos (GRAHAM e DAVIES, 1992 *apud* ROTHBERG, 2011).

A democracia, neste caso, fica à mercê de canais de televisão, principalmente comerciais, que incentivam a alienação e apatia dos espectadores para conduzir bem-estar à coletividade (ROTHBERG, 2011). Isso também ocorre quando o Estado transforma as televisões públicas e educativas em estatais, vinculando as emissoras ao governo a partir de financiamentos. Apesar disso, o telespectador não se torna refém da mídia, sendo capaz de transformar esse cotidiano pautado pela televisão, como discuto mais adiante.

A TV Cultura do Pará, pertencente à Rede Cultura de Comunicação (TV, rádio e portal Cultura), por exemplo, tem na sua fundação o caráter de emissora pública, pelo regime do conteúdo produzido. No entanto, a forma de financiamento aproxima-se ao modelo de televisão estatal, com vinculação ao governo estadual. A Rede Cultura de Comunicação é ligada à Secretaria de Comunicação do Estado do Pará, da qual recebe verba para se manter ativa.

A TV Cultura do Pará nasceu no período de redemocratização brasileira, em 1986. O país emergia de 21 anos de Ditadura Militar. Neste regime, houve censura, inúmeras mortes e a tortura era um instrumento recorrente do Estado (GASPARI, 2014) aplicada aos chamados “subversivos”, os contrários à ditadura (CARVALHO; AMORIM; MARTINS, 2015).

No período de transição da ditadura militar à redemocratização do país, houve alternância entre repressão e tentativas de abertura política articuladas pela sociedade civil e defendidas pela imprensa alternativa para pressionar o governo militar. Assim, a grande imprensa também começou a lutar pela queda do regime e nesse período já era possível identificar reportagens sobre suas atrocidades.

“1968, o ano que não terminou” (VENTURA, 2008) veio acompanhado da mais terrível censura, também à imprensa, que era obrigada a atender às ordens da ditadura militar, que editou naquele ano o Ato Institucional número 5 (AI – 5), o mais duro dos atos do governo militar, que concedia ao presidente da república poder para fechar a Câmara, as assembleias legislativas e Câmara dos Vereadores, suspender direitos políticos de qualquer cidadão brasileiro por dez anos e cassar mandados de deputados federais e estaduais e vereadores. O Ato também proibia manifestações populares de caráter político, suspendia o direito de *habeas corpus* e impunha censura prévia à imprensa, ao teatro e à música (RIBEIRO, 2015).

Os militares passaram a frequentar as redações. Mas, a imprensa encontrou meios de combate. Os inimigos estavam sempre presentes e atentos aos passos dos jornalistas. O Jornal do Brasil, por exemplo, resistiu levando à aprovação dos militares, páginas falsas do periódico, enquanto a verdadeira edição rodava às escondidas (RIBEIRO, 2015). Jornalistas foram presos, exilados e mortos nesse embate, até que a redemocratização do país fosse reestabelecida.

O processo de abertura até chegar ao fim da ditadura atravessou governos e foi marcado pela lentidão, conforme ressalta Abreu (2002):

A abertura política iniciada no governo Geisel (1974-1979) e levada adiante no governo Figueiredo, alterou lentamente esse quadro. Com a escolha do primeiro presidente civil, em 1985, e a promulgação de uma nova constituição, em 1988, a imprensa voltou a trabalhar em liberdade, enquanto o país recuperava o direito de viver em um regime democrático (ABREU, 2002, p.08).

No Brasil pós-ditadura, o governo queria uma televisão com responsabilidades culturais e engajada no desenvolvimento nacional para reconquistar a confiança da população e diminuir a imagem da repressão e da imprensa cerceada. Nos primeiros anos de redemocratização, “foram outorgadas exatamente (*mais de*) noventa concessões de canais de televisão, assim distribuídas: 22 em 1985, 14 em 1986, 12 em 1987 e 47 em 1988” (MATTOS, 2010, p. 18, grifo meu). Dentre as concessões feitas no ano de 1986, estava a TV Cultura do Pará, que entrou no ar, pela primeira vez, em caráter experimental, no dia 02 de janeiro de 1987 (CARVALHO; FERREIRA, 2014).

A implantação da TV Cultura do Pará custou 33 milhões de cruzados, cerca de 12 milhões de reais⁴ em valores de hoje, com equipamentos trazidos do Rio de Janeiro e de

⁴ A fonte da conversão de Cruzados para Reais foi feita a partir do Banco Central do Brasil.

São Paulo. De início, funcionou com um estúdio, um complexo exibidor, um complexo de gravação e uma sala de apoio, onde ficavam a redação do jornalismo e a administração da TV.

Nesse primeiro momento, a ideia era colocar o sinal no ar e desenvolver a emissora com o passar dos anos, o que fez dela, inicialmente, uma retransmissora da programação fornecida pelo Sistema Nacional de Rádios e Televisões Educativas (FUNTELPA, 2007).

Depois de dois meses em atividades, a TV Cultura paraense produzia e veiculava conteúdo local. A primeira produção regional foi um telejornal, que ia ao ar em dois horários: uma edição às 12h e outra às 18h. Em seguida, a TV lançou alguns documentários e programas de entrevista e debate. O objetivo era fazer um conteúdo educativo, cultural e sensível, o qual demandava uma televisão pública. A TV Cultura do Pará nasceu como uma televisão de caráter público, mas financiada pelo governo estadual, como disse anteriormente.

No entanto, para Leal Filho (2004) e Coutinho (2013) essa ligação direta pode comprometer a autonomia, financeira e editorial das emissoras, por isso a emissora para ser pública precisa ser financiada diretamente pelo público. Sendo assim, a TV Cultura do Pará seria, então, considerada uma televisão estatal. Corroborando esse ponto de vista, coopera o fato de que o Governo do Pará pode interferir no conteúdo produzido pela emissora.

Desde a fundação da TV Cultura até hoje, sua programação é dividida em dois núcleos, o jornalismo e a produção. O jornalismo era responsável por três telejornais diários, com matérias mais longas e detalhadas que os jornais comerciais; já a produção respondia por seis programas nos formatos “revista eletrônica” e o de “debates e entrevistas” (ANDRADE, NASCIMENTO, 2006). Foi no início da TV Cultura paraense que o *Sem Censura Pará* foi criado e é o único programa que permanece em exibição, desde aquela época, de forma ininterrupta.

2.3. Um olhar para o passado: narrando o SCPA

Depois de dois anos de atividades da TV Cultura do Pará, em 1988, foi lançado o *Sem Censura Pará (SCPA)*, um programa de entrevistas, ao vivo, sobre assuntos variados: da cultura às polêmicas da atualidade. O programa local utilizou o formato e

nome do Sem Censura, da antiga TV Educativa do Brasil, estreando em 1º de julho de 1985 pela TV Brasil, que substituiu a TV Educativa quando ela foi extinta em 2007.

Como já disse, durante a redemocratização, a partir de 1985, houve uma expansão de programas telejornalísticos com novos formatos, o que propiciava espaços de debate nas emissoras. Nasceram, assim, programas como o *Sem Censura* e mais dois na TV Cultura, o *Vox Populi e o Roda Viva*, além de *Encontro com a Imprensa*, na TV Bandeirantes, *Diário Nacional*, na TV Record e o *Globo em Revista*, na TV Globo (REZENDE, 2000).

Nesse momento, o público passou a ser convidado para debates a fim de ajudar a construir os novos tempos. A contestação fazia parte da reconstrução da democracia nacional e de seus significados mais correlatos, como a opinião pública, a cidadania e a participação política. Por causa desse contexto, era frequente que os programas abrissem canais de comunicação com o público por meio de cartas e telefones, “como se eles próprios quisessem se tornar uma esfera pública viva e atuante. A entrevista para se legitimar socialmente precisava suscitar o debate público” (SILVA, 2012, p. 182).

Assim como o *Sem Censura*, esses programas representavam um novo paradigma: o público precisava voltar a confiar na mídia – já que ela passou anos sob forte censura e não publicava muito da realidade que se vivia no país – sendo o formato e o conteúdo do programa importantes para essa reconquista na redemocratização. Por isso, um programa de entrevistas com informações baseadas em pesquisas científicas assegurava uma maior credibilidade ao telespectador.

O *Sem Censura* nacional foi ao ar nos primeiros meses de reimplantação da democracia. A escolha do nome foi uma referência a essa volta da democracia e ao fim dos longos anos de censura, tortura e cassação política. Entraram no ar programas com nomes sugestivos, como o *Sem Censura*, que iniciou as atividades ao comando da jornalista Tetê Muniz (MILANEZ, 2007).

O *Sem Censura* tinha uma boa audiência, inclusive, aqui no Pará (ALVES, 2016)⁵. No início da TV Cultura paraense os programas não eram locais, eram retransmitidos. Por isso, a pretensão do então diretor da TV, Afonso Klautau, era de regionalizar a programação, com documentários sobre a região amazônica, programas de culinária, música e artes em geral. Mesmo sem ter como medir a audiência, a TV Cultura

⁵ Regina Alves foi a primeira diretora do *Sem Censura Pará*, entrevista concedida à autora desta pesquisa no dia 06 de junho de 2016, em Belém.

do Pará sabia, pela participação dos telespectadores, que o Sem Censura nacional tinha visibilidade (ALVES, 2016). Era a audiência que o programa nacional tinha e o custo que teria para a emissora (considerado baixo) que interessavam ao então diretor da TV Cultura (ALVES 2016). A estrutura do programa produzido no Rio de Janeiro foi assimilada e reproduzida em Belém.

Para entender como funcionava o Sem Censura nacional, a jornalista – primeira diretora do *Sem Censura Pará*, Regina Alves, foi enviada à cidade do Rio de Janeiro para acompanhar “entre 15 e 20 dias o programa” (ALVES, 2016). Para ela, a receita estava na conversa que se dava no programa. Quanto mais o assunto ‘mexia’ com os convidados, fazendo com que eles interagissem, o bate papo fluía com mais naturalidade. E foi isso que ela quis trazer para o programa regional.

Antes da implantação do *SCPA* a dúvida era se o programa teria conteúdo e personagens suficientes para as entrevistas, porque segundo Alves (2016), Belém, mesmo no final da década de 1980, era pequena, tinha uma relação intimista entre artistas e intelectuais. Essa incerteza retardou a estreia do programa na época, todavia na visão de Alves (2016) hoje, foi essa relação que ajudou na construção do *Sem Censura Pará*. Isso porque a relação com mais intimidade dos produtores do programa, da apresentadora, dos entrevistados e assessores de comunicação, além de permitir que pautas chegassem com mais facilidade, dava dinâmica na conversa, fazendo com que o bate papo fluísse ao vivo.

Na hora de escolher a equipe para trabalhar no programa, dois critérios foram utilizados: o profissionalismo e os laços de amizade, para que a equipe tivesse afinidade (MORBACH, 2016; ALVES, 2016). Os profissionais da primeira edição foram escolhidos pela diversidade no campo profissional, pois a produção era composta por produtores culturais, jornalistas e publicitários (MORBACH, 2016).

O receio da diretoria da TV de não ter entrevistados com frequência satisfatória fez com que, inicialmente, o programa fosse ao ar apenas três vezes na semana. Mas, era finalzinho da década de 1980, quase 1990, o clima político de redemocratização trazia à tona temas importantes que precisavam ser discutidos. As pessoas queriam discutir, queriam falar e ser escutadas. Nos primeiros meses, o *SCPA* era veiculado ao vivo, às segundas, quartas e sextas-feiras, com uma edição de uma hora e meia. Mas, em outubro de 1988, a edição foi ampliada, passando a ser diária (segunda a sexta) e ao vivo, continuando com uma hora e meia. O horário de 14h30, segundo Alves (2016), foi escolhido para anteceder o Sem Censura nacional na grade. Às 14h30 a programação na rede era de desenho animado, mas como a TV Cultura do Pará não era filial, tampouco

retransmissora da TV Cultura de São Paulo ou da TV Educativa do Rio de Janeiro, tinha flexibilidade para criar programação local e escolher os melhores horários para colocar os programas no ar (ALVES, 2016).



Figura 1: 1991 – programa de aniversário de três anos do SCPA, a primeira apresentadora do programa foi a convidada (Fátima Aragão de azul).

Além do nome e do formato do *SCPA* serem nos moldes do Sem Censura nacional, a ideia de levar entrevistados especialistas sobre assuntos diversos também foi adotada pela produção do programa local. Cada um dos blocos era destinado a um assunto, com um entrevistado. Os questionamentos e comentários dos telespectadores ficavam para o final do terceiro bloco. Esse formato trouxe uma das marcas do programa: a participação do telespectador, inicialmente por telefone, cartas e telegramas, a partir de 2001, por e-mail e em 2011 pelas redes sociais digitais, mais especificamente *Facebook* e *Twitter*.

No final de 1987, a jornalista estava em terras cariocas e trabalhava para a TV educativa do Rio de Janeiro, quando recebeu uma ligação do diretor da Cultura paraense Afonso Klautau que fez um convite animador, como lembra: “Fátima, estou criando o *SCPA*, é do mesmo molde da TV Educativa do Rio de Janeiro e queria que fosses a apresentadora” (ARAGÃO, 2016). Ela nunca tinha apresentado programas, mas tinha grande experiência nas ruas de Belém e do Rio de Janeiro, por conta das reportagens.

Tinha conhecimento da técnica, mas “tinha pavor de ao vivo”. A vantagem, segundo ela, é que sempre foi “aventureira e contra fóbica” (ARAGÃO, 2016).

Já em Belém, no início de 1988, os pilotos do programa começaram a ser gravados e foi quando ela descobriu que o programa seria ao vivo, três vezes na semana. A palavra ‘ao vivo’ sobressaltou da fala de Fátima algumas vezes durante a entrevista para esta pesquisa. A memória dela, mesmo hoje, lembra com cuidado da sensação de pavor que sentiu ao descobrir que o trabalho dela à frente do *SCPA* seria ao vivo: “eu comecei a ficar apavorada. Ele seria ao vivo, três vezes na semana. E era ao vivo. E ao vivo é outro departamento, né, meu bem? (...) Ai quando comecei a gravar os pilotos que eu vi onde que eu tinha me metido” (ARAGÃO, 2016).

Era tarde de segunda-feira, mais precisamente às 14h30 do dia 28 de março de 1988, quando o *Sem Censura Pará* estreou na TV Cultura do Pará. Antes disso, apenas três pilotos foram feitos. A ansiedade do diretor da TV Afonso Klautau era tanta que preferiu “errar no ar” (ALVES, 2016).



Figura 2: Radialista Edgar Augusto, primeiro debatedor do *SCPA*, e Fátima Aragão, primeira apresentadora do programa. Fonte: acervo pessoal Fátima Aragão

A aflição acompanhou Fátima pelos dois anos à frente do *SCPA*. Nos primeiros anos, a apresentadora tinha que ler a abertura do programa em papéis datilografados, pois não havia *teleprompter*⁶ no estúdio.



Figura3: Fátima Aragão apresentando o *Sem Censura Pará* em 1990. Fonte: Acervo pessoal de Fátima Aragão

O nervosismo de Aragão (2016) era tanto que ela abria o programa, lia a ‘cabeça’ (texto de abertura) e estava combinada com os debatedores, que nesta época eram dois, que eles iniciavam a pergunta ao primeiro entrevistado do dia. Era o tempo de respirar fundo e tomar as rédeas da apresentação.

⁶ Equipamento acoplado às câmeras de vídeo que exhibe o texto a ser lido pelo apresentador

3. UM OLHAR SENSÍVEL SOBRE O *SEM CENSURA PARÁ*

A história que vou contar tem quase trinta anos. É uma história oral, que nasceu da conversação do dia-a-dia mediada pela televisão: são as histórias de quem vivencia profissionalmente o *Sem Censura Pará (SCPA)* e permite que os telespectadores, com quem lidam diariamente, criem um vínculo afetivo com o programa, já que o afeto e a interação são mútuos. Não quero contar a história do programa de forma historiográfica, tampouco fugir do meu objeto de estudo que é a relação público programa, no entanto, nas etapas da pesquisa constatei que o vínculo pode ser revelado também pela relação do público com os profissionais, que é o próprio *Sem Censura Pará*.

Este capítulo recorda a trajetória televisiva do *SCPA* e a construção da credibilidade do programa perante o público pelo olhar dos profissionais que fizeram o programa e por quem ainda está a frente da produção, a fim de ajudar a compreender a tessitura da relação afetiva entre público e programa.

Como o tempo é da ordem da reminiscência, só pode ser rememorado porque qualquer reconstituição do meu passado é a luz do que sou agora. E esse agora, de acordo com Heidegger (2006), é uma fabricação ontológica, ou seja, a ideia do meu passado é a versão que o meu presente tem sobre ele, porque o tempo é coletivo e intersubjetivo. Para Heidegger (2006), então, o tempo é impossível de ser lembrado.

De forma semelhante, para Ricoeur (2014), o presente não pode ser historiado, pois como atores sociais da atualidade não há um distanciamento e a imparcialidade necessários para análise (CASTRO, 2011). Heidegger (2006) e Ricoeur (2014) se baseiam no tempo de Santo Agostinho para falar sobre temporalidade, como fica claro no quarto capítulo desta pesquisa. O que importa é entender que a finalidade de rememorar as histórias de profissionais em relação ao programa é revelar o passado, mesmo que sob a luz do agora, e narrar o presente, tudo a partir da perspectiva do sensível. Isso para que a tessitura da afetividade entre público e programa seja confiada.

Quando eu falo em olhar sensível não falo na emoção pela emoção, tampouco quero racionalizar os sentimentos. O sensível é visto, aqui, por uma perspectiva estética com a intencionalidade fenomenológica. Estética essa que vem do grego *aesthesis* e quer dizer sensível, não apenas no campo da Arte, mas dos fenômenos que estão ligados à dimensão da sensibilidade (REIS, 2011), seja na Educação, na Psicologia ou na Comunicação Social, como me interessa nesta pesquisa.

Neste capítulo, a preocupação não é contar a história do *Sem Censura Pará* com

um viés historiográfico, como eu disse, o objetivo é compreender como ocorre a tessitura da afetividade, tento em vista que a vivência dos profissionais também ajuda a contar o entrelace do público e do programa. É por meio da interação do dia-a-dia entre espectadores e profissionais que nasce um vínculo afetivo.

A experiência estética será analisada como um fenômeno centrado na percepção sensível, na qual o sujeito se relaciona de forma sensível com o mundo (REIS, 2011), principalmente por meio do afeto. A experiência sensível é da natureza humana e pode, muitas vezes, não ser acolhida pela ciência. Entretanto, para a estética fenomenológica, a essência do sujeito na relação com o objeto é a decodificada pelo campo do sensível, pelo produto do cotidiano, mas não como verdade pré-estabelecida.

Antes disso, é necessário compreender o contexto desse objeto e desses sujeitos, explicados nas páginas seguintes deste capítulo.

3.1. As transformações no *Sem Censura Pará*

Desde o início, o programa é dividido em três blocos, um para cada entrevistado. Só no último bloco, antes de encerrar o programa a apresentadora fazia as perguntas enviadas pelos telespectadores. Mas a partir de 2011 as perguntas dos telespectadores passaram a ser feitas enquanto as entrevistas estão ocorrendo, como será explicado mais à frente.

Na entrevista com a primeira produtora do programa, Marise Morbach (2016), perguntei sobre a participação dos telespectadores. Segundo ela, desde o primeiro dia o público participou, “muita gente ligava para fazer pergunta e elogiar a ideia do programa”. Durante a conversa, entre um questionamento e outro, voltei nessa pergunta, insistindo se a participação dos telespectadores se deu desde o primeiro dia mesmo. Marise pausou para uma reflexão, durante uns segundos, até que veio a resposta:

Acho que nas primeiras vezes inventamos algumas perguntas, até para incentivar a participação, já que era um programa novo. Por isso, eram comentários mais gerais, elogiando o programa e perguntas genéricas para os convidados; depois o programa pegou, não precisava mais disso (MORBACH, 2016).

Alves (2016) confirmou a informação, informando que algumas perguntas eram feitas pela própria produção para os entrevistados que não tinham recebido questionamento do público. Era uma forma de não deixar constrangimento e não parecer

deselegante. Mas as duas garantiram que no primeiro programa houve participação com comentários sobre a estreia.



Figura 4: Cenário de 1991 com participação de dois debatedores por programa

“O programa pegou” (MORBACH, 2016) porque os espectadores tinham espaço para participação, mesmo que fosse um espaço reduzido apenas no terceiro bloco. Contudo, esse era o lugar que os telespectadores tinham para interagir, se fazer ouvir. Desta maneira, o *Sem Censura Pará* passou a ser uma espécie de ouvidoria, um espaço para o público denunciar os problemas que vivia diariamente na cidade.

Esse espaço cresceu em agosto de 2011, quando a participação do público passou a entrar em todos os blocos, com perguntas e comentários sendo feitos no decorrer das entrevistas e não mais só no último bloco. Foi, nesse ano, também que o estúdio recebeu mais uma integrante fixa na equipe: uma jornalista conectada à internet por meio de um computador com acesso ao e-mail e às redes sociais do programa. É essa jornalista quem interfere no bate-papo e apresenta os questionamentos dos telespectadores. No início era diferente, a redação da TV Cultura do Pará tinha menos estrutura. Produtores do programa atendiam aos telefonemas e repassavam para a apresentadora as dúvidas e comentários escritos em fichas.

Apesar de ter sido inspirado no programa nacional, o *SCPA* apresentou particularidades. A de ter uma jornalista para receber a participação do público é uma

delas. No *Sem Censura Pará* há uma quantidade máxima de pautas por dia, apenas três e eventualmente quatro, quando a equipe julga necessário para compor o tempo. Isso permite que a pauta seja mais explorada, por conta do maior tempo para perguntas e respostas. No *Sem Censura* nacional não havia limite de pautas por dia. Outra diferença é que o *SCPA* evita programas temáticos, o que ocorria com frequência no nacional.

Outra peculiaridade é que o *Sem Censura Pará* continuou convidando os debatedores – jornalistas e especialistas em assuntos – para ajudar a conduzir as entrevistas. Mas no nacional, a figura do debatedor foi abolida presencialmente e os telespectadores eram convidados diariamente para cumprir esse papel junto da apresentadora Leda Nagle, que os chamava de debatedores fixos.

O *Sem Censura Pará* não sofreu transformações na estrutura do programa. Até hoje, o programa é de entrevistas, pautado na conversa, mas algumas modificações ao longo dos anos foram ocorrendo. Nos primeiros anos do programa, até o final da década de 1990, o programa regional contava com dois debatedores diariamente. Eram jornalistas, advogados, intelectuais, conhecedores nos assuntos de cada edição. Esses especialistas ajudavam a entrevistadora/apresentadora a conduzir a conversa. Mas, em 2002, com a reformulação do cenário do programa, apenas um debatedor foi mantido.



Figura 5: O cenário do *SCPA* foi modificado em agosto de 2011 e permanece até hoje. Fonte: www.portalcultura.com.br

A única coisa que não mudou ao longo deste tempo é que apenas mulheres apresentaram o *Sem Censura Pará*. Com exceção de um único mês em que a jornalista Linda Ribeiro tirou férias e não havia outra pessoa para substituí-la e o jornalista Claudio Lobato, apresentou o programa.

Quadro 01: Principais transformações na estrutura do *SCPA* desde a sua criação

ANO	MUDANÇAS
1988 – outubro	O programa passou a ser diário
1990	O programa ganhou um quadro em que enquetes eram feitas previamente sobre o assunto abordado para dar dinâmica na conversa A produção do programa que era composta só por mulheres Um homem passa a integrar a equipe de produtores
1995	O programa ganhou um link ao vivo, no qual uma repórter repassava ao estúdio perguntas dos telespectadores que estavam na rua, era diário.
2001	O e-mail passa a ser uma nova ferramenta de contato com os telespectadores
2002	Diminuição de debatedores de dois para um O link ao vivo passou a ser semanal Mensalmente um programa era temático
2011	Ganhou uma jornalista no estúdio, conectada através de um computador para repassar as perguntas dos telespectadores imediatamente Diminuição da equipe: de quatro produtores, o programa ficou com dois
2015	Aumento da produção do programa: volta a ter quatro produtores e duas estagiárias.

Elaboração: Ventura (2016)

A bem da verdade, nos primeiros anos, a equipe do *SCPA* era composta apenas por mulheres e cada uma tinha uma função: uma produtora marcava as pautas, outra atendia aos telefonemas, por exemplo. Uma equipe só de mulheres trouxe características marcantes para o programa. A sensibilidade potencializada pelo universo feminino, segundo Regina Alves (2016), deu ao programa uma dinâmica mais ligada à conversação, que é fator importante, principalmente por conta do período em que o programa foi criado.

3.2. Um olhar sensível de quem faz o SCPA

As conversas com profissionais que passaram pelo *Sem Censura Pará* tornaram visíveis, por meio da memória, uma ligação sentimental que eles construíram com o programa. Neste terceiro capítulo detenho-me, fundamentalmente, às narrativas dos profissionais. A relação afetiva e interacional do público com o programa, que é o objeto desta pesquisa, será manifestada, mais adiante, no capítulo quinto. Entendo que a relação dos profissionais com o programa e por consequência dos profissionais com o público é reveladora. Isso se levarmos em consideração a experiência estética na dimensão fenomenológica, que percebe essa experiência como algo vividamente sentido com o outro, que absorve afetivamente os sujeitos e é capaz de destacar-se do fluxo normal da rotina (CAETANO, 2011).

A experiência estética surge da relação interacional, que ata o sujeito ao objeto por meio da percepção estética. Por isso que decidi por uma estética fenomenológica da percepção, que seria uma ontologia do sensível, já que a fenomenologia busca a descoberta da essência.

A mídia, por exemplo, pauta um modo de comunicação entre sujeitos, pois é por meio desse canal que a mensagem ecoa no corpo de quem escuta de quem recebe a informação. Desta maneira, essa subjetividade deve ser pensada na intersubjetividade das relações sociais (REIS, 2011), por isso a estética fenomenológica permite que a natureza social do sujeito seja esclarecida, levando a reflexão sobre o compartilhamento de sensações na interação com o outro, quando o sujeito percebe e é percebido, vinculando às coisas do mundo e ao afeto (REIS, 2011; CAETANO, 2011).

Os profissionais têm um vínculo afetivo diferente dos telespectadores com o SCPA, como explico mais adiante, tendo em vista a relação com o programa por parte de quem sobrevive/sobreviveu dele, levando-se em consideração, ainda, a exploração da mão de obra, salários e a relação de dominação empregado-empregador. Como defende Marx (2013), as relações entre capital e trabalho são mediadas pelo fetiche, o que sugeriria um esvaecimento de sentimento, já que as relações de troca se dão entre coisas e não entre pessoas.

Por isso, a escolha metodológica, quanto aos entrevistados, foi por profissionais que passaram pelo *Sem Censura Pará*, de 1988 a 2015, e não por quem faz o programa hoje, haja vista que o presente é apenas intuído e vivenciado (CASTRO, 2011). Mesmo que haja uma experiência sensível, ela só poderá ser analisada quando se tornar passado, por conta da falta de distanciamento necessário do fenômeno (CASTRO, 2011;

RICOEUR, 2014) no tempo presente.

Desta maneira, no discurso dos entrevistados é compreensível uma relação sensível, entre sujeitos e objeto (profissionais e programa) e entre sujeitos e sujeitos (profissionais e telespectadores), mostrando uma grandeza intersubjetiva. Por isso, nas entrevistas, escutamos profissionais que desempenharam as mais variadas funções no *SCPA*, desde apresentadoras, diretores e produtores.

Desenvolvi as entrevistas por meio de dez perguntas semiestruturadas, desdobradas em várias outras questões durante a conversa, principalmente quando eram necessárias à elucidação de algumas questões pertinentes à pesquisa. A entrevista foi, assim, inicialmente conduzida:

1. Qual seu percurso profissional para chegar ao *Sem Censura Pará*?
2. Como era a rotina do programa quando você trabalhava lá?
3. Havia censura no programa por parte da direção? Como você lidava com isso como profissional?
4. Como era a relação dos profissionais que trabalhavam no *SCPA* com os telespectadores?
5. Quais eram os telespectadores mais assíduos? Você criou vínculo com eles?
6. O que você acha que fez o *SCPA* estar no ar há tanto tempo?
7. Qual a relação que o telespectador tem com o *SCPA*?
8. O que o programa representa para você? Você tem algum tipo de relação com ele?
9. Por que o público interage com o programa? Por que os telespectadores não deixam de assistir o programa?
10. O programa passou por muitas mudanças desde que você esteve lá? Se sim, quais?

As conversas com os profissionais tentaram dar conta da dimensão sensível a partir das relações interacionais que os profissionais desenvolveram com o programa e compreender como eles percebem a construção dos laços de afeto entre o telespectador e o programa.

O *Sem Censura Pará* é um programa ancorado na apresentação de mulheres, com exceção de um único mês, em 2006, durante as férias da jornalista Linda Ribeiro que o

então repórter Cláudio Lobato assumiu a frente do programa. Segundo Lobato (2016)⁷, não houve reclamação dos telespectadores na época, “o tempo foi tão curto, que não deu para ninguém perceber” (LOBATO, 2016).

A personalidade de cada apresentadora que passou pela bancada do programa moldou o *Sem Censura Pará*. E o vínculo afetivo foi sendo construído nos longos anos que as jornalistas passavam na apresentação. Fátima Aragão foi a primeira apresentadora do *SCPA* e uma das que passou menos tempo no programa, mas a relação, para ela, até hoje, é sentimental. Essa relação da temporalidade é reminiscente.

Era como se fosse um tempo separado dos outros 28 anos, porque era um tempo meu. Até hoje a minha relação emocional com o programa, sinceramente, é de que o programa é meu. É que nem um filho que você pariu. Então, ele continua sendo seu. As lembranças todas que eu guardo dessa fase de dois anos da minha vida são as melhores, apesar do nervoso que todo mundo lembra isso, porque era atroz, mas era um nervoso que era até o programa começar. E...depois, examinando depoimentos de artistas que estreiam peças, todos eles dizem, que fazem peças ao vivo, que todo mundo sente essa adrenalina, mas eu não tinha nenhum depoimento nessa altura e eu achava que era uma coisa só minha. As pessoas não costumam demonstrar muito as suas fraquezas. (...). Eu sempre estive muito à vontade na frente da câmera, gravando, depois que passava essa fase da tensão inicial. Eu sempre tive intimidade com as câmeras, era uma coisa natural em mim (ARAGÃO, 2016).

Quando perguntei como era a relação entre os profissionais, Fátima foi nostálgica e subjetiva.

Relação de amor, de boas lembranças de coisas engraçadas...de muito afeto, inclusive com os nossos debatedores, que eram pessoas intelectuais da nossa cidade: Edgar Augusto, Berbary, Tito Barata, todos eles eu tinha um vínculo afetivo, sempre baseado no lado profissional (ARAGÃO, 2016).

Os debatedores, normalmente, não tinham relação profissional com a TV Cultura do Pará, eram apenas convidados e inicialmente recebiam uma ajuda de custo, que foi cancelada nos anos 2000. Por ser apenas um convidado, a relação do debatedor com a equipe era esporádica, mas mesmo assim não impedia que fosse criado um vínculo, por conta do relacionamento nos bastidores.

⁷ Cláudio Lobato foi o único homem que passou pela bancada do *Sem Censura Pará*, substituindo a apresentadora Linda Ribeiro, entrevista concedida à autora deste trabalho no dia 22 de novembro de 2016.

Nos primeiros anos de programa, não havia uma sala de recepção, onde entrevistados e debatedores pudessem esperar acomodados o *SCPA* começar. Então, muitas vezes, a redação ficava lotada de convidados e para não ocupar a equipe de produção, a Fátima recepcionava os convidados. Era o momento de tirar dúvidas sobre a pauta e adiantar a conversa que iria para o ar em pouco tempo (ARAGÃO, 2016).

Apesar da participação pontual dos debatedores, que só eram convidados quando as pautas estavam relacionadas ao campo de conhecimento de cada um, Fátima fez bons amigos, mesmo com as visitas esporádicas. Com os visitantes mais assíduos, os telespectadores diários, a relação foi de intimidade.

A relação que o telespectador tem com o *SCPA* – não posso falar do atual, porque não tenho base do telespectador de hoje. Mas, eu creio que é a mesma relação que tinha na época [1988-1990]. É uma relação de intimidade, é um programa seu. Fácil de ligar, fácil de fazer uma pergunta para o entrevistado, para o entrevistador, fácil de conseguir que a pergunta fosse respondida e se não conseguir pode reclamar. É a facilidade que se traduz na intimidade que o telespectador vai adquirindo com o programa. Tem uma coisa aí muito interessante, nesse horário do programa era um horário que o paraense estava na cama para fazer a sesta. O paraense, 30 anos atrás, almoçava muito em casa, podia relaxar vendo o programa inteiro ou parte dele. E era um programa feito para todo tipo de pessoa, intelectual, dona de casa, adolescente, enfim a relação do telespectador é por aí (ARAGÃO, 2016).

A primeira apresentadora do *Sem Censura Pará* ficou à frente do programa até 1990. Na época, Fátima Aragão, era professora substituta do curso de Comunicação Social, com habilitação em jornalismo, da Universidade Federal do Pará e gostava das discussões acadêmicas. Tanto que um dia depois da última apresentação à frente do *SCPA*, ela viajou para o Rio de Janeiro para seguir a carreira acadêmica e fazer o doutorado. A substituição ficou por conta de Márcia Freitas⁸ (Figura 6).

⁸ Marcia Freitas foi a segunda apresentadora do *Sem Censura Pará*, entrevista concedida à autora desta pesquisa no dia 29 de novembro de 2016, em Belém.



Figura 6: Apresentadora Marcia Freitas e o debatedor Edgar Augusto entrevistando o maestro Waldemar Henrique

Márcia não tem formação jornalística, é bacharel em administração e psicologia, e foi parar na TV Cultura do Pará por conta de uma aposta com alguns amigos do teatro. O Programa era o Via Pará. Depois, ela passou a participar do *Sem Censura Pará* com frequência como debatedora, enquanto Fátima apresentava e ocasionalmente a substituía na apresentação. Quando Aragão (2016) resolveu sair do programa e voltar para o Rio de Janeiro, Márcia foi a escolha do diretor da TV Afonso Klautau para apresentar o *SCPA*. Ela assumiu a bancada em 1990 e foi uma das profissionais que mais tempo passou a frente do programa.

Meu sentimento é de saudade. Foram oito anos maravilhosos que passei ali. Acho que marcou minha vida e até hoje, mesmo tantos anos longe da TV, ainda sou reconhecida na rua como a “menina” da TV CULTURA, do *Sem Censura* (ADOOOORO ISSO, LÓGICO). Mas não sou saudosista – também vivi experiências maravilhosas fora da TV. Sinto falta dos amigos e dos momentos felizes que passamos. O *Sem Censura* era uma extensão da minha sala de casa, da minha mesa no bar, do banco da lanchonete. Eu me sentia super à vontade e acredito que passava isso nas entrevistas e no cotidiano. Sinto falta dessas tardes. Era bom demais! (FREITAS, 2016).

Essa relação intimista que fala Freitas (2016) era estendida aos telespectadores.

O respeito era a palavra de ordem de nossa equipe. A gente respeitava muito os telespectadores, pois era pra eles que fazíamos o programa. Em relação a mim, especificamente, tinha uma boa dose de carinho, pois eu era o elo final da cadeia e era a cara do programa. Tínhamos telespectadores assíduos que quando passavam um tempo sem ligar e depois voltavam, eu sempre brincava e falava que estava sentindo falta. Lembro que quando precisei usar óculos [antes usava lente de contato] foi uma polêmica. Alguns elogiavam e outros criticavam aí eu encerrei o programa dizendo pra se decidissem [risos]. Eu me sentia muito à vontade ali (FREITAS, 2016).

A relação sensível estabelecida mesmo que pela co-presença dos espectadores aciona sensações sensoriais de afeto. Freitas (2016), por exemplo, está há quase 20 anos longe da bancada do *Sem Censura Pará*, mas continua sendo reconhecida, segundo ela, por telespectadores que eram assíduos na década de 1990.

(...) vez em quando ainda reencontro um ou outro telespectador que fala comigo com uma super intimidade. Não sei se vou lembrar os nomes, mas meu atual namorado era meu fã [risos], mas eu só soube há dois anos quando nos envolvemos. Então, ficaram relações importantes...[risos] (FREITAS, 2016).



Figura 7: Marcia Freitas, segunda apresentadora do *SCPA*

As dinâmicas interacionais, mediadas por programas televisivos, como o *SCPA*, constroem um encontro comunicacional principalmente porque, entendo, o programa é um lugar de pertencimento. Fica claro, isso, quando as relações avançam para o modo presencial, Freitas (2016), por exemplo, diz que os antigos telespectadores, mesmo depois

de anos, continuam a interagir com ela de forma íntima. Renata Ferreira (2016)⁹, atual apresentadora do *SCPará*, conhece muitos telespectadores pessoalmente.

Eu já fui à casa do professor Paraguassu Eleres, que talvez seja o telespectador mais antigo e mais assíduo do programa, no aniversário dele. Cheguei lá e as televisões estavam passando o *Sem Censura*, porque ele gravou e ele estava lá passando o *sem censura* para os convidados dele. Isso para mim é prova de que o *SCPA* marca a história dos telespectadores e essas pessoas mais antigas, mais velhas, que veem a história de Belém ser contada todos os dias, porque o programa faz isso. Ele tem uma memória da cidade (FERREIRA, 2016).

Essa relação é construída diariamente, segundo Ferreira (2016). Não só porque o telespectador encontra no programa assuntos que não estão nas televisões comerciais, com um espaço-temporal que só é permitido em uma televisão pública. Mas, também porque essa relação é permitida em ambos os lados. O afeto só ocorre se for mútuo, é preciso que as partes estejam interessadas em um relacionamento.

Eu acho que o *Sem Censura Pará* e a TV Cultura permitem criar uma relação com os telespectadores e vice-versa. O *Sem Censura* é um programa diário que permite que os telespectadores participem do programa desde que ele foi criado, o que é o diferencial dele. Isso faz com que os produtores e apresentadores tenham uma relação com o público, porque tem telespectadores que participam desde o começo até hoje todos os dias e é inevitável que os produtores tenham uma relação, porque conversam ao telefone com eles, fazem uma pergunta, mas o produtor diz “olha não pode ser assim”, ou pergunta quando não entendeu a pergunta e às vezes fica até uma amizade, depende do temperamento dos produtores. Tem produtores que são mais objetivos, mas tem os que são mais afetuosos, mais afetivos e acaba que nasce essa relação. Então, não tem muita escapatória disso. E o apresentador também não escapa disso, aí eu falo por mim. Eu canso de estar apresentando o programa e um desses telespectadores que conheço, pessoalmente até, e eu digo “olha obrigada pela participação mais uma vez, eu dou um recado, mando um abraço ou contextualizo aquelas situações. Se um desses telespectadores liga, ou por e-mail – a maneira de participar é variada – e faz uma pergunta, eu contextualizo, digo ele tá fazendo essa pergunta por causa disso. É o caso da professora Eunice. Como ela é professora do bairro do Guamá e tem uma escola há muitos anos, então, as vezes quando ela faz uma pergunta eu me sinto na obrigação de explicar o porquê daquela pergunta, principalmente quando o entrevistado não é de Belém. Então, é uma relação que se cria (FERREIRA, 2016).

⁹ Renata Ferreira, jornalista, atual apresentadora do *Sem Censura Pará*, entrevista concedida à autora desta pesquisa no dia 18 de dezembro de 2016, em Belém.

O encontro ocorre também em quem trabalha no programa. Para Redig (2016)¹⁰, que além de apresentadora foi debatedora e estagiou na produção do programa, o *SCPA* desperta afeto porque o telespectador considera que o programa faz parte da família. Ela também criou laços afetivos com o *SCPA*, mas seu carinho é muito mais pela gratidão de ter sido a porta de entrada para a carreira, mesmo que ela tenha estagiado antes na TV Liberal (REDIG, 2016).

Renata Ferreira é a apresentadora que está há mais tempo a frente do programa. São 13 anos entrevistando. Nesse tempo, além da experiência profissional, ela cultiva sentimentos pelo *Sem Censura Pará*.

A minha relação com o programa é completamente sentimental. Eu até me emociono ao falar disso. O *Sem Censura* é um divisor de águas na minha carreira. Eu jamais imaginei que quando eu voltei para Belém [2003], porque passei um tempo em SP, poderia trabalhar nele. Eu comecei a minha carreira na TV Cultura do Pará, como apresentadora de telejornal, e eu via o *Sem Censura*. Era o mesmo estúdio, como ainda é até hoje. Eu vi o início do *Sem Censura*. Eu vi a Fátima apresentando, eu vi a produção, eu vi a direção. O programa sempre teve um patamar de qualidade, sempre foi visto como o carro chefe da TV Cultura. Eu jamais me imaginei apresentando o *Sem Censura Pará*. Eu era uma garota quando entrei na cultura [1988]. Eu tinha um respeito pelo programa. Quando eu recebi o convite eu fiquei muito honrada, mas fiquei ao mesmo tempo mexida, porque eu respeitava o programa. A minha relação é sentimental. O *Sem censura* foi uma escola para minha vida. Foi ali que aprendi um pouco a entrevistar e a escutar as pessoas. Eu aprendo todo dia. É um aprendizado constante, diário. Eu fiz amizade com convidados, com pessoas que trabalharam no programa. Ele para mim é quase que um... ponto de apoio. Claro que é uma relação profissional, mas tenho uma relação além do “ganha pão”, é uma relação também sentimental. Eu me pergunto isso sempre. Até quando vou apresentar esse programa. Eu estou preparada para sair dele? Eu estou nessa rotina há 13 anos. É toda uma história de vida que construí em torno dele. Mas eu me coloco como uma das apresentadoras. Eu espero que a próxima apresentadora tenha tanto carinho como eu tenho FERREIRA, 2016).

Esse é o mesmo sentimento que Morbach (2016) diz ter pelo programa A experiência de ter construído laços de amizade com pessoas importantes para o jornalismo paraense. O que mais interessa em relação à memória é o aprendizado (MORBACH, 2016). No entanto, a sensação que mais a agrada é:

¹⁰ Danielle Redig, jornalista, estagiária, produtora e apresentadora do *Sem Censura Pará*, entrevista concedida à autora desta pesquisa no dia 03 de abril de 2016, em Belém.

saber que o programa continua no ar, depois de tanto tempo no ar. O que significa que ele tem uma interação, uma receptividade, ele tem uma legitimidade. Não foi um investimento com dinheiro público que foi apenas por uma vaidade da direção da TV, foi um investimento com um jornalismo que pauta o cotidiano, que é muito importante para a cidade. Eu penso que a questão mais afetiva que eu posso ter com ele, hoje, é essa coisa que me é muito importante, que é um jornalismo de cotidiano. Acho que os jornais, eles têm essa função, os formatos jornalísticos têm essa função, não de apartar as pessoas da realidade, mas muito pelo contrário de produzir vínculo entre as pessoas e acho que o *Sem Censura* consegue isso. Nesse aspecto, fico feliz de ter participado desses primeiros passos nessa direção, que dá à TV Cultura o perfil que ela tem, de não ser apenas uma mera retransmissora de programação, mas de ter dado espaço pra tanta gente e ter formado tanta gente, mais que a televisões comerciais (MORBACH, 2016).

Sobre a relação com o telespectador, Morbach (2016) acredita que havia uma empatia com as apresentadoras, uma espécie de fã-clube. Quase todas as apresentadoras tinham o mesmo perfil, gostavam do jornalismo cultural e tinham facilidade para perpassar vários assuntos da cidade com naturalidade e com uma postura informal e simpática. Essa empatia não é uma anulação do estésico, “mas a dupla regência do sentimento de empatia pelo paradigma da sensação e da sensibilidade, ou seja, para a colaboração, modulação, ajustamento e ritmo de encontro interacional” (BOUTARD, 2007 apud CAETANO, 2011, p.23). É por meio dessa empatia que a sensação é regida, ou seja, as apresentadoras do programa são o elo entre o lugar *Sem Censura Pará*, os entrevistados e os telespectadores.

Os telespectadores ligavam para parabenizar as apresentadoras: “você estava ótima hoje”. Eles olham para elas como uma amigona. Alguém que está todo dia lá. Você vai fazer seu bife, não sei o que, mas está de olho. Olha, a Fátima vai entrar [Marise foi a primeira produtora do SCPA, contemporânea da Fátima], ou Renata vai entrar, ela tá mais bonita hoje; gostei da maquiagem. Acho que tem muito do mundo feminino também. O mundo feminino é muito de espelhos estéticos. O *Sem Censura Pará* era um ambiente feminino (MORBACH, 2016).

O programa entra na rotina, que acaba provocando uma solidariedade - na produção e entre os telespectadores. Haja vista que o *SCPA* faz parte do cotidiano de quem produz e de quem o assiste, como será discutido no capítulo cinco da dissertação. As relações entre os profissionais são de amizade, por conta da convivência diária (MORBACH, 2016; ALVES, 2016).

Durante a primeira etapa da observação participante que eu realizei para esta pesquisa, percebi que muitos telespectadores ligam para a produção do programa, não só

enquanto está no ar, mas o fazem tanto pela manhã, antes do programa começar, quanto no final para sugerir pautas, para dizer que gostariam de assistir entrevistas sobre determinado assunto. A cooperação vem ao vivo na condução da entrevista, quando eles interagem. Os telespectadores do programa são ativos, segundo Nassif (2017)¹¹, eles participam tanto que se tornam conhecidos dos produtores e apresentadoras.

Passei anos trabalhando na produção do programa e também fazendo o papel de voz do público, como a jornalista responsável em colocar o espectador na roda de bate papo ao vivo. Eu conhecia as vozes dos telespectadores mais assíduos. Conhecia o teor dos questionamentos de cada um.

Seu Antônio era aposentado e vivia viajando. Sempre que voltava de viagem fazia questão de ligar e inserir o passeio em algum comentário ao programa. Ele era sempre muito duro, seco com as palavras, mas gostava de compartilhar a experiência. Ele desligava sempre antes de me dizer tchau. Eu sempre gostei muito de escutar histórias de viagens, então sempre que era ele, eu ocupava um pouco mais o telefone. Eu queria saber quais os lugares visitados e as aventuras. Ele me contou sobre uma pescaria em Portugal, um voo em balão pela Turquia e um pedido de casamento novo à esposa em Veneza. Não tive oportunidade de conhecê-lo pessoalmente, mas sabia distinguir seu Antônio pelo timbre e decifrar se o dia lá em Batista Campos estava ensolarado ou chuvoso.

Silvana demorava a entregar confiança nas mãos de desconhecidos, assim como Paraguassu. E foi no dia a dia e por meio da conversa que fiz com que eles deixassem de longe suspeita de que mandaria as perguntas e os comentários com erros ou deturpações. Demorei a me sentir segura com eles também, mas prestava atenção em cada palavra dita para não ter erro.

Quando saí do programa senti saudade da rotina. Mas, senti ainda mais do atendimento aos telespectadores. Eles faziam parte do meu cotidiano. Enquanto estava no programa, eu sabia como estava indo a vida dos mais íntimos e eles sabiam quando a voz não parecia bem, perguntavam se era cansaço, pressa ou tristeza. Eles descobriam também quando tinha empolgação e felicidade. Senti falta do contato diário. Foi durante a primeira parte da minha observação participante que nos reencontramos e eles pareciam felizes com a minha volta.

¹¹ Nassif Jordy Filho, jornalista, foi diretor do *Sem Censura Pará*, entrevista concedida à autora desta pesquisa no dia 18 de janeiro de 2017, em Belém.

Nesse período percebi que para haver interação e conseqüentemente afeto é preciso que a relação seja mútua, por isso a memória dos profissionais é importante no trabalho. É por meio dela que vai se tornando claro como o afeto entre o público e o SCPA vai sendo tecido. E essa tessitura começou em um momento muito peculiar da Amazônia na década de 1980, que Castro (2011) nomeia de fronteirização da cultura, como mostro neste último tópico do capítulo.

3.3. *Sem Censura Pará: um lugar entre o mito e a fronteira*

Belém, na década de 1980, como outras cidades da Amazônia, vivenciava uma experiência de rápida integração ao espaço nacional brasileiro (CASTRO, 2011). Foi nos anos 1970 que o governo militar iniciou as políticas de integração – “integrar para não entregar” – da Amazônia ao mercado nacional. Um modelo de desenvolvimento que se propagandeava como uma nova colonização da região, ofertando terras aos mais pobres de outras regiões, mas que favorecia os interesses da classe dominante nacional (SCHMINK E WOOD 2012). Constituiu-se, em poucas palavras, num ato de desbravação amazônica para garantir ganhos aos investidores nacionais e internacionais (LOUREIRO, 2014).

As terras eram vendidas pelo valor de natureza vazia, terra nua, mesmo que, aqui, estivesse em pé a maior floresta nativa do mundo. As classes rurais da região estiveram submetidas aos instrumentos institucionais, ao desamparo político e violenta repressão policial, o que evitou uma reação organizada e excessiva (LOUREIRO, 2014). Casos episódicos de reação paramilitar ocorreram no Sul e Sudeste do Estado do Pará, como foi o caso da guerrilha do Araguaia, no qual os guerrilheiros foram sumariamente eliminados pela estrutura policial do governo militar. Entretanto, não representam a reação direta ao modelo econômico e social que se impunha forçosamente à região e as suas classes sociais.

O que ficou conhecido como a política dos “grandes projetos” para a Amazônia, inaugura uma nova era de colonização da região e consolida o fenômeno da transumância amazônica, citado por Furtado (2014) ao analisar o deslocamento maciço de mão de obra nordestina para trabalhar nos seringais no fim do século XIX. A transumância amazônica, a partir dos grandes projetos, seria irreversível e teria vários aspectos, cultural,

imagético, simbólico, etc.

A integração violenta, “com seus capitais, transumâncias, devastações e ‘grandes projetos’” (CASTRO, 2011, p.09) provoca confusão nos sentimentos de quem pertencia à Amazônia, ou se julgava pertencente (CASTRO, 2011). Era uma invasão subjetiva, que leva um sentimento de perda de fronterização do próprio mundo, ao mesmo tempo em que assiste o “avanço do outro sobre o pretense si-mesmo coletivo” (CASTRO, 2011, p.09).

Uma das respostas ao processo de transformação veio a partir de artistas, intelectuais e produtores culturais, que deram início a um “processo coletivo, intersubjetivo, de discutir a identidade e as fontes culturais da sua sociedade amazônica” (CASTRO, 2011, p.10).

Para Fábio Castro (2011), esse foi um processo espontâneo, que não teve lideranças absolutas, dogmas ou prescrições, porque foi um “fazer-junto, sentir-junto”, uma vontade comum, que tinha como objetivo central a identidade amazônica – cultura amazônica. Enquanto este processo ocorria não houve uma produção de síntese absoluta, tampouco foi teorizado ou explicado, apenas aconteceu, foi natural, intuitivo.

A sociedade queria proteger a cultura amazônica, por meio de estoques de conhecimento e historicidades (CASTRO, 2011). Esse é um processo comum ao curso social, no entanto é alegórico quando há uma pressão pela proteção, pela salvação. Era o caso da manutenção do vitalismo da moderna tradição amazônica, ou seja, a manutenção da intersubjetividade amazônica dentro da fronteira.

Essa moderna tradição amazônica “não se constitui um tempo histórico, não é herdada de um passado, não é a recuperação de uma essência” (CASTRO, 2011, p. 12). Seria, então, uma invenção do presente e no presente. É o sentir coletivo, é o refluxo da intersubjetividade, que procura por uma origem, um pertencimento não com espaço geográfico, mas a temporalidade de Ricoeur (2014), que eu trato no próximo capítulo.

A vida intelectual em Belém, nas três últimas décadas do século XX, vivenciou isso. Castro (2011) mostra o dinamismo do fenômeno social na leitura feita pela classe artística da capital paraense quase como uma fotografia. A Amazônia é um espaço isolado, com valores simbólicos e próprios que resultam numa reação espontânea, não articulada, de resistência regionalista. É nessa tese de criação de mitos amazônicos para manutenção da fronteira intelectual, de Castro (2011), que me amparo para contar sobre a criação do *Sem Censura Pará*.

Era uma época propícia, na qual uma geração cultural queria viver Belém e

repensar o Estado. Por meio do programa era possível pautar o cotidiano da capital paraense e dar conta de algumas notícias do interior do Pará, tendo em vista o longo tempo, levando em consideração o tempo televisivo, do *SCPA*. A pouca quantidade de convidados em um programa aumentava o tempo para a conversa entre entrevistados, apresentadora e debatedores, diferente de outros programas jornalísticos que estavam em outras emissoras na época (ALVES, 2016; MORBACH, 2016).

O final da década de 1980 foi especial, principalmente, para o Pará. O contexto de redemocratização sem dúvida facilitou o aparecimento de programas com participação do público, o que permitiria o sucesso do *Sem Censura* no Rio de Janeiro e no País. No entanto, ligado a isto, Belém vivia uma geração muito forte que pretendia regionalizar o conteúdo cultural (MORBACH, 2016; CASTRO, 2011).

Dessa maneira, pode-se dizer que o *SCPA* se transformou em um lugar de pertencimento que facilitou o movimento regionalista. O *Sem Censura Pará* foi pensado a partir da moderna tradição amazônica, um processo de valorização das fontes culturais amazônicas. O programa levava, ao estúdio, pautas que revelavam a efervescência cultural paraense, principalmente, em Belém. A cultura amazônica era pauta frequente no *SCPA* desde o primeiro dia no ar.

Isso por que se construiu uma “amazonidade” (CASTRO e AMADOR, 2015), uma espécie de identidade amazônica da produção cultural de Belém nas últimas décadas do século XX, que, ousado dizer permanece até agora no agendamento de pautas do *SCPA*.

Para Morbach¹² (2016), que foi a primeira produtora do programa, em 1988, o *Sem Censura Pará* era uma pauta cultural, porque o que ia acontecer na cidade era agendado pela produção. Contudo, depois de quase três décadas, as pautas continuam muito culturais, segundo Morbach (2016), porque:

(...) as relações, os entendimentos, as opiniões mobilizam muito as pessoas dentro de vários assuntos. Você sai de uma discussão de uma peça de teatro para o ataque frontal a um político, porque a cultura tem essa permeabilidade. Então, é um programa [*Sem Censura Pará*] que teria a cultura como o centro do conteúdo. Mas a cultura no sentido mais amplo, não só no sentido da arte (MORBACH, 2016).

Era uma relação entre o regional e o universal, na tentativa de discutir em um meio de comunicação de massa a identidade amazônica. Houve também uma valorização da história paraense, com temáticas como uma lembrança da adesão do Pará à

¹² Marise Morbach, cientista política, foi a primeira produtora do *Sem Censura Pará*, entrevista concedida à autora desta pesquisa no dia 19 de março de 2016, em Belém.

independência do Brasil e a Cabanagem vista pela perspectiva de vários olhares, da forma oficial até a versão de historiadores que pretendiam entender os marginais a História.

A geração cultural que queria reviver Belém, na década de 1980, passou pelo *Sem Censura Pará* para dar entrevistas no programa ou muitas vezes para debater assuntos. Nilson Chaves, Max Martins, Lúcio Flávio Pinto foram personagens recorrentes nas pautas do *SCPA* durante as décadas de 1980 e 1990.

Esta forma de fazer amazonidade, para Castro (2011), vem da intuição, representa o “vitalismo social”, tendo em vista que “não se trata de uma resposta de dominados às circunstâncias sociais dominantes, simplesmente, mas de uma reorganização das perspectivas sociais de forma a reinventar, mais do que recompor, as redes de expectativa do indivíduo” (CASTRO, 2011, p. 86). Por isso, para Castro a moderna tradição amazônica não seria um resgate da tradição e sim uma bricolagem coletiva, uma intersubjetividade que vem do reencantamento, ou seja, a construção de mitos para se proteger do avanço da “fronteira” econômica, que provocava a homogeneização das relações culturais e o possível fim das especificidades regionais.

Para que o *Sem Censura Pará* esteja há anos ao vivo, a união de alguns fatores deve ter contribuído: i) o momento propício ao regionalismo que não acabou, ii) o formato de conversação, iii) a vontade do público de participar opinando e o iii) espaço-temporal do cotidiano que o programa se tornou. Os três últimos, eu detalho adiante, nos próximos capítulos. O que interessa, agora, é o momento cultural favorável.

Na estreia do programa, a cantora Nazaré Pereira, o sociólogo Mariano Klautau e o parapsicólogo Jorge Soares foram os primeiros entrevistados da segunda-feira 28 de março de 1988. Nazaré é acreana, de Xapuri, mas em Belém consolidou carreira de cantora. Ela já fazia sucesso na França e, pela primeira vez, fazia um show no Teatro da Paz, na capital paraense. É uma figura cabocla, desde as características físicas e estilo até o sotaque e modo de falar. A música de Nazaré Pereira é tipicamente amazônica. Mariano, naquele programa, denunciava o processo de construção do porto da ilha de Outeiro, que havia começado de forma irregular e passou 20 anos com suas obras paradas, vindo a ser inaugurado somente em 2004. O terceiro convidado estava na cidade para um evento de parapsicologia. A primeira edição do *Sem Censura Pará* teve dois terços de pautas regionais, com temáticas culturais ou politizadas, o que continuaria sendo realidade nas décadas à frente.

Em 1988, quando o diretor da TV Cultura do Pará, Afonso Klautau, resolveu colocar no ar um programa que conversava sobre o presente amazônico, sobre as

alegorias e identidade da região, trouxe outra perspectiva para a regionalização da programação televisiva enquanto que outras emissoras consolidavam a retransmissão de conteúdo produzido no sudeste brasileiro.

A conversa sobre as problemáticas regionais, a circulação de formadores de opinião no programa e as discussões de temas mais liberais parece que fez o público se sentir mais à vontade de adensar a discussão e fazer-junto, participar. É dessa forma que uma rede de interesses e sentidos culturais e políticos se desenham no *SCPA* no final da década de 1980 e início de 1990. O elo dentro deste contexto foi à informalidade da conversação. Um movimento espontâneo, sem coordenação, assim como descreveu Castro (2011) nas suas hipóteses sobre o surgimento dos mitos para manter a fronteirização. O *Sem Censura Pará* parece ter nascido com o propósito de dar voz a esses mitos. Para Eleres (2016)¹³, telespectador do programa desde o primeiro ano no ar, o diferencial do programa é a busca pelo regionalismo, por pautas que falem sobre descobertas amazônicas, que prezam pela imagem da região.

Esse lugar que o *Sem Censura Pará* pertence, entre o Mito e a Fronteira, foi construído espontaneamente, sem que houvesse qualquer discurso teórico para preservação da “amazonidade”, mas sim uma vivência cotidiana. É assim que a experiência estética pode ser explicada pela fenomenologia. É por meio da intersubjetividade que transita o compartilhamento de sensações, sentimentos e vivências. Para Maffesoli, a estética é um sentimento comum (CASTRO, 2011), por isso, para este autor francês, o sujeito se une em tribos, que tem uma sensibilidade vivida em comum (MAFFESOLI, 1998a).

No caso do *SCPA*, jornalistas e telespectadores estão unidos na mesma tribo, dentro do que Maffesoli (1998a) entende como tribo, que seria a conexão das pessoas por meio de um sentimento comum. Essa tribo formada por profissionais e pelo público seria, então, a de quem tem afeto pelo programa. Para investigar esse sentimento comum, essa vontade de sentir junto e de compartilhar sensações, é indispensável a utilização da experiência estética com dinamismo fenomenológico, a fim de dar conta desta socialidade que se desenha.

O *SCPA* é um lugar entre o mito e a fronteira, porque faz uso da reorganização do mito como forma de resistência aos avanços da fronteira. A sociedade paraense vive uma

¹³ Paraguassu Eleres telespectador do *Sem Censura Pará*, entrevista concedida à autora desta pesquisa no dia 29 de novembro de 2016, em Belém.

experiência de frontierização da memória e da cultura, tendo em vista que há uma angústia pela ameaça dos bens materiais e imateriais da Amazônia. É esse ambiente regionalista amazônica e de redemocratização brasileiro que faz com que o telespectador crie um vínculo inicial com o programa, que vai se perpetuar por esses e outros motivos que explico ao longo da dissertação.

4. UM OLHAR COM AFETO PARA A INTERAÇÃO

Cada telespectador construiu com o *Sem Censura Pará* uma relação particular. O mais antigo espectador, Paraguassú Eleres, continua a participar ativamente do programa até hoje. Ele lembra com detalhes das primeiras apresentações da jornalista Fátima Aragão, nos primeiros anos de *SCPA*.

O programa faz parte do dia a dia dele, mas para explicar o sentimento que tem pelo *Sem Censura Pará* as palavras escaparam da precisão: ele “sabe que tem, parece carinho, amor...” (ELERES, 2016). Mesmo que o sentimento não seja exato na explicação, ele existe. O ser para estar no mundo precisa da coletividade, do compartilhamento de visão de mundo, ou seja, o ser interage com o outro para ter vivências e é afetado por este convívio, gerando sentimentos, sejam bons ou ruins (MAFFESOLI, 1998a). Esse laço de afeto pode ser desvelado a partir da comunicação e do cotidiano ligado à temporalidade.

Paraguassú não assiste ao programa todos os dias. Ele escolhe os assuntos de seu interesse, sempre quando ligados ao regionalismo amazônico ou à questão da terra, que é o assunto que mais o motiva. Mas, o que me chamou a atenção foi a relação dele, Cecília e o *Sem Censura Pará*. Cecília é a esposa, que tem um papel fundamental na construção da temporalidade. É ela quem diariamente avisa ao Paraguassú que o programa está começando.

A casa deles é suntuosa. É de lá que nasce o Rio Tucumduba e eles a construíram respeitando a geografia do lugar. Levantaram o lar e algumas salas de trabalho. No subsolo funciona o escritório de advocacia, é onde Paraguassú passa boa parte do tempo escrevendo, lendo, vasculhando no computador notícias que o interesse. E Cecília fica no andar de cima, dando atenção aos netos. Ela acompanha o dia pela programação televisiva para avisar ao marido o horário em que a Renata dá boa tarde (ELERES, 2016). Se ele está com algum compromisso no escritório, ela liga e avisa. Se ele está no andar de cima, acaba de almoçar e fica zapeando da “Globo News” à “Cultura”. Quando acaba o Jornal Cultura (nacional) ele fica atento, porque trinta minutinhos mais a vinheta do *SCPA* entra no ar (ELERES, 2016). O cotidiano dele é medido pela temporalidade midiática do *Sem Censura Pará*.

Isso demonstra que é preciso compreender o *SCPA* a partir da dimensão sensível da Comunicação, levando em consideração três entendimentos categóricos que discuto neste capítulo: a interação como conceito intrínseco da Comunicação, o cotidiano como

temporalidade que conduz ao afeto e a conversação como lugar-espaço-tempo para interação e afeto.

Este capítulo tem como objetivo discutir os conceitos-chave para a análise do objetivo empírico, utilizando autores que dialogam sob a perspectiva fenomenológica para discutir temporalidade, cotidiano, conversação, para navegar pela interação e demonstrar a construção dos laços afetividade.

4.1. A temporalidade e o cotidiano na Comunicação Social

A interação e o cotidiano são da ordem do presente. Presente este que está intrinsecamente relacionado com a temporalidade. Quando eu destaco a temporalidade, não estou falando simplesmente do tempo, mas sim da relação temporal do homem, pois a temporalidade é a vivência humana na sensação de passagem, no porvir (VIANA, 2012; RICOEUR, 2016). Para este autor, o tempo se torna humano quando está articulado de maneira narrativa, quando desenha experiências temporais. É por isso que ao pensar na temporalidade há uma indagação sobre o sujeito. Seria, então, o mesmo que perceber que a compreensão da sensação de transcórre pode contribuir para entender melhor a natureza da subjetividade do sujeito (VIANA, 2016).

Essa é a máxima da leitura de Ricoeur (2016) ao texto XI das Confissões de Santo Agostinho (1978). A fenomenologia pensa o tempo como elemento do sujeito e não como uma realidade a parte, exterior ao sujeito, porque não é o tempo que passa, tampouco o sujeito passa pelo tempo. É o sujeito que se constitui temporalmente (VIANA, 2012; RICOEUR, 2016), inserido no fluxo da história. Diferente do sujeito cartesiano, que é um sujeito sem história.

Na proposta de Ricoeur (2016) de pensar a subjetividade estabelecida pela temporalidade, este autor francês levanta a importância da interpretação, que para ele está associada à hermenêutica. Devido à natureza temporal do homem, só é possível conhecer o sujeito por meio de interpretação, por um processo de extração do sentido a partir das vivências, que seriam a unidade do sujeito. E o sujeito, para ele, é o sentido de uma vida extraído de uma narrativa das vivências temporais.

A busca de Ricoeur (2016) é pela compreensão do tempo humano a partir do seu entendimento de sujeito. Numa conversa com Agostinho, a partir do livro XI das Confissões, sobre temporalidade, o filósofo francês vai além, com a finalidade de buscar

uma intensificação da experiência do tempo. Para Ricoeur (2016), Agostinho busca, uma busca pelo tempo, interrogativa e aporética, que pode ser considerada uma análise psicológica do tempo, porque parece não ter explicação, é sempre uma eterna pergunta. O objetivo de Santo Agostinho é pensar o tempo como uma reconciliação entre o divino e o humano, ou seja, pensar o eterno (VIANA, 2012).

Para descartar a característica aporética do tempo, Ricoeur (2016) separa a análise do tempo do pano de fundo eternitário, pois a vinculação do tempo numa meditação sobre a eternidade dá à investigação de Agostinho um tom de “gemido” de esperança, segundo Ricoeur (2016), o que impossibilitaria o entendimento do tempo humano.

No entanto, é baseado no texto XI de Agostinho que Ricoeur (2016) analisa as aporias da experiência do tempo, a partir de três noções agostinianas: tríplice presente, intenção e distensão da alma.

Tríplice presente aparece quando Agostinho tenta resolver uma das principais aporias: a medida do tempo. Essa aporia está inscrita numa aporia ainda mais fundamental, a do ser ou do não ser do tempo, tendo em vista que “só pode ser medido o que, de algum modo é” (RICOEUR, 2016, p. 16). Santo Agostinho fala de um passado longo como memória e no futuro longo como expectativa, mas “no estágio atual do argumento, o presente ainda é contraposto ao passado e ao futuro” (RICOEUR, 2016, p.19).

Essa aporia, é, então, a dificuldade de admitir que o tempo “caracteriza-se essencialmente por passar, e, portanto, por não ser” (VIANA, 2012, p. 06). Entretanto, o argumento cético é bastante conhecido: “o tempo não tem ser, porque o futuro ainda não é, porque o passado já não é e o presente não permanece” (RICOEUR, 2016, p. 17). Porém, na linguagem, o tempo é tido como ser: “as coisas por vir serão, as coisas passadas foram e as coisas presentes passam” (RICOEUR, 2016, p.17).

O paradoxo ontológico opõe não só a linguagem e o argumento cético, para o tempo, mas também a linguagem a si própria, porque como poderá existir conciliação entre a positividade dos verbos “ter passado”, “sobrevir”, “ser” e a negatividade dos advérbios “já não”, “ainda não”, “não... sempre”? (RICOEUR, 2016). É assim que o filósofo se pergunta: “como pode o tempo ser, se o passado já não é, se o futuro ainda não é e se o presente não é sempre?” (RICOEUR, 2016, p.17).

Agostinho (1978) recusa-se a aceitar que as teses céticas de que o tempo não é. Para ele, o tempo presente deve ser entendido como um presente ampliado e não como um instante pontual. No próprio presente há passado e futuro, por intermédio da memória

e da expectativa. Segundo Agostinho, a atividade da alma está dividida entre a espera, a memória e a atenção, ou seja, não é estático. Mas, o presente, mesmo que tríplice, continua sendo visto como passagem, como transição (VIANA, 2012; RICOEUR, 2016) e é aí que deve acontecer a busca pela multiplicidade do presente e seu dilaceramento. Para explicar essa experiência que Agostinho (1978) descreve as noções de *intentio animi* e *distentio animi*, a intenção e a distensão.

A intenção é o “próprio ato de atenção de dirigir-se a cada uma das dimensões do tríplice presente” (VIANA, 2012, p. 08). O tempo, para Agostinho, é a experiência subjetiva do tríplice presente, da tríplice intenção. É por conta do movimento incessante da atenção que se deve a experiência da passagem do tempo. E é para explicar a transição ativa da atenção que Agostinho introduz a noção de distensão, que é o interminável contraste entre as intenções da espera, da memória e da atenção (VIANA, 2012). A noção que mais interessa, aqui nesta pesquisa, é a distensão, porque é com a dialética do triplo presente que o presente deixa de ser indivisível e o tempo passa a ter medidas, os “espaços de tempo” (RICOEUR, 2016). É o vínculo entre a distensão e a dialética do triplo presente que entenderemos o sujeito.

Outros filósofos antes de Agostinho não ousaram falar do espaço do tempo – dia, hora – que não dependa do cosmos, apenas ele atreveu-se a dizer. Santo Agostinho argumentou que o movimento dos astros poderia variar – acelerar e desacelerar, o que reduziria os astros à categoria de outros corpos móveis, pelos quais o tempo pudesse ser medido. Desta maneira, a noção de distensão “servirá precisamente de substituto para esse suporte cosmológico do espaço de tempo” (RICOEUR, 2012, p.29). Quando S. Agostinho fala que o tempo é antes a medida do movimento que o próprio movimento, ele está se referindo à medida do movimento da alma humana.

A explicação de Agostinho mexe com Ricoeur (2016). É a partir da solução agostiniana para o problema da temporalidade que Ricoeur (2016) nos conduz para a concepção de sujeito sem uma identidade concordante e única. É neste ponto que o filósofo francês vai além de Agostinho quanto à temporalidade: o tempo humano existe quando articulado de modo narrativo (VIANA, 2012).

A teoria do triplo presente, reformulada em termos de tripla intenção, faz florescer a distensão da intenção fragmentada. Agostinho diz:

Preparo-me para cantar um canto que conheço antes de começar, minha expectativa se estende para o conjunto desse canto; mas, assim que começo, à medida que os elementos retirados de minha expectativa

tornam-se passado minha memória se estende para eles por sua vez; e as forças vivas de minha atividade são distendidas para a memória por causa do que já disse e para a expectativa por causa do que vou dizer. No entanto, minha atenção está presente; e é por ela que transita o que era futuro para se tornar passado. Quanto mais essa ação avança e avança, mais se abrevia a expectativa e se alonga a memória, até que a expectativa inteira acabou e passou a memória (AGOSTINHO *apud* RICOEUR, 2016, p. 40).

Esse parágrafo escrito por Santo Agostinho tem como tema a dialética da expectativa, da memória e da atenção, que deixam de importar isoladamente e o que sobressai é a interação das três. Dessa forma, o presente deixa de ser apenas atravessado.

É por este motivo que a temporalidade de Ricoeur (2016), com leitura de Santo Agostinho, é importante para a Comunicação Social. Porque é a partir da interação entre tríplice presente, intenção e distensão que extraímos a subjetividade do ser, fazendo sobressair às vivências temporais. Para este trabalho, que busca a compreensão da construção dos laços de afetividade e dos modos de interação entre os telespectadores e o *Sem Censura Pará*, a temporalidade é elemento importante para assimilar a relação intersubjetiva do público com o programa.

Agostinho mesmo sem saber, deu o passo inicial para a fenomenologia do tempo. Depois dele, muitos teóricos como Husserl, Heidegger e Ricoeur adentraram na busca pela fenomenologia pura do tempo. No entanto, para Ricoeur (2016), é possível que nunca seja encontrada essa fenomenologia pura do tempo, que é compreendida por ele como uma “apreensão intuitiva da estrutura do tempo que não possa ser isolada dos procedimentos de argumentação” (RICOEUR, 2012, p. 142).

Agostinho e Husserl, segundo Ricoeur (2016), fazem uma fenomenologia subjetiva, que Heidegger vai romper ao fundar uma fenomenologia sobre uma ontologia do *Dasein* e do ser-no-mundo, que afirma que a temporalidade é mais subjetiva que o sujeito e mais objetiva que o objeto, na medida em que sua ontologia se subtrai à dicotomia do sujeito e do objeto. Heidegger (2006) vai fazer uma hierarquia dos níveis de temporalidade. Mas, o que nos interessa, aqui, é a análise explorada pelo filósofo alemão a partir da temporalidade de Agostinho. Heidegger (2006), em *Ser e Tempo*, vai meditar sobre o ser para a morte e não pela lógica do triplo presente. É a partir de Heidegger que nasce uma fenomenologia hermenêutica, que “a experiência da temporalidade é suscetível de se desenrolar em vários níveis de radicalidade que cabe à analítica do *Dasein* percorrê-la” (RICOEUR, 2016, p. 144) desde o tempo autêntico e mortal para o tempo cotidiano e público em que tudo acontece ‘dentro’ do tempo (RICOEUR, 2016).

Em Heidegger (2006), o ser é visto pelo viés da temporalidade, do tempo próprio. Depois de descobrir o tempo, o *Dasein* volta para si mesmo e passa a pensar a temporalidade do próprio pensar. O sentido do ser é o tempo e, portanto, a consciência do *Dasein* não é restrita ao presente, é projetada para o futuro e volta ao passado (SEIBT, 2010).

A partir da visada de Heidegger (2006), a temporalidade, que é vista como a maneira que o *Dasein* está no tempo cotidiano, se fundamenta na temporalidade do ser, na experiência temporal intersubjetiva (BLANQUET, 2012 *apud* CASTRO, 2015). Isso porque o tempo da vida cotidiana “caracteriza como o tempo ‘de fazer isto’, de fazer alguma coisa, de determinada maneira, própria de uma temporalidade epocal, geracional, cultural” (CASTRO, 2015a, p. 40). Segundo Fábio Castro (2015a), a relação que temos com o tempo é originária, ou seja, nos ajustamos ao tempo, simplesmente porque ele nos foi dado intersubjetivamente. “O tempo sempre nos é dado antecipadamente (BLANQUET, 2012 *apud* CASTRO, 2015), e isso pelo fato de termos, em relação a ele, uma relação intersubjetiva. Centrado numa metafísica do presente, com o poder de converter todos os tempos, todas as épocas, a uma temporalidade presenteísta” (CASTRO, 2015a, p.40).

Mesmo que a gente não vá aprofundar o conceito de presenteísmo cunhado por Michel Maffesoli (1998c), é importante lança-lo nesta discussão. Presenteísmo é a importância que se dá à temporalidade presente, é o agora, o viver comum (MAFFESOLI, 2015). Por isso, esse presenteísmo é marcado pela “comunicação social dos olhares, dos gestos, do toque e das conversas informais” (GIOSEFFI, 1997), pelo conhecer e reconhecer o que está acontecendo no momento.

O presenteísmo marca a ideia do *Mitsein* (ser com outros) de Heidegger (2006), porque é a dinâmica de representação temporal marcada na relação com o outro. Essa é a grande diferença da fenomenologia do tempo de Agostinho e Maffesoli (1998c). Para Agostinho a temporalidade é marcada pela relação do ser com ele mesmo, internamente, ou seja, na alma, já para Maffesoli (1998c), ocorre temporalmente na relação com o outro.

É por meio dessa socialidade, permitida pela temporalidade, que os afetos são estabelecidos, naquele instante imediato, no agora, no presente, que é a estética do cotidiano, que faz experimentar sentimentos, sensações e emoções com os outros (MAFFESOLI, 2007; MAFFESOLI, 1995). Ou seja, a comunicação ocorre no *Mitsein* de Heidegger (2006), no ser com os outros, na vivência com o outro, na intersubjetividade.

É preciso que haja encontro, seja face a face ou mediado, para haver comunicação, mas esse encontro precisa ser dialógico, entendendo que é a partir do diálogo que há afetação. O termo afetação pode sugerir que esse diálogo faz modificações intensas no outro, no entanto, a afetação pode ser singela, seja por meio de uma mudança de humor, inquietação, reflexão, ou pode ter uma afetação mais forte que permite a transformação de comportamento da vida cotidiana e até aprendizado de um assunto novo.

Essa vida cotidiana, que permite afetação, se dá no tempo presente. O cotidiano é um lugar de constituição de laços e de socialidade, tendo em vista que o espaço temporal do cotidiano está relacionado com o agora, com o presente, que faz convergir outros tempos – sendo atravessado pelo passado e pelo futuro (BRETAS, 2006). Falar do cotidiano é abordar o lugar de constituição do sujeito no mundo, enquanto ser genérico e ser particular (HELLER, 1992 apud BRETAS, 2006). Esse sujeito tem dimensões objetivas – por conta da materialidade da existência, e subjetivas – permitida pelas relações sociais (BERGER & LUCKMANN, 2014).

O todo dia, o dia a dia, a vida comum, a vida cotidiana, a vida banal são expressões utilizadas comumente pelos interlocutores da língua portuguesa e remetem a ideia de cotidiano (BRETAS, 2006). Para alguns estudiosos, a vida ordinária, que é comum a todos os homens, não merece grandes atenções para estudos acadêmicos, pois há nela uma carga de opinativa maior do que pode ser levada em consideração na ciência, já que desde Platão até Heidegger, o Logos estava acima do Mundo (GUIMARÃES, 2006, p. 09). Todavia, no campo das Ciências Sociais a vida comum “é explicada por uma operação científica que a separa dos saberes e dos discursos configuradores das experiências concretas vividas pelos sujeitos” (GUIMARÃES, 2006, p. 06), deixando-a no campo do sensível, no qual ocorre uma revelação das figuras que regulam o sentido das ações e do discurso da experiência do cotidiano, experiências essas singulares a cada indivíduo (RODRIGUES, 1994 apud GUIMARÃES, 2006).

Aqui nesta pesquisa, a vida cotidiana é vista pela perspectiva fenomenológica, a qual tem um caráter fragmentário com percepções intersubjetivas e plurais. Essa ciência valoriza a experiência subjetiva, a vivência e o senso comum como variantes do dia a dia. A fenomenologia leva em consideração, justamente, um mundo que “já está aí”, um ambiente social e natural, “que não pode ser modelado à vontade, mas que, ao contrário, resiste à injunção racionalista ou, pelo menos, relativiza-o” (MAFFESOLI, 2007, p.15). Isso porque a consciência é sempre intencional (BERGER & LUCKMANN, 2014). Uma análise fenomenológica minuciosa descobriria as diversas camadas da experiência e as

“diferentes estruturas de significações implicadas” (BERGER & LUCKMANN, 2014, p.37). O que interessa na fenomenologia é o caráter intencional comum das consciências (BERGER & LUCKMANN, 2014).

A consciência consegue mover-se por meio de diferentes realidades, ou seja, eu tenho consciência “de que o mundo consiste em múltiplas realidades” (BERGER & LUCKMANN, 2014). Entre essas muitas realidades, tem uma que é a realidade por excelência: a realidade da vida quotidiana, pois é nela que a consciência chega ao estado de tensão máximo. A vida quotidiana impõe-se à consciência de maneira mais maciça, urgente e intensa ao mesmo tempo em que é objetivada, isto é, estabelecida por uma ordem de objetos que foram instituídos como objetos antes da minha entrada em cena (BERGER & LUCKMANN, 2014).

A realidade da vida comum é organizada em torno de mim, do “aqui” de meu corpo, e do tempo presente, do “agora”. O “aqui” e “agora”, que também aparecem em Agostinho e Ricoeur (2016), são o foco da minha atenção à realidade da vida quotidiana (BERGER & LUCKMANN, 2014). No entanto, a vida quotidiana acontece só nessas presenças imediatas, mas envolve fenômenos além do aqui e agora. Por isso, a vida quotidiana é experimentada em diferentes graus de aproximação e distância, espacial e temporalmente (BERGER & LUCKMANN, 2014).

Segundo Berger & Luckmann (2014), a realidade da vida ordinária se apresenta para mim como um mundo intersubjetivo, um mundo que eu vivo junto com outras pessoas. E é por meio dessa intersubjetividade que eu consigo diferenciar nitidamente a vida quotidiana de outras realidades das quais tenho consciência. Posso ter sonhos individuais, mas a vida quotidiana é tão real para mim quanto para os outros que dividem – na comigo.

É por este motivo que não posso existir na vida quotidiana sem interação com o outro, sem estar continuamente em comunicação com os outros (BERGER & LUCKMANN, 2014). Por que é a partir da interação que a realidade dessa vida quotidiana se constrói.

É como diz Castro (2013) na leitura sobre Heidegger: “o universo do ser-com-outros, no qual o ser-com-outros sempre prevalece sobre o ser-a-si-mesmo que poderia ser, de outro modo” (CASTRO, 2013, p.24), ou seja, o quotidiano não pode existir na individualidade, só é possível quando está no meio social, na vivência do ser-com-outros.

A leitura sobre o quotidiano na fenomenologia de Maffesoli (2007) permitiu que eu percebesse que o teórico complementa a ideia de Heidegger (2006), pois é na vida

quotidiana que há compartilhamento e vínculo social. Essa aproximação teórica pode não parecer tão clara, mas é a partir das leituras de Heidegger (2006) que Maffesoli olha para o passado e percebe o futuro, é uma maneira de compreender a vida que há no cotidiano, principalmente na perspectiva de compartilhar emoções com o outro no dia a dia.

Para que esse dia a dia aconteça, além do tempo, o local é imprescindível, porque o encontro faz-se em lugares. As cidades, por exemplo, são espaços públicos de encontro, nas quais há compartilhamento e construção de laços sociais, destacados pelo cotidiano simbólico das trocas e pela pluralidade (SOUZA, 2010).

A mídia é vista pelo cenário intelectual como onipresente na vida social (GUIMARÃES, 2006). As perspectivas ficam divididas entre pessimistas e otimistas, no entanto em boa parte das pesquisas de Comunicação Social a mídia é vista como uma personagem, que precisa ser compreendida. Aqui, nesta pesquisa, entendo a mídia como espaço, no qual há o entrelace social de vários personagens, como o público e os emissores.

Há uma aproximação entre espaços públicos e espaços midiáticos, quando os assuntos discutidos na vida cotidiana entram em pauta na mídia e passam a permear as discussões do público. Numa visão ontológica, a subjetividade humana é um processo de invenção e experimentação, no qual cada sujeito se produz como um indivíduo único em transformação na experiência cotidiana. São nesses processos de subjetivação, ou seja, no encontro com o outro, que ocorre um processo dialógico de vivência (FURTADO, 2002; NOGUEIRA, 2009).

A história social não é escrita fora do espaço (NOGUEIRA, 2009) e esse espaço é social, porque não existe sociedade sem espaço (SANTOS, 1999). Logo, o espaço é um lugar de encontro social, de comunicação, de interação no qual se constrói quotidianamente vínculos, afetos e escrevem-se histórias. Entretanto, essa história precisa ser entendida de forma indissociável, por meio de sua espacialidade (NOGUEIRA, 2009).

Neste aspecto, o programa *SCPará*, um produto da mídia televisiva, é um espaço, onde ocorrem encontros presenciais e virtuais. Nos encontros presenciais, os entrevistados e a apresentadora discutem assuntos de suas vivências cotidianas, assim como o público que participa virtualmente, aparecendo apenas pela intercessão com uma jornalista que recebe a participação e transfere presencialmente para os participantes do programa. O telespectador interage com o programa partilhando a vivência que tem a partir do cotidiano dos espaços que frequenta.

Essa relação permitida pelos encontros promovidos pelo *SCPA* (público, entrevistados e apresentadora) agencia um compartilhamento de sentimentos e emoções, ou seja, estabelecendo uma relação afetiva (seja conflituosa ou harmônica) e de vivências.

É dessa forma que o público ajuda a construir o cotidiano [mediatizado] da cidade que está inserido e pode passar a enxergá-la por uma perspectiva que talvez não visse antes das experiências coletivas que se dão nessa ambiência midiática, que vivencia uma forma de ‘estar junto’, ou seja, uma forma de estar no mundo - e de sustentar o cotidiano, como acredita Maffesoli (2007) (CARVALHO e MARTINS, 2015).

Quotidiano é entendido, aqui, principalmente pela visão do teórico francês “é menos um conteúdo do que uma perspectivação” (MAFFESOLI, 1987, p.151), porque é uma ação que será pensada ou ocorrerá no futuro a partir da percepção do presente. O cotidiano é a descrição de um cenário futuro no tempo presente, no entanto o que importa é o agora, tendo em vista que esse olhar sobre o porvir só pode ser feito no tempo que se desenrola no momento que acontece, seria o presenteísmo de Maffesoli (2015), como mostrei anteriormente.

Por isso, para Maffesoli (1995), o cotidiano é mais do que um conceito, ele determina a organização da vida social, que é cada vez mais feita do sensível, carregada de afetos e emoções compartilhadas. O cotidiano seria, então, “um bom revelador do estilo da época, pois destaca muito bem como a existência é determinada pelo sentido coletivo” (MAFFESOLI, 1995, p. 65).

Schutz e Luckmann (2003) também entendem o cotidiano como possibilidade de interação entre sujeitos. Para eles, é na vida cotidiana e coletiva que o indivíduo pode interagir e modificar a realidade.

O cotidiano é objeto de estudo para muitos filósofos, sociólogos e comunicólogos. Para o filósofo marxista Henry Lefebvre (1958), que se apoia nas determinações do Materialismo Histórico Marxista, em outras palavras, na relação dialética entre base e superestrutura, a vida cotidiana é privada de originalidade, de criatividade, de inventividade, de perspectiva, o que deixa população sem expressividade e força a passividade. Para o autor, o mundo cotidiano é parte da superestrutura, é feito para absorver as representações do mundo impostas pelos detentores do poder econômico, solidificadas na consciência e alienação dos dominados.

Já para Maffesoli, que apresenta uma crítica ao determinismo positivista do materialismo histórico que Lefebvre se refere, o cotidiano não é alienação. Suas

afirmações se apoiam no que classifica como sociologia compreensiva, “que descreve o vivido naquilo que é/está, contentando-se, assim, em discernir visadas de distintos atores sociais” (MAFFESOLI, 2007, p. 30). A concepção do cotidiano para Maffesoli parte do descrédito da perfeição histórica, da impossibilidade de superação da alienação, do caráter inevitável de contradição para a vida futura (PASÍN, 2002). O cotidiano, para Maffesoli (1998c), seria então um espaço de fragmentações, que dá organicidade às massas para enfrentar a dominação e administrar a vida coletiva. Para ele, o cotidiano é uma reapropriação da vida, o que faria da vida diária uma declaração de fatos. O cotidiano é a própria vivência do dia-a-dia, por isso permite novas significações a cada episódio.

O cotidiano é também a relação espaço-temporal dessa vivência, pois quando as massas se dividem em grupos sociais/tribos é possível que as pessoas retomem o que o poder prova ou privou sem estar fora do sistema social. Por isso, há um reencantamento, uma emoção pelo que é vivido em comum (RÜDGER, 2002). Neste sentido, para Maffesoli, as tribos seriam veículos de uma reapropriação do cotidiano que unifica e controla (RÜDGER, 2002).

Já a perspectiva de Michel de Certeau se aproxima do cotidiano falado por Maffesoli. Nos dois autores, a vida quotidiana é vista como uma afirmação, uma reaproximação com a existência (PASÍN, 2002). Para Certeau (1996) “o cotidiano é aquilo que nos é dado cada dia (ou que nos cabe em partilha), nos pressiona diariamente, nos oprime, pois existe uma opressão no presente”.

Por ser o que acontece dia após dia, o cotidiano é o que nos prende intimamente, que vem do interior, uma história a meio-caminho de nós mesmos. O cotidiano é um mundo que amamos profundamente, memória olfativa, memória dos lugares da infância, memória do corpo, dos gestos da infância, dos prazeres (CERTEAU, 1996, p. 31).

O dia a dia é marcado pelas dinâmicas coletivas e pessoais, como as rotinas por exemplo. Os fatos, desta maneira, seriam próprios do cotidiano. Por isso, para Pais (2001) o cotidiano é um lugar de inovação e não só um espaço de atividades repetitivas, porque a vida quotidiana não é feita apenas de rebotalho. Sendo assim, “a própria recusa do cotidiano (a festa, as viagens, as férias...) é a sua reorganização e transformação. O cotidiano banal, trivial, repetitivo, faz parte de outro cotidiano” (PAIS, 2001, p.78).

Segundo Certeau (1996) é o invisível que interessa ao historiador do cotidiano. É nesta perspectiva que trabalha Castro (2011), dando ao presente a possibilidade de observação e descrição.

Se não é possível historiar o presente, será possível certamente, observá-lo e, talvez, intuí-lo. Por intuí-lo pode-se dizer vivenciá-lo, constituí-lo enquanto experiência sensível. Narrá-lo. É nesse sentido que a sociologia compreensiva fenomenológica que vislumbramos se converte, ainda, numa prática etnográfica: narrar o que nos submerge, resgatando a compreensão – e a intuição – de um modo ainda complexo (CASTRO, 2011, p.67).

A narração do observador, a conversa, o diálogo perpassa pela oralidade, que é um dos marcos de programas de entrevistas na televisão brasileira, como é o caso do *Sem Censura Pará*. A oralidade mediatizada (presente em meios midiáticos) “traz outros novos elementos à oralidade ‘tradicional’, mas a técnica, que lhe permite armazenar a memória, transportar a mensagem e reproduzi-la, não lhe tira o estatuto de vocalidade: continua voz” (CRISTO, 2014, p.40). Veremos mais adiante a importância da linguagem oral e da conversação nos programas televisivos.

No caso do *Sem Censura Pará*, que pouco utiliza de matérias ou infográficos, fica pautado na conversa. O telespectador quer participar dessa conversa, quer estar no mundo, quer se sentir parte integrante da sociedade e isso seria o que entende Simmel (2006) por estar-com-outros, que é a múltipla forma de construir laço social entre indivíduos.

As pessoas querem ser ouvidas, querem ser vistas, querem participar e contar o próprio cotidiano para si e para quem interage, convive. Elas não só querem a informação que a mídia possibilita (MAFFESOLI, 2003). Por isso, a informação serve de cimento social (MAFFESOLI, 2003), mas é a partir da interação social que há uma partilha da vida cotidiana que permite o surgimento de sentimentos e sensações emocionais. Não que a informação não seja importante, é claro, mas o essencial está no reconhecimento social. Para que o espectador se sinta integrante da tribo (MAFFESOLI, 1998a) e tenha reconhecimento social ele precisa vibrar junto, ou seja, precisa colaborar, cooperar.

Os telespectadores acompanham diariamente um programa ao vivo por isso, para ver-se, para fazer parte da comunidade e para vibrar junto. É aí que está a dimensão pós-moderna do fenômeno, nesse aspecto tribal. A comunicação só pode se dirigir à mesma tribo que comunga, com compartilhamento de sentimentos e emoções a partir da interação, tendo em vista que comunicar é sentir junto, é existir coletivamente, é estar em relação, é vibrar conjuntamente.

4.2. Interação e Comunicação: referências e aproximações

Na Comunicação Social, os estudos interacionais estão assentados na relação entre indivíduo, sociedade e processos comunicacionais, sobretudo, os enfoques referentes às interações sociais que se estabelecem a partir das diversas configurações da comunicação contemporânea. Para Castro (2015), a interação quando pensada como objeto de estudo é uma disposição em “compreender o fenômeno social não nos objetos e conteúdos produzidos pela interação, mas na própria interação, ou melhor, no vínculo que se forma entre as pessoas, em torno desses conteúdos” (CASTRO, 2015, p.2).

Ou seja, a interação ocorre no campo da intersubjetividade. Não vou adensar a discussão sobre intersubjetividade, mas é importante perceber que ela é vista, aqui, pela perspectiva fenomenológica. A intersubjetividade seria constituída pela própria ação social (CASTRO, 2012). Ação essa que é uma “atitude consciente e voluntária empreendido por um sujeito dotado de intencionalidade” (CASTRO, 2012, p. 57). A intersubjetividade é uma forma de compreender o mundo na perspectiva subjetiva.

O esforço não é olhar objetivamente de fora, mas, sim, compreender o sujeito como inserido, como parte de, como constituído na relação com o mundo da vida (CADENA, 2015), porque a compreensão do mundo só é possível na relação com o outro (ALENCAR, 2013). É no coletivo, no ser-com-outros que a comunicação ocorre, porque a construção social da realidade não é apartada, nem individual é resultado de contínuos processos de criação, produção e reprodução dos fatos (ALENCAR, 2013).

Programas jornalísticos podem ser o nosso lugar, o lugar no mundo e na sociedade, principalmente quando reforçam estereótipos, tipificações e tribos. Utilizando a fenomenologia de Schutz, Alencar (2013) afirma que um sujeito dotado de espaço, tempo e uma subjetividade na relação com a realidade, ao assistir um programa jornalístico, se ressitua intersubjetivamente no contato com a comunidade que faz parte, exatamente no momento em que partilha da emissão televisual com outros telespectadores. É desta maneira que o espectador vai reafirmar “seu tempo no contato com a atualidade, seu espaço na relação com as notícias que ocorreram aqui (próximo) ou ali (em outra cidade, estado, país...) e sua subjetividade, quando reforça o seu acervo partilhado de acontecimentos e objetos do mundo” (ALENCAR, 2013, p.10).

A comunicação, por anos, foi vista como transmissão de mensagens ou informação. A Ciência da Comunicação, segundo Maffesoli (2003), tem dificuldade em pensar sensitivamente, mesmo a parte sensível da vida. Geralmente, focaliza-se nas

coisas mais objetivas, deixando de lado que comunicar é estar em comunhão.

Sodré (2006) olha a comunicação pelo foco da interação, que é uma instância inerente à partilha comunicacional, diferencia-a do signo para as formas simbólicas, a exemplo da linguagem. Os vínculos se estabelecem porque os seres humanos são comunicantes (não só porque falam), relacionando ou organizando “mediações simbólicas em função de um comum a ser partilhado” (SODRÉ, 2014, p.9). Dessa maneira, o objetivo do Campo Comunicacional é “observar como a sociedade conversa com a sociedade” (BRAGA, 2011b, p.66). Posso, assim, compreender a interação como parte de um processo comunicacional, podendo ser chamada de interação social, comunicacional ou simplesmente interação, que são estudadas e tematizadas em diversas disciplinas (BRAGA, 2011b). Porém, quando estudada na Comunicação Social, a interação é problematizada pelo ângulo prioritário da Comunicação (BRAGA, 2011a).

A perspectiva comunicacional de Braga é construída “de seu lugar social, de seu comportamento coletivo (consensual ou institucional), ou mesmo daquilo que seus praticantes julgam (culturalmente) ser comunicacional” (YAMAMOTO, 2013, p. 101). Dessa forma, Braga (2011b) propõe um desentranhamento, que seria extrair de “processos políticos, econômicos e culturais” o que é próprio do comunicacional. Para Braga (2011b), na hora de desentranhar é preciso levar em consideração que as questões comunicacionais integram a realidade social, o que pode fazer com que a confundam com senso comum, tendo em vista que a nossa ciência considera a vivência, gestos e o sensível como parte importante na construção de um objeto de estudo.

Muitos assuntos que são tratados na Comunicação são abordados em outras áreas, como a interação social, que é o que nos interessa neste capítulo. Mas, quando olhada pela Comunicação Social, a interação seria a “conversa” da sociedade (RÜDIGER, 2011). Para Braga (2011a), o termo “conversa” não se confunde com outro tipo de interação social, chamando a atenção para o “aspecto de troca comunicacional (ainda que o objeto de uma 'conversa' possa ser de diversas naturezas – econômica, política, militar, científica, ou sensual)” (BRAGA, 2011a, p.28). A conversa enfatiza que essa troca é uma comunicação. No entanto, para Braga (2011a, p. 66):

as expressões “conversa” e “conversa” tomam como metáfora e ampliam para o espaço social amplo o que ocorre entre pessoas em situação presencial. Isso traz problemas – porque estimula uma perspectiva determinada por um modelo dialógico-simétrico alternado-recíproco de comunicação – modelo que não se justifica em instâncias mais complexas e diversificadas. Preferimos então utilizar a expressão

“interação social” (ou, quando necessária maior explicitação, “interação comunicacional”), ou ainda simplesmente “interação” – abrangendo, mas não se restringindo àquelas trocas do modelo alternado-recíproco (BRAGA, 2011a, p. 66).

À vista disso, para Braga (2011a) uma maneira de referir-se à interação comunicacional é considerar que se trata dos processos simbólicos e práticos que “viabilizam as diversas ações e objetivos em que se veem engajados” (BRAGA, 2011a, p.66). Os estudos sobre interação comunicacional vão desde as conversas banais do dia-a-dia, entre mãe e filha, por exemplo, os estudos feitos a partir da Teoria da Análise da Conversação baseados em Goffman até os estudos feitos sobre as conversas mediadas por meios de comunicação, que é o enfoque deste trabalho.

Sobre isso, Braga (2006b) chama a atenção para a necessidade de “perceber as diferenças e especificidades de cada um dos diferentes processos de interação social sobre a mídia, usando o pertencimento comum a um mesmo patamar justamente como critério de comparação e diferenciação” (BRAGA, 2006b, p.34).

A interação social, para o teórico, seria o “*lugar de ocorrência da comunicação*”. Apesar de não ter um conceito fechado para o que significa esse lugar, fica claro que a comunicação só é possível a partir de uma conversa. A conversa não precisar ser apenas com palavras, os gestos; as expressões faciais e corporais também informam, comunicam e são formas de interagir.

Esse “*lugar de ocorrência da comunicação*” não é necessariamente presencial, quando mediado pela mídia passa a ser virtual. Isto fica claro quando Muniz Sodré (2014) ressalta que a partir dos diferentes tipos de contato estabelecidos pela mediação, configuram-se novos modos de presença, a exemplo da presença virtual possibilitada pela tecnologia, seja pelo *smarthphone*, computador ou televisão. Para Muniz Sodré a midiatização é uma qualificação particular da vida, um novo modo de presença do sujeito no mundo. Então, a midiatização pode ser entendida como uma tecnologia de socialidade (SODRÉ, 2001). A marca dessa socialidade é a comunicação, por pressupor a troca e a complementaridade que se distende num jogo de reversibilidade, que nascem significados culturais, valores, multiplicidade e diferenças (GIOSEFFI, 1997). A midiatização seria também um instrumento para o presenteísmo maffesoliano, que marca a ideia de reconhecimento social e a participação no aqui e agora, no presente (GIOSEFFI, 1997).

O lugar pode ser virtual, com diferentes tipos de contato, o que para Fachine (2006), como para Muniz Sodré (2001), também são novos modos de presença. Dessa

forma, Fachine (2006) defende que mais que ao conteúdo, o sentido de vários formatos na televisão, hoje, está ligado à modalidade de encontro que se instaura, uma vez que “os meios eletrônicos, e a TV particularmente, oferecem agora novas formas de acesso às instituições, às informações, aos locais e às pessoas” (FACHINE, 2006, p.1). Nessa perspectiva, a televisão, ao fazer a ligação do individual com o coletivo, conecta o cotidiano que produz ao cotidiano do público, criando “um sentido de ‘estar com’ que se manifesta pela co-presença que a similaridade da programação (todos vendo a mesma coisa) e a similaridade da transmissão (ao mesmo tempo) propiciam” (FACHINE, 2006, p.2).

Muniz Sodré (2006) também acredita que a experiência sensorial entre mídia e espectador faz com que este seja emerso numa sensibilidade comunicacional individual e coletiva, o que transforma a interação em um fenômeno ainda mais subjetivo, “pois a comunicação só ocorre quando a mensagem consegue afetar o invisível, o interior da pessoa, a sua alma” (RIBEIRO, 2013, p. 6). Ribeiro (2013, p.6) explica que a ação de “afetar” significa comover, mexer com sentimentos e sentidos ou provocar uma modificação (RIBEIRO, 2013). Assim, o afeto seria a capacidade de modificação no ser, que passa a sentir e a pensar diferente da forma anterior a de ter sido afetado. Por isso, Muniz Sodré (2014) chama a atenção para o que significa comunicar, que pode, ao mesmo tempo, “vincular, relacionar, concatenar, organizar ou deixar-se organizar pela dimensão constituinte, intensiva e pré-subjetiva do ordenamento simbólico do mundo” (SODRÉ, 2014, p. 9). Portanto, como disse, se há vínculo entre as pessoas, há interação social, favorecendo o afeto, tão importante para a comunicação.

A televisão, como o rádio, tem uma relação particular com o público: a intimidade (JOST, 2007). E com o ‘ao vivo’, a televisão provoca uma troca de momentos, nos quais o espectador acompanha a transmissão “menos pelo que deseja saber, e mais pelo que almeja sentir: sentir junto, sentir o sentir do outro e, principalmente, sentir-se junto ao outro no momento em que todos sentem o mesmo tão somente pela experiência de ‘ver TV’” (FACHINE, 2006, p.2). Assim, acrescenta a autora, a televisão ‘ao vivo’ permite que destinatários e destinatários compartilhem da mesma temporalidade, colocando-os em um mesmo lugar (o de pertencimento). E esse efeito espaço-temporal permite um efeito de contato, mesmo se não houver a participação direta do espectador por telefone, e-mail ou por outros meios, ou seja, não é preciso uma comunicação direta, com participação do público, para que este seja afetado.

Esse efeito de contato depende da neutralização, em maior ou menor intensidade, da distância em que o aparato de mediação impõe entre a TV e o “mundo”, entre o sujeito e o “mundo” e, em última instância, entre o sujeito e a própria TV (ou o modo como se relaciona com a TV). (...). Essa indistinção de instâncias é responsável pela produção de um sentido de presença, de “acesso direto”, que desloca os sujeitos de suas situações físicas e produz um lugar intersubjetivo de encontro (FECHINE, 2006, p. 12).

No *Sem Censura Pará*, que é ao vivo, é notável a participação direta do telespectador, mas ao longo da pesquisa descobri muitos telespectadores assíduos do programa que nunca mandaram comentários ou perguntas, mas assistem diariamente o *SCPA* e são afetados. É o caso de Geraldo Teixeira, que ao descobrir que estava estudando a relação do público do *Sem Censura Pará* com o programa me procurou, como ele não interage com o programa não respondeu ao questionário, mas ao longo da conversa descobri uma situação reveladora. Teixeira (2016)¹⁴ é artista plástico e todos os dias faz obras de arte com a televisão sintonizada na TV Cultura do Pará às duas e meia da tarde. A escolha, segundo ele, é pelo conteúdo e pela possibilidade de acompanhar a conversa trabalhando, sem precisar ficar visualmente vidrado na tela.

Consideradas um lugar privilegiado de comunicação, as mídias tornaram-se, então, um *lugar de pertencimento*, um espaço como fator de socialidade, por conta da valorização espacial do virtual e da razão com afeto no sentido mais simbólico do qual fala Maffesoli (1998). É nesse lugar de pertencimento que os telespectadores do *SCPará* gostam de estar. Os espectadores se interessam apenas ao que lhe diz respeito (Maffesoli, 2003), principalmente assuntos que os identificam, seja sobre o bairro, a comunidade, a região que habitam.

Flávia Lima é jornalista e há quatro anos está na produção do programa. Para ela, a relação entre o público e o *Sem Censura Pará* passa pela confiança que foi construída ao longo do tempo, mas principalmente porque é um lugar onde as pessoas encontram atenção.

Elas gostam de ouvir o nome delas na TV. Faz com que elas se sintam importantes. Naqueles segundos, elas deixam de ser o que são (muitas vezes, alguém que elas não têm orgulho de ser), para serem telespectadores do *Sem Censura Pará*, ou ganhadores do sorteio do programa. É especial para elas (LIMA, 2016)¹⁵.

¹⁴ Geraldo Teixeira, artista plástico, é telespectador do *Sem Censura Pará*, mas não participa ativamente, entrevista concedida à autora desta pesquisa no dia 26 de novembro de 2016.

¹⁵ Flávia Lima é atual produtora *Sem Censura Pará*, entrevista concedida à autora desta pesquisa no dia 02 de dezembro de 2016, em Belém.

O depoimento da produtora corrobora com os pensamentos de Maffesoli (2003) de que mais do que assistir e saber das informações, a gente quer se ver na TV. É por este motivo que os telespectadores se aproximam do programa, pois querem cooperar com a dinâmica ao vivo, querem participar.

Para escolher os telespectadores que participariam da fase da entrevista em profundidade, eu apliquei um questionário. Nesse questionário, os participantes confirmaram que a atenção dispensada a eles é um fator importante para que contribuam com o *SCPA*, além da possibilidade de emissão de opinião.

Os espectadores podem assistir ao programa para se informar, mas tomam-no também como um passatempo, um divertimento. Os assuntos que foram discutidos no *SCPará* podem ser comentados com os amigos, servindo de elo, de motivo para estar com o outro, ou seja, é um laço social (MAFFESOLI, 2003), uma socialidade.

Nesta pesquisa, trato de socialidade quanto ao conteúdo e a participação dos telespectadores do programa, a partir das percepções de Maffesoli (2014), que é uma característica da pós-modernidade, que tem como elemento essencial à estética. E esta estética, usada no sentido etimológico da palavra *stesis* em grego, é o compartilhamento de emoções e paixões, é o estar-junto. A sociabilidade é percebida no formato do programa, mas o que nos interessa é a socialidade.

Socialidade e sociabilidade são conceitos diferentes na sociologia. Aqui, adoto a visão de Michel Maffesoli (2013) de que a sociabilidade é uma maneira racional de estar junto, enquanto a socialidade é um laço social que se cria, caracterizando a tribo, como um pacto social e não um contrato (MAFFESOLI, 2013). Por este motivo elegi a socialidade, tendo em vista que o objeto de estudo escolhido, os laços de afeto e a interação entre o público do *Sem Censura Pará* e o programa, demanda atenção a um vínculo emocional, construído a partir da interação cotidiana. Há, assim, um enraizamento, a partir do vínculo construído, tendo em vista que:

O afeto, o emocional, o afetual, coisas que são da ordem da paixão, não estão mais separados em um domínio à parte, nem confinados na esfera da vida privada, não são mais unicamente explicáveis a partir de categorias psicológicas, mas vão tornar-se alavancas metodológicas que podem servir à reflexão epistemológica, e são plenamente operatórias para explicar os múltiplos fenômenos sociais, que, sem isso, permaneceriam totalmente incompreensíveis (MAFFESOLI, 1998, p.53).

Um olhar com afeto para a interação permite dar à Comunicação um olhar mais sensível. Para Maffesoli (1998), perceber o sensível seria prestar atenção à razão interna

em ação nos fenômenos sociais, que aborda a delicada questão da vivência, o senso comum que é a expressão do vivido e a temática do sensível, que é parte integrante da natureza humana. Para a fenomenologia, corrente de Michel Maffesoli (1998), não há diferença entre o conhecimento sensível e o intelectual. O conhecimento é uma experiência sensível e intelectivamente processada.

Nessa perspectiva de olhar com afeto para a interação, a comunicação tem um papel fundamental na construção do sensível. A afetividade e a interação são propriedades dessa comunicação do sensível, construídas no cotidiano, como disse anteriormente. Esse cotidiano, para Maffesoli (1995), está em sintonia com o senso comum e o homem banal, com a vivência, o que não quer dizer que se esvai de sentido. Essa vivência seria o próprio cotidiano, o mundo da vida, se diferenciando da experiência, que é uma vivência intelectualizada, quando há reflexão sobre o vivido (MAFFESOLI, 1995).

4.3. A tessitura da afetividade entre público e programa

Como mostrado no terceiro capítulo, o programa nasceu no processo de redemocratização do país, o que trouxe liberdade na abordagem dos temas e permitiu um canal de comunicação com o público, com espaço para opinião e questionamentos. Provavelmente, isso foi responsável pelo vínculo afetivo entre espectadores e o programa, já que:

não somos todos afectados do mesmo modo nem ao mesmo tempo. E só a liberdade pode garantir a manifestação destas diferenças. Mas, simultaneamente, ela garante também a possibilidade de as superar: através da discussão, do acto de vontade que é a interpretação e a compreensão do outro (ESTEVES, 1992, p. 01).

Observa-se que em um primeiro momento, os laços de afeto, estabelecidos a partir de uma ambiência de busca pela liberdade, uma ambiência, obviamente, que não se via na ditadura militar, permitiram formar o público de um programa que ainda estava começando a ser exibido, mas já fazia referências ao cotidiano através da conversação e da reafirmação da livre expressão.

Para revelar a afetividade é preciso ouvir o telespectador. Por isso, é interessante observar que, ao chamar o público para participar do programa, cria-se um vínculo de cooperação que, para Marcondes Filho (2014), pode determinar a qualidade da comunicação. “A empatia entre os dois polos, espectador-fluxo de imagens (ou sons),

será bem-sucedida se, da parte daquele que assiste, houve não apenas o interesse, a vontade, o desejo de receber aquela narrativa, mas também a colaboração (a aceitação)”. (MARCONDES FILHO, 2014, p.68)

O autor defende que o produto tem que afetar/mexer com quem recebe a mensagem, provocando conexão, entendendo se foram “só aparentemente penetrantes ou se, de fato, provocaram resultados inovadores; se eles não só fizeram sentir, mas também mexeram com a cabeça, subvertendo padrões” (MARCONDES FILHO, 2014, p. 69), ou seja, como já dito, o afeto seria a capacidade de modificar o ser, que experimenta novos sentimentos depois de ser afetado. Entretanto, perceber a subjetividade dessa afetação é complexo, a possibilidade é pelo que Silva (2011, p.08) diz ser as maneiras como o telejornalismo inclui o sujeito na conversação: “primeiro, de forma evidente, quando o público aparece na conversa e participa (nível pleno); segundo, quando aparece e não participa (nível oculto); terceiro, quando não aparece, mas participa (nível representativo)”.

Durante o *Sem Censura Pará*, normalmente o público participa da conversação por meio do terceiro nível, o representativo, quando não aparece, mas participa através de perguntas. Na edição de três anos, houve entrevistas com os telespectadores mais assíduos, trazendo o primeiro nível de conversação, o pleno. No primeiro nível, segundo Silva (2011), o telespectador aparece e participa, seja em uma enquete, entrevista ou com os seus recados em letreiro na tela da televisão. Ambos os níveis de conversação envolvem o espectador e mostram que existe cooperação na construção do próprio programa, incentivando a liberdade de expressão e a participação do público nas formas de ver o cotidiano.

Outro elemento importante nos processos de interação é a informalidade, também presente na conversação. Na década de 1980, os convidados de programas de entrevistas eram obrigados a aparecer com roupas formais (terno e gravata, por exemplo), mas no *Sem Censura Pará*, segundo a primeira diretora do programa Regina Alves¹⁶ foi diferente. A informalidade foi pensada desde a idealização do formato do programa: “não queríamos mais um programa de entrevista como outro qualquer, queríamos um bate-papo, por isso a informalidade”.

A informalidade ajuda a criar intimidade entre o telespectador e o programa e a

¹⁶ Informação concedida em entrevista realizada presencialmente pela pesquisadora no dia 11 de julho de 2016, em Belém-Pa.

eliminar barreiras de comunicação, aproximando as pessoas, favorecendo suas trocas simbólicas nos processos interativos e fortalecendo vínculos afetivos. Segundo França (2012, p. 25), a interação é próxima da noção de relação, por isso “traz a dimensão prática do agir de um indivíduo, que é movido pela orientação do outro, mas enfatiza, ainda mais, o seu aspecto compartilhado”. E nessa relação revela-se a intimidade do cotidiano, terreno fértil para fortalecer o sensível a partir de interações afetivas entre as partes.

4.4. Emoções na tela do *Sem Censura Pará*

O indivíduo não vive apartado da vida social, pelo contrário, está conectado à comunidade por meio da cultura, da comunicação, da moda e do lazer (MAFFESOLI, 1998b). Seria o que o Maffesoli (1998b) chama de “laço de reciprocidade”, um entrelaçamento das ações, das situações e dos afetos dos indivíduos. E é desta maneira que a relação de afeto entre público e mídia é vista nesta pesquisa.

Para o comunicólogo francês Dominique Wolton (2015), na comunicação busca-se o outro, por meio do compartilhamento, com o objetivo de encontrar o amor. O pensamento de Wolton (2015) vai ao encontro do significado de afetar para Marcondes Filho (2008), que é mexer com sentidos e sentimentos, já que é capaz de provocar modificações no ser, além de comover. A emoção, logo, se dá quando o indivíduo é afetado.

Neste sentido, a televisão tem uma relação particular com o espectador, na construção de um vínculo e uma intimidade (JOST, 2007). Orozco Gómez (2005) concorda com JOST (2007) quando diz que “a interação entre o telespectador e a TV começa antes de ligar a televisão e não termina uma vez que esta está desligada” (OROZCO, 2005, p.34), levando em consideração que a televisão tem uma característica pessoal, pois destina-se a apenas uma pessoa (JOST, 2007), mesmo que a televisão seja um veículo de massa, ela conversa intimamente com as pessoas, dirigindo-se a um indivíduo e não à população. Os textos do programa conversam diretamente com uma pessoa, como é possível perceber quando a apresentadora do *Sem Censura Pará* (2015) fala “você pode mandar perguntas e comentários para os nossos convidados”, “no próximo bloco, você vai acompanhar o bate-papo com fulano” ou ainda “a sua participação é muito importante para a gente”.

A televisão é um “ambiente emocional do lar”, pois ela é presença e companhia, tornando-se um lugar de conforto que pode sempre ser acessado (HAGEN, 2009). Essa característica do aparelho televisivo é estendida a alguns programas de TV, quando ganham credibilidade e conseguem afetar o público, já que é uma experiência individual e coletiva, o que faz a interação ser um fenômeno subjetivo (SODRÉ, 2006).

Quando a programação é ‘ao vivo’ há uma troca de momentos, é o acontecimento sendo vivenciado instantaneamente. O espectador acompanha a transmissão para sentir-junto, não exatamente pelo que deseja saber, como já foi dito (FECHINE, 2006, p.2). Isso fica claro quando o marido da telespectadora Dolores, na introdução deste trabalho, contou que se ele chegar para almoçar na hora do *SCPA*, come sozinho. Isso acontece porque dona Dolores se sente conectada ‘ao vivo’ à comunidade por meio da comunicação possibilitada pelo programa televisivo. E o momento não pode ser transferido para posteridade, uma vez que é ‘ao vivo’.

A “TV articula o individual ao coletivo, sincronizando o meu cotidiano ao de grupos sociais mais amplos” (FECHINE, 2006, p.1), fazendo com que o sentimento de “estar junto”, revelado por Maffesoli (1998b), se manifeste enquanto todos assistem a mesma programação e comentam sobre ela. Quando os espectadores acompanham as edições do *Sem Censura Pará* e interagem com elas, revela-se o vínculo social pelo compartilhamento, pela emoção, seja para fazer ser ouvido/visto ou para reafirmar o lugar de pertencimento.

O vínculo entre público e programa é alimentado pelo formato do *Sem Censura Pará*, na tentativa de transformar o espectador em parceiro já que, desde a primeira edição, o público é convidado a participar com perguntas ou comentários. Para Gisela Castro (2012), as marcas (de produtos ou serviço) têm a ambição de envolver o consumidor como parceiro e fã, com estratégias transparentes ou não, para incentivar a participação “espontânea” do público nas redes sociais, por exemplo.

As táticas servem para aproximar o espectador e fazê-lo participar. Nas edições do *SCPA*, são sorteados brindes, bem como os espectadores são convidados a movimentar o bate-papo, quando a apresentadora enfatiza, logo na abertura do programa: “o maior parceiro do programa é você, envie suas perguntas e comentários” ou quando o perfil do *Sem Censura Pará* no *Twitter* publica “O programa é feito para você, participe!” e outros textos, como esse a seguir:

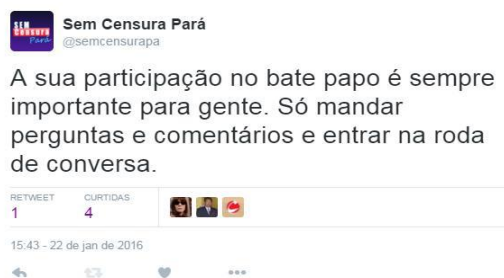


Figura 8: Informação retirada do perfil do Sem Censura Pará no Twitter

Esse laço estabelecido com o espectador do *Sem Censura Pará* só é possível a partir da interação. O convite formalizado nas edições do programa, seja pela apresentadora do *SCPA*, seja nas redes sociais, ajuda o público a ficar mais à vontade para participar do bate papo. Mas, na edição de aniversário de três anos do *SCPará*, em 1991, esse convite pareceu um tanto exagerado, quando a apresentadora começou o programa dizendo ao telespectador: “não seria Sem Censura, nem Pará se não contasse com a sua participação. É você que faz esse programa e é pra você que ele é feito, entre nessa festa e ligue para os telefones...”. Ao chamar o público para integrar o programa, cria-se um vínculo de cooperação, como apresento mais adiante no quinto capítulo, que, para Marcondes Filho (2014), pode determinar a qualidade da comunicação.

Durante a análise dos programas e nas entrevistas com os telespectadores percebi que a participação deles é motivada pelos brindes sorteados e pelos assuntos e convidados do dia, muito mais do que pelo convite. Os dez telespectadores que responderam ao questionário disseram que o mais interessante do programa é o tempo longo dado às entrevistas e o que os entrevistados têm para dizer.

O encontro se dá no *lugar Sem Censura Pará*, independentemente da tela que o espectador escolhe para estar ligado: televisão, *smartphone* ou computador, ele passa a ser participante quando interage ativamente com o programa (perguntando, retrucando, informando, fazendo comentários aos convidados do *SCPA* e à apresentadora). Há, assim, um enraizamento, a partir do vínculo criado, tendo em vista que a interação permite dar à comunicação o que Maffesoli (1998a) chama de sensível. É a partir da troca de informações entre a apresentadora, os entrevistados e os espectadores que se dá a interação e o vínculo, levando as relações vivenciadas no espaço e tempo virtual a construir um cotidiano midiaticado.

4.5. A conversação na televisão

A conversação pode ser compreendida, em sentido estrito, como a palavra que se manifesta quando um pequeno número de participantes se reúne e percebe como um momento de fazer sentimental com um fim em si (GOFFMAN, 1987). Uma conversa real é uma atividade em si e para si. É uma atividade privada, que reúne um número limitado de participantes em estado de atenção e confiança, com reciprocidade e escuta atenta. É por este motivo que Vincent (2001) considera a conversa como um momento especial para a expressão de emoções e inteligência, produzida de forma coletiva.

Na área da comunicação, a conversação é estudada de várias maneiras, mediada ou não. Aqui, teremos um pouco mais de atenção à conversação mediada pela televisão, levando em consideração o objeto de estudo.

Para Corner (1999), é principalmente pela linguagem oral que a televisão cria uma relação com o público, mesmo que o maior diferencial da TV para os demais meios de comunicação seja a imagem. É nesta mesma perspectiva que Silva (2010) trabalha, no entanto para ela é a linguagem verbal que aproxima o público. Mas, concordo com Corner (1999), é a linguagem oral e não a verbal. A linguagem verbal levaria em consideração a escrita além da fala e é a conversação que ganha destaque na relação do público com a televisão. A maior parte dos programas televisivos utiliza a conversação como desdobramento da fala e é essa característica de aproximação da instituição mídia televisiva com a vida ordinária (SILVA, 2010) que faz com que os programas televisivos participem da vida cotidiana das pessoas.

Essa característica oral da televisão foi absorvida do antecessor rádio. Era por meio da conversação que os ouvintes do rádio ficavam fidelizados ao longo do tempo (REZENDE, 2000) e não foi diferente com a TV. Ao longo desses quase 70 anos de história da televisão brasileira, a programação adaptou-se principalmente à demanda de audiência e às novas tecnologias (REZENDE, 2000). No entanto, mesmo com as mudanças estruturais, a característica básica da conversação não foi modificada, ao contrário, foi intensificada. A coloquialidade, que aproximou os ouvintes do rádio, conquistou os telespectadores da televisão, especialmente com a influência da internet.

Os programas telejornalísticos se apropriam de práticas sociais já estabelecidas na vida ordinária quando utilizam a conversação como estratégia para conquistar a audiência (SILVA, 2010). Isso porque a conversação faz parte da experiência do dia-a-dia, o que permite que o espectador participe da conversa, principalmente quando há possibilidade

de interação direta com os programas através de ligações telefônicas ou redes sociais, como é o caso do *Sem Censura Pará*.

Para usar, nos programas televisivos, a conversação como estratégia, é preciso se apropriar de regras conversacionais partilhadas socialmente (SILVA, 2010; BRAGA, 2006a). Na vida cotidiana, na vivência e experiência do dia-a-dia, os indivíduos utilizam as regras conversacionais para interagir e compartilhar as relações sociais. Isso ocorre também quando a conversação é mediada em um meio de comunicação massivo, como a televisão. Para Braga (2006b) toda sociedade dispõe de uma variedade de dispositivos conversacionais, que são ativados durante as experiências socioculturais – as interações sociais.

Construído nas relações entre linguagem e sociedade – interação e contexto – o dispositivo de conversação seria, para Braga (1994), um conjunto de regras e modelos “que não definem o conteúdo dos enunciados que vão ser produzidos, mas fornecem as marcações para o trabalho de cena” (BRAGA, 1994, p. 13). Mesmo que parta de uma perspectiva teórica distinta, Rodrigues (2001) também integra linguagem e sociedade quando se trata da pragmática da conversação. Para ele, o dispositivo conversacional também é gerido pelas interações, mais precisamente pela linguagem, com o uso das palavras, réplicas e repetições.

A visada de Braga aproxima-se com a de Mouillaud (1997), que entende que os dispositivos não são apenas aparelhos tecnológicos, nem só suporte do enunciado, tampouco só contexto. O dispositivo é uma espécie de “‘acoplamento estrutural’ entre contexto, enunciado, suporte e forma de inscrição, ou seja, entre dimensões que expressam o que categorizamos como objetos centrais da comunicação midiática – a sociedade, a linguagem e a tecnologia” (KLEIN, 2007, p. 219).

Por isso, Braga (2006b) afirma que quando vai ao ar cenas de conversações, num programa de televisão, este tem que se remeter aos dispositivos e obedecer aos direcionamentos da linguagem televisiva (vez de fala, duração do programa/bloco, ritmo e os papéis desempenhados pelos interlocutores), porque “toda sociedade dispõe de uma variedade de ‘dispositivos conversacionais’ que são ativados segundo as circunstâncias socioculturais das interações” (BRAGA, 2006b, p.2).

Quando falamos em dispositivos conversacionais parece que as regras da conversação são complicadas, mas são práticas recorrentes da vida cotidiana, por essa razão são utilizados de forma intuitiva (SILVA, 2010). Mas, para que a comunicação seja

efetivada é necessário que haja competência e regras, apesar de parecerem espontâneas (SILVA, 2010, WOLF, 1994, BRAGA, 2006).

O público participa porque a televisão é uma janela. E é pela janela que se descortina a vida, porque é pela leitura do olhar que se conhece e reconhece. Pela televisão, o indivíduo contempla o mundo (CRUZ, 2007). O verbo janelar me foi despertado pela jornalista Regina Alves (2016), que ouviu Muniz Sodré falar, numa emissora de televisão de Belém durante uma entrevista, que a televisão é popular por causa da prática de janelar das pessoas, que querem saber os fatos, querem assistir às conversas. Para Alves (2016), é isso que explica a participação assídua dos telespectadores no *Sem Censura Pará*.

A televisão é o meio de comunicação com maior predominância no Brasil, chegando a ser vista por 95% dos brasileiros, sendo que 73% da população assiste diariamente (BRASIL, 2014). Esse alcance faz com que a TV seja um espaço de reconhecimento e de construção da identidade nacional, tendo em vista que integra o cotidiano, contando histórias da vida das pessoas por meio de uma narrativa (CRUZ, 2007). Para Muniz Sodré (2001), esse fascínio pela televisão está na “visão familiar de um mundo que se ‘presentifica’ ao se girar o botão do aparelho-receptor” (SODRÉ, 2001, p.72). Desta maneira, a televisão, para este autor, é o *voyeuse* do mundo, que em francês seria alguém que assiste cenas íntimas sem participar. E na televisão é o telespectador quem é cúmplice do *voyeurismo* e para isso é preciso que as regras de reconstrução da realidade sejam eficazes (SODRÉ, 2001).

Sendo assim, o ato de janelar é baliza de muitos programas televisivos, principalmente o *Sem Censura Pará*, que tem na conversa a essência do programa. Isso ficou claro numa das entrevistas com o antigo corpo técnico do *SCPA*. Perguntei à jornalista Daniele Redig, produtora do programa nos anos 2000, se ela sabia avaliar qual era a relação do telespectador com o *Sem Censura* e a resposta veio em forma de afeto: “é como se o telespectador considerasse que faz parte da família” (REDIG, 2016). Depois de anos na produção, ela passou a apresentar o programa em 2007 e isso estreitou sua relação com o público. Antes de ser digital, o sinal da TV Cultura chegava com precariedade em muitas casas na capital paraense e com mais dificuldades no interior. A digitalização só ocorreu em 2012. De acordo com Redig (2016), o que permitia que as pessoas assistissem era a relação de intimidade que as entrevistadoras que passaram pelo *Sem Censura Pará* tentavam emprestar ao programa: “O meu sentimento era de sentar no sofá e começar uma conversa com várias pessoas. E, melhor, essas pessoas, que estavam

do lado de lá da TV, sentiam a mesma coisa” (REDIG, 2016). Isso porque havia uma participação intensa do público: segundo Redig (2016), enquanto ela foi produtora e depois apresentadora, quase 99% da interação era por telefone, mesmo que o e-mail fosse uma alternativa desde 2001.

O programa adotou uma fórmula: ouve tanto especialistas que abordam assuntos de interesse geral da sociedade, quanto aos telespectadores, que participam com opiniões. Esse formato é mantido até os dias atuais e é revelador de credibilidade, já que o poder da palavra não é centralizado no apresentador, no convidado especialista ou no telespectador. Todos têm direito a se manifestar. Essa ambiência de liberdade é um dos aspectos que contribui para manter o programa que, certamente, está há tanto tempo no ar porque procura trabalhar com o princípio da liberdade, estabelecendo interações afetivas com o público a partir da cooperação na construção compartilhada do cotidiano (CARVALHO; AMORIM; MARTINS, 2015).

Em tempos de efemeridades contemporâneas, construir vínculos duradouros e de afetos, quotidianamente, exige uma inteligência para o sensível bastante complexa. O programa de entrevistas, sem edição das falas e que destina um espaço para a opinião do telespectador, trouxe uma conexão e laços de afeto do público com o programa. Todos os dias, o *Sem Censura Pará* chega à vida das pessoas, integrando a rotina dos telespectadores. Essa credibilidade construída com o passar do tempo fidelizou o telespectador. O afeto e o consumo acabam ficando articulados (MENEZES, 2007). Menezes (2007) defende que há uma passividade no sujeito afetado, mas Deleuze (2002) discorda para ele o poder de ser afetado significa afetividade, sensibilidade e sensação. É como defende Duarte (2003) na comunicação entre dois indivíduos os dois são afetados, um deixa no outro um pouco de si.

O espaço dedicado ao público permite estabelecer vínculos e aumentar as possibilidades de interações afetivas, tendo em vista que o programa se configura como um lugar de pertencimento para o público a partir da manifestação pública de opinião, interação e integração. É nesta relação que ocorre a comunicação, conseqüentemente o compartilhamento de informação e sentimento.

Para que as intenções comunicativas sejam compreendidas é preciso que haja cooperação, que segundo Grice (1982), é principal regra da conversação. O indivíduo deve cooperar com as máximas conversacionais “faça sua contribuição conversacional tal como é requerida, no momento em que ocorre, pelo propósito ou direção de intercâmbio comunicacional em que você está engajado” (GRICE, 1982, p. 87) e só funciona se os

participantes estiverem dispostos a manter a conversação. Desta forma, a conversação é um jogo de cooperação, num esforço de compreender o outro e se fazer compreender, pois há uma intenção comunicativa (GRICE, 1982; OLIVEIRA, 2012).

5. OLHAR E SENTIR: ANALISANDO A CONSTRUÇÃO DE LAÇOS COM O PÚBLICO

A dissertação foi construída levando em consideração teoria e empírico em todos os capítulos. Por isso, a análise da relação entre público e o programa que vai sendo tecida no cotidiano, vai sendo construída ao longo dos três capítulos de análise. Revelar esta conversa foi importante para que aos poucos o objeto de estudo fosse despontando. Esse terceiro capítulo não é diferente, mas é a parte mais analítica da dissertação. É, neste momento, que a *Cartografia Sensível* vai ser evidenciada.

A cartografia evidenciada, aqui, tem uma relação com os princípios do rizoma de Deleuze e Guattari (2007) e a cartografia movente de Martín-Barbero (2002). A cartografia é entendida não apenas como a montagem de mapas para visualizar todo o objeto, ela é uma visão privilegiada do pesquisador de acompanhar de perto a navegação pelo objeto, levando em consideração o sujeito.

É necessário, neste ponto, lembrar a metodologia, que já foi introduzida no início do trabalho, em caminhos metodológicos, para que a aplicação seja mais claramente compreensível.

Para melhor compreender a tessitura da afetividade e os modos de interação, preferi englobar as três técnicas metodológicas (observação participante, a análise descritiva dos programas de janeiro e agosto de 2016 e entrevista em profundidade) no que eu chamo de *Cartografia Sensível*. Já que analisar o afeto e as interações está na ordem do sensível, uma única técnica metodológica não conseguiria dar conta do objetivo desta dissertação.

Para sugerir um percurso, que pode ser facilmente adaptável, como todo rizoma (DELEUZE E GUATTARI, 2007), eu adotei três categorias de análise para compreender a afetividade e a interação tecida entre o público e o programa. Essas categorias são: temporalidade, cotidiano e cooperação. Elas estão intrinsecamente ligadas ao público e ao programa pela conversação, pela interação e pelo afeto, como mostro ao longo deste capítulo. Desta maneira, elas ajudam a conduzir a *Cartografia Sensível*, a mostrar a tessitura da afetividade e os modos de interação presentes no programa.

5.1. A Cartografia Sensível na Comunicação Social

Vou começar esse tópico com uma derivação da palavra que ajuda a explicar a ideia de *Cartografia Sensível*. O termo cartografar vem de mapear lugares, como fazem os geógrafos e agrimensores e significa delinear, reproduzir cartas geográficas, ou seja, traçar caminhos por onde o cartógrafo passou a fim de facilitar viagens futuras.

A cartografia, para os geógrafos, não é estática, é um desenho que acompanha as transformações do lugar (PASSOS e BARROS, 2014). Esse lugar não precisa ser territorial, pode ser um espaço midiaticizado, tendo em vista que o espaço é constituído de relações sociais, de interação e comunicação (SANTOS, 2002). Desse modo, entendo que o espaço midiaticizado com as suas múltiplas interações também é cartografia. A cartografia acompanha a formação dos laços sociais na paisagem (ROLNIK, 1989). É tarefa do cartógrafo estar atento às linguagens, ao afeto e a todos os elementos que serão necessários para a composição da cartografia (ROLNIK, 1989).

Para Passos e Barros (2014), a cartografia é um método de pesquisa-intervenção, na qual as regras não estão prontas, nem há objetivos previamente estabelecidos, ou seja, o trabalho do pesquisador não é feito de forma prescritiva. Mas, isso não quer dizer que é uma ação sem direção, o objetivo é “realizar uma reversão do sentido tradicional de método – não mais um caminhar para alcançar metas prefixadas, mas o primado do caminhar que traça no percurso, suas metas” (PASSOS E BARROS, 2014, p. 17). São as pistas que norteiam a pesquisa, levando em consideração sempre o objeto de pesquisa, o pesquisador e os resultados (PASSOS E BARROS, 2014). Entretanto, mesmo que não haja uma busca por um caminho linear para chegar às respostas, existe a possibilidade de estabelecer algumas pistas que devem ser discutidas ou descritas para coletivizar a experiência do cartógrafo (KASTRUP, 2014).

O cartógrafo, segundo Kastrup (2007), precisa prestar igual atenção a tudo, tendo em vista que a cartografia busca estudar e analisar o processo, se atentando às informações e coleta dos dados. É por meio da análise do cartógrafo que muitas conexões são feitas, incluindo assimilações que ocasionalmente parecem dessincronizáveis.

A cartografia foi formulada por Deleuze e Guattari (2007) para acompanhar um processo de produção e não apresentar um objeto (KASTRUP, 2014). A cartografia, desta maneira, vai além do sentido etimológico de carta desenhada, é, então, um processo metodológico. Para eles, a cartografia é vista como um dos seis princípios do rizoma, que

é um mapa orgânico, com uma ordem própria, que nunca acaba de ser desenhado. Para compreender melhor o princípio da cartografia, acredito ser importante conhecer os outros princípios rizomáticos. Os princípios do rizoma, para Deleuze e Guattari (2007) são:

1º e 2º – Princípios de conexão e heterogeneidade – Os pontos de um rizoma podem ser conectados entre si e devem sê-lo, diferente do formato arbóreo que “fixam um ponto, uma ordem” (DELEUZE E GUATTARI, 2007, p. 15). O rizoma é livre, pode se desenvolver para qualquer direção, sem centralidade. Pelo contrário, o rizoma é descentralizado. Esse princípio pode ser levado para a cartografia, tendo em vista que o mapa tem uma fronteira movediça, que não tem uma ordem pré-definida. Os pontos do mapa se conectam e deslocam a fronteira. Martin-Barbero (2002) também acredita numa cartografia movediça, na qual os trajetos encontram novos caminhos. Para ele, a cartografia se move em múltiplas direções, redesenhando as fronteiras.

3º – Princípio de multiplicidade – É neste princípio que os autores conseguem expressar a relevância da pluralidade, deixando de lado a unidade, que seria um “pivô no objeto ou que se divida no sujeito” (DELEUZE E GUATTARI, 2007, p. 16). Para eles, um rizoma não permite ser sobrecodificado, porque as multiplicidades são planas, já que ocupam todas as dimensões. Não há pontos nas estruturas, apenas linhas. Desta maneira, o mapa não está centrado em nenhum ponto-pivô, mas em várias linhas que compõem uma heterogeneidade.

4º – Princípio de ruptura a-significante – As linhas de um rizoma são tão movediças que podem ser rompidas, quebradas em qualquer lugar, o que possibilita uma nova ligação de linhas, que unidas fazem um novo mapa. As linhas não param de remeter umas as outras, por isso que não há um dualismo ou dicotomia, nem bem e mau, tampouco razão e sensibilidade. A razão, a sensibilidade, o bem e o mal são apenas “o produto de uma seleção ativa e temporária a ser recomeçada” (DELEUZE e GUATTARI, 2007, p. 18). Desta maneira, o rizoma é uma antigenealogia, pois a direção é tortuosa, desterritorializada, não tem um formato genealógico, arbóreo.

5º e 6º – Princípio de cartografia e de decalcomania – Um rizoma foge do modelo estrutural, ele é contrário a qualquer eixo genético, uma unidade pivotante objetiva em que se organizam estados sucessivos, ou estrutura profunda, que seria efeito de decalque, ou seja, reproduzíveis ao infinito. A lógica da árvore, do eixo genético é uma lógica de reprodução e do decalque. Mas, o rizoma é um mapa aberto, por isso não tem o formato de decalque, porque ele não reproduz um “sistema fechado sobre ele mesmo, ele o

constrói” (DELEUZE E GUATTARI, 2007, p. 22). Desta maneira, o mapa contribui para a conexão entre os campos. O mapa faz parte do rizoma. O que faz dele ser aberto e conectável em todas as dimensões, tornando-o suscetível a modificações frequentes: “ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo ou formação social” (DELEUZE E GUATTARI, 2007, p. 22). O que permite que o mapa ou o rizoma tenha múltiplas entradas, diferente do decalque que sempre volta ao mesmo ponto.

Deleuze e Guattari (2007) escreveram o livro *Mil Platôs* para representar um rizoma e não um livro em formato de árvore, com ramificações predeterminadas. O objetivo era criar uma reflexão teórica que possibilitasse a multiplicidade e a formação de conceitos. Tanto que o livro é dividido em fascículos com vários artigos e a leitura pode ser iniciada por qualquer um deles, já que o rizoma tem múltiplas entradas.

No Brasil, foi Rolnik (2011) quem ingressou o termo na área da Psicologia, gerando uma corrente que utiliza a cartografia como método. A cartografia, na perspectiva daqueles dois franceses, vem sendo discutida pelo olhar da psicologia depois que as autoras Rolnik (2011) e Kastrup (2014) escreveram sobre o assunto. A grande maioria dos estudos, os quais eu tive acesso, que utilizam a cartografia pela interpretação de Deleuze e Guattari (2007) também fazem uma leitura pelo ponto de vista de Rolnik (2011) e Kastrup (2014). A cartografia passou a ser utilizada como um método, não do ponto de vista tradicional com o rigor das regras que solicita um método, mas como compromisso e interesse com a aplicação da verdade (PASSOS et al, 2009).

A cartografia é pouco utilizada na comunicação social, contudo quando usada referencia os trabalhos da psicologia de Rolnik (2011) e Kastrup (2014). Normalmente, a tentativa é fazer da cartografia um método. No entanto, alguns autores olham para a cartografia como um direcionamento, para isso são agregadas outras metodologias.

E é como direcionamento que a cartografia se enquadra neste trabalho, no qual se desenvolve a dialética investigador – investigação. O pesquisador, assim como o cartógrafo, não compreende todas as dimensões do espaço geográfico, apenas cartografa a partir do que consegue perceber, porque a “cartografia acompanha a transformação da paisagem” (ROLNIK, 2011, p.06).

Aguiar (2012) analisou trabalhos na Comunicação Social que utilizaram a cartografia de Deleuze e Guattari como método ou procedimento. Segundo ela, nos trabalhos que defendiam a “cartografia como um método, apesar do discurso “rizomático”, a construção teórica sobre a dimensão metodológica era abstrata e sem

relação com o objeto empírico” (AGUIAR, 2012, p. 127). Entretanto, nos trabalhos que utilizaram a cartografia aliada a outros procedimentos metodológicos, “apresentaram avanços nos processos de construção do objeto empírico, pois conjugaram pluralmente as problematizações teóricas com as metodológicas, com as dimensões empíricas do objeto e com as processualidades do sujeito/pesquisador” (AGUIAR, 2012, p. 1270).

Por isso, percebo a cartografia como Deleuze e Guatarri (1995), um mapa aberto, que está suscetível a receber modificações todo o tempo, mas também como o latino americano Martín-Barbero (2002) que acredita que os mapas não são fixos, eles se movem. A investigação feita a partir da cartografia permite que a subjetividade se revele, contemplando a natureza múltipla dos objetos de estudo, principalmente no campo da Comunicação Social (AGUIAR, 2011).

Todo mapa é, para alguns, um tipo de filtro e censura que reduz o tamanho do objeto representado e deforma as figuras da apresentação por conta da omissão de informações (MARTÍN-BARBERO, 2002). Para outros, ainda de acordo com o autor a cartografia está entre a ciência e a arte, um lugar que chega a ser uma encruzilhada, pois é uma ambiguidade ilimitada, já que as tecnologias clareiam a observação e o registro das informações.

Para o pesquisador latino americano, a cartografia pode representar além de fronteiras, ela permite construir imagens das relações e dos entrelaçamentos. O que para ele, pode ser representado por um arquipélago, já que é destituído de fronteira que o una, sendo interconectado por ilhas múltiplas e diversas. A cartografia busca, então, re-pensar e re-fazer o caminho, o trajeto, pois há sempre modificações na paisagem social, pois há transformações nas relações sociais. À vista disso, a cartografia se move, desenhando as novas fronteiras e identidades (MARTÍN-BARBERO, 2002).

Para montar o que chamo de *Cartografia Sensível* parto dos princípios rizomáticos de Deleuze e Guattari (2007) e dos “mapas sobre mediações socioculturais” de Martín-Barbero (2002), que propõem um olhar cartográfico sobre a comunicação. A leitura de cartografia sobre tempo e espaço me interessa, principalmente, pela perspectiva relacional que ajuda a tecer, pois permite mapear a interação e os laços de afeto que o telespectador estabelece com o *Sem Censura Pará*.

O que o cartógrafo quer é “mergulhar na geografia dos afetos e, ao mesmo tempo, inventar pontes para fazer a sua travessia” (ROLNIK, 2011). O afeto, para Rolnik (2011), é visto por uma perspectiva semelhante à deste trabalho. Para ela, o afeto é o efeito do encontro de corpos, da ação de um sobre o outro. Para mim, o afeto é construído na

interação social, no encontro com o outro, na identificação com o semelhante, na curiosidade pelo novo, na repulsa pelo diferente.

Apesar de me apoiar no pensamento tanto de Martín Barbero (2002) como de Deleuze e Guattari (2007) para tratar de cartografia, só ela não daria conta do meu objeto empírico, por isso quis ampliar o pensamento dos autores e propor uma *Cartografia Sensível*.

Outros autores já trataram sobre Cartografia *do* Sensível (ZANDONÁ, 2013; RODRIGUES; SCNORR, 2013; PEREIRA, 2014), entretanto nestes trabalhos não está claro o que corresponderia essa cartografia do sensível, nem conceitualmente, tampouco na aplicabilidade. São pesquisas que tratam o sensível de forma muito superficial, tendendo-o apenas como algo subjetivo. Mas, se fosse para tratar de um objeto apenas pelo subjetivo a cartografia já daria conta.

Uma das propostas deste trabalho, como dito na introdução, é construir a Cartografia Sensível como um procedimento metodológico para a Comunicação Social, que consiga joeirar e mapear os modos de interação e a tessitura de afetividade entre um público e um programa televisivo, por meio da percepção estética, fenomenológica, utilizando categorias de análise e técnicas metodológicas.

O objetivo é além de adaptar os princípios do rizoma (DELEUZE E GUATTARI, 2007), tomar o mapa noturno que olha por uma perspectiva diferente que não pela dominação, mas pelas brechas e pelo prazer, um mapa que reconheça o lugar do sujeito, uma cartografia que mapeie as margens (MARTÍN-BARBERO, 2002). Neste caso, uma relação sensível do sujeito diante do objeto, pois “ninguém põe em dúvida que a experiência estética diga respeito primariamente à sensibilidade... Nós nos confiamos sempre ao veredicto da sensibilidade: o criador para julgar a obra acabada; o espectador para julgá-la bela” (DUFRENNE, 2008, p. 90).

Amparando-me na estética e na fenomenologia, proponho três categorias de análise para compreender melhor a tessitura da afetividade e da interação entre o público e o *Sem Censura Pará*. Entrevi, então, que temporalidade, cotidiano e cooperação estão intrinsecamente ligadas à conversação, à interação e ao afeto que os telespectadores criaram pelo SCPA.

A cartografia se sustenta em três técnicas distintas¹⁷: a) observação participante; b) análise dos programas de janeiro e agosto de 2016; c) entrevista em profundidade. As

¹⁷ Aqui, não aparece a entrevista em profundidade com os profissionais do SCPA. Trago apenas quem faz o programa no terceiro capítulo da dissertação. Mas, essas entrevistas foram essenciais para ajudar a montar a

técnicas metodológicas foram usadas para que objetivos e hipóteses do trabalho fossem atendidos:

a) Observação participante: permitiu perceber os modos de interação e a existência de laços de afeto entre público e programa, evidenciadas pelo tratamento dos telespectadores com o SCPA e vice-versa.

b) A entrevista em profundidade com o público deixou evidente que os laços de afeto são construídos no cotidiano, a partir da conversação no programa, e evidenciou o sentimento que os telespectadores têm pelo *Sem Censura Pará*.

c) Utilizei os dois meses de observação participante para gravar os programas e analisá-los, de maneira que fosse possível compreender os modos de interação do público com o programa.

A cartografia sensível, proposta aqui, obedece aos princípios rizomáticos de Deleuze e Guattari (2007) e ao cerne da cartografia de Martín-Barbero (2002) de ser móvel, não fixa. Desta maneira, é possível começar a leitura deste tópico a partir de qualquer categoria, tendo em vista que uma cartografia, como um rizoma, se encontra sempre no meio, entre as coisas, ele nunca conclui (DELEUZE E GUATTARI, 2007). É no meio que as coisas obtêm velocidade. Para os autores, o “entre” as coisas é um movimento transversal, uma direção perpendicular, um riacho sem início e sem fim, que rói as duas margens e pega velocidade no meio e não uma correlação precisa, localizável.

O caminho a tomar, a partir daqui, para iniciar a Cartografia Sensível pode ser escolhido, pois foi construída em formato de rizoma. Mesmo que as categorias sejam interligadas elas foram analisadas separadamente. Qualquer uma das categorias pode ser uma porta de entrada desta cartografia.

5.2. Os modos de interação e os laços de afeto entre o público e o programa: a *Cartografia Sensível*

Nesse tópico dou início, então, à cartografia dos modos de interação e à tessitura da afetividade entre o público e o programa, etapa central para construção do que considero como *Cartografia Sensível*, que condensa nas considerações finais do trabalho. A compreensão do objeto para o cartógrafo não passa pela explicação ou pela revelação, esse entendimento vem ao “mergulhar na geografia dos afetos e, ao mesmo tempo, inventar pontes para fazer sua travessia: pontes de linguagem” (ROLNIK, 2011, p. 22). E essas pontes, aqui, se transformaram em três categorias: temporalidade, cotidiano e cooperação nas quais as técnicas metodológicas (observação participante, análise descritiva dos programas, questionário e entrevista em profundidade) foram aplicadas.

Para montar uma cartografia, mesmo que móvel, são necessários dois polos: latitude e longitude (DEULEUZE, 1997), que aqui, entendo como a interação e o afeto. A escolha para quem representa a latitude e a longitude não foi aleatória e tem uma justificativa, minha, diligente, mesmo que seja uma analogia das ciências exatas, mais duras, para as ciências sociais, mais subjetivas.

Latitude e longitude são coordenadas geográficas, ou seja, descrições espaciais do lugar no globo. A latitude é medida para Norte e para o Sul, já a longitude é medida para Leste e Oeste. A medição das duas coordenadas é importante, mas a longitude é importante tanto para a montagem da cartografia, como para uma navegação segura em alto mar, por exemplo.

O cálculo da longitude é mais difícil, pois depende de vários ângulos, enquanto que o da latitude utiliza apenas um, o ângulo do horizonte em relação à Estrela Polar. Foi essa diferença, na dificuldade da medição, que me fez associar a latitude como interação, pois é um polo mais palpável, quantificável da pesquisa; já o afeto, por ser o polo mais subjetivo e que demanda várias técnicas metodológicas para compreendê-lo, associei-o com a longitude.

A interação é uma variável mais visual, mais fácil de medir, considerando-se que ela é intrínseca à comunicação (BRAGA, 2011a). Já o afeto não pode ser medido, já que é capacidade de modificar o ser, o qual experimenta novos sentimentos depois de ser afetado (MARCONDES FILHO, 2014). A interação é importante para mostrar que lugar é este chamado Comunicação, mas é o afeto que faz o público descobrir um programa

televisivo como um lugar de pertencimento, ou seja, o afeto importa para mostrar as coordenadas dentro da cartografia e ajudar durante a navegação por ela.

Ao ser desenhada, a *Cartografia Sensível* revela que são várias as linhas teóricas, conceituais e categóricas que tocam os dois polos: interação e afeto. Neste capítulo, detenho-me, à análise das categorias, tendo em vista que nos capítulos anteriores deixei claras as teorias e os conceitos que perpassam as coordenadas desta cartografia.

O critério de escolha para a entrevista em profundidade com o público foi a frequência da participação no SCPA enquanto eu fiz as observações participantes. Alex, Antoniete, Eunice, Fábio, Harrison e Paraguassu não se conhecem pessoalmente, mas se conhecem virtualmente por meio do *Sem Censura Pará*. Todos eles são telespectadores assíduos do programa e tem uma frequência considerável em seu cotidiano, cooperando para que a conversa se desenvolva com fluidez.

Alex Barata¹⁸ tem 43 anos e é profissional liberal, trabalha dando aulas particulares de português e assiste o *Sem Censura Pará* acerca de 20 anos. As aulas e qualquer compromisso são marcados para depois de 16h, quando o programa termina. Perguntei como ele começou a assistir o SCPA e ele prontamente me respondeu: “O programa tem mais ou menos 30 anos, né? Acho que tem uns 20 anos. Foi através de amigos que me falaram que tinha um programa semelhante ao nacional da TV Brasil e eu achei interessante e comecei a assistir” (BARATA, 2017).

Antoniete Santos¹⁹ tem 52 anos, é enfermeira, trabalha de 13h30 às 18 horas e assiste ao programa desde 2003 sempre nos dias de folga. Ela lembra com clareza da primeira vez que assistiu ao programa, estava num consultório, esperando ser atendida e a televisão estava ligada na TV Cultura, no horário do *Sem Censura Pará*. Ela assistiu ao programa no tempo da espera e gostou. Aí começou a assistir. O que a motiva a fazer perguntas são os temas de interesse pessoal ou quando a entrevista provoca ao ponto de ter vontade de tirar dúvidas. “O Sem Censura é um espaço que a gente pode tirar dúvidas, porque a gente não sabe tudo, às vezes uma palavra que não conhece o significado muda tudo”. As entrevistas mais interessantes, para Antoniete (2017), são as ligadas à área da saúde, principalmente às direcionadas à profissão dela.

¹⁸ Alex Barata, telespectador do Sem Censura Pará, em entrevista concedida à autora desta pesquisa no dia 07 de janeiro de 2017, em Belém.

¹⁹ Antoniete Santos, telespectadora do Sem Censura Pará, em entrevista concedida à autora desta pesquisa no dia 07 de janeiro de 2017, em Belém.

Fábio Macêdo²⁰ tem 35 anos e é administrador de empresas. Ele começou a assistir ao programa em 2009, no entanto lembra muito pouco sobre a primeira vez, só sabe que não era a Renata a apresentadora no dia. O motivo de assistir, segundo ele, há tanto tempo, é que o programa pauta o cotidiano da cidade, de forma que ele descobre lugares para frequentar, discute os temas abordados de forma mais profunda e faz o telespectador se sentir integrado. Desde o finalzinho de 2016 ele não acompanha o programa diariamente, por conta de um projeto pessoal, mas não deixa de ter carinho pelo SCPA. O objetivo é voltar a assistir logo.

Harrison Carlos²¹ tem 37 anos, é agente de saúde. Ele trabalha em período integral, mas à tarde tem maior disponibilidade para assistir ao programa: “logo após o almoço, descanso e já fico na expectativa pro programa começar!” (CARLOS, 2017). Ele tentou recordar o primeiro programa que assistiu, mas não conseguiu. Segundo ele, faz mais de 10 anos que acompanha do SCPA, Mas a lembrança mais antiga que tem “é de um programa em que um dos entrevistados falava sobre um festival de carimbó em Cachoeira do Arari – Marajó” (CARLOS, 2017). Harrison se interessa por programas de entrevistas, mas acredita que o diferencial do *Sem Censura Pará* é a atenção que dá ao tema da cultura regional.

Paraguassu Eleres²² tem 76 anos, é agrimensor e advogado. Ele não lembra bem em que ano começou a assistir o programa, mas diz que foi desde que era a Fátima Aragão que apresentava, ou seja, antes da década de 1990. Para ele, a relação com o programa é sentimental, mas acredita que há uma relação um pouco mais forte, a relação cultural, porque o programa aborda questões regionais pela visada local, com pessoas daqui. É um programa que junta saberes populares e científico sobre a região amazônica. Faz referência sobre o Mito e a Fronteira de Castro (2011), que o SCPA pertence a um lugar que pertence à moderna tradição amazônica, uma bricolagem coletiva para proteger a cultura local do avanço da fronteira, que provoca homogeneização e fim das especificidades regionais. Paraguassu gosta, inclusive, de prestar atenção na relação de quem vem de fora, com a Amazônia, por isso costuma perguntar sobre a região.

²⁰ Alex Barata, telespectador do *Sem Censura Pará*, entrevista concedida à autora desta pesquisa no dia 07 de janeiro de 2017, em Belém.

²¹ Harrison Carlos, telespectador do *Sem Censura Pará*, entrevista concedida à autora desta pesquisa no dia 06 de janeiro de 2017, em Belém.

²² Paraguassu Eleres, telespectador do *Sem Censura Pará*, entrevista concedida à autora desta pesquisa no dia 29 de novembro de 2016, em Belém.

O grande público olha para a televisão como um espelho, no qual se percebe, se enxerga, se intui e se vê representado. Isso cria um laço social, tendo em vista que a televisão une todos que assistem simultaneamente e não individualmente (WOLTON, 1990). Ouso dizer que este laço, além de interacional, é também emocional, afetivo. São esses laços construídos entre o público e o *Sem Censura Pará* que analiso a partir das três categorias: temporalidade, cotidiano e cooperação. Os conceitos das categorias foram explicados no quarto capítulo da dissertação, no entanto, trago um breve resumo neste capítulo para que seja ainda mais fácil o entendimento.

5.2.1 Temporalidade

A temporalidade não é simplesmente o tempo²³. A temporalidade é a relação temporal do homem, é a vivência humana na sensação do que está por vir, mas com uma visão do agora (VIANA, 2012; RICOEUR, 2016). Desta maneira, o presente está intrinsecamente relacionado com a temporalidade. Quando se pensa na temporalidade há uma indagação sobre o sujeito, pois o tempo só se torna humano quando desenha experiências temporais, ou seja, está articulado de maneira narrativa (RICOEUR, 2016).

A ideia que me interessa para transformar a temporalidade em categoria é de que o presente é estendido, como um presente ampliado, e não como um instante pontual, pois está dividido entre espera, memória e atenção e por isso não é estático, apesar de continuar sendo uma espécie de passagem, de transição.

Quando entrevistei os telespectadores, fiz perguntas relacionadas à temporalidade para compreender essa relação espaço-temporal na visada deles. Como o programa é ao vivo e está pautado no tempo presente, é possível fazer esta análise. Primeiro quis entender qual o gatilho para provocar uma interação, qual instante é motivador para fazê-los pegar o telefone e ligar ou interagir pela internet. Quis saber também qual a sensação depois de fazer a pergunta e esperar até ela ser feita ao entrevistado ao vivo. Depois, perguntei sobre a sensação da pergunta ser feita no programa, quis entender o sentimento. Então, quis saber como o telespectador se sente quando o entrevistado responde à pergunta.

A relação do indivíduo com o tempo é originária, pois ele se ajusta ao tempo, que é dado intersubjetivamente, antecipadamente com a possibilidade de converter todos os

²³ Como foi apresentador no capítulo quatro desta dissertação

tempos numa temporalidade presenteísta (CASTRO, 2015a). É por isso que a sensação que todos os entrevistados disseram sentir sobre a espera da pergunta ser feita é de ansiedade, porque mesmo que o programa seja no agora ele é dotado de um presente distendido: com presente, passado e futuro instaurados nele.

Isso faz com que o presente seja supervalorizado. O momento em que sairá a pergunta feita pelo indivíduo torna-se o mais importante, pois é a partir da ajuda, da colaboração dele, que a conversa terá prosseguimento. Esse instante no qual o telespectador vai ouvir o seu nome, vai ouvir a pergunta que ele elaborou ser pronunciada é de grande importância, tanto que gera ansiedade num curto espaço de tempo, é um momento de atenção.

A interação independe da forma de contato do público com o programa. Não interessa de que maneira o espectador participe, seja pelo telefone ou pelos cibermeios (e-mail ou redes sociais), a relação de afeto que será tecida só pode ocorrer porque há interação. Entendo que esse modo de interação tem característica da temporalidade, tendo em vista que a interação do telespectador com o programa começa muito antes de ele entrar no ar e continua mesmo quando a edição acaba.

O processo de interação do público com o programa não está restrito apenas ao tempo de duração do SCPA. Antes de 14h30 da tarde, de segunda a sexta-feira, os telespectadores se preparam para ver o SCPA. A interação começa antes de a televisão ser ligada e não termina quando está desligada. Só a decisão de programar o dia para assistir ao *Sem Censura Pará*, de acompanhar a programação da televisão para não perder o início do *SCPará* já é uma interação. A temporalidade é a relação do homem com o tempo, por isso para usá-la como um modo de interação é preciso compreendê-la no presente distendido.

Quando Eleres (2016) pede ajuda da esposa Cecília para que seja lembrado diariamente do encontro com o programa, fazendo com que ela fique atenta ao tempo e ao início do programa, está inserindo o SCPA na relação familiar. Cecília torna-se interagente do *Sem Censura Pará* por meio do marido, tendo em vista que ela vai esperar pelo programa para avisar ao marido, vai assisti-lo para fazer companhia, bem como vai conversar sobre os assuntos que foram discutidos no *SCPará* assim que acabar.

O indivíduo está sujeito a uma série de mediações. Mesmo quando o programa termina e a televisão é desligada, a interação não é concluída, pois as entrevistas podem virar temas de conversas, de pesquisas e de mudanças de comportamento. Esse modo de

interação faz com que o telespectador fique ligado ao programa antes, durante e depois dele começar e terminar.

Antoniete quando liga para o programa já se sente ansiosa antes de alguém da produção atender. Aí quando ela faz a pergunta e desliga o telefone, se sente mais ansiosa, esperando que a pergunta que ela formulou seja dita exatamente como ela gostaria. Nesse tempo de espera, ela se interroga: “será que vão fazer a pergunta do jeito que eu fiz?” (SANTOS, 2017). Geralmente ela fica satisfeita, as perguntas não são fiéis às palavras, segundo a telespectadora, mas sim ao conteúdo. Ela só se lembra de umas três vezes que não compreenderam bem o que ela quis perguntar, mas ela não se importou, pois gosta mesmo é de dar alegria à irmã especial (síndrome de Down) em escutar seu nome na televisão.

Alex corrobora do sentimento.

Quando eu envio a pergunta ou desligo o telefone é um momento de ansiedade. Quero saber em que momento será feita a minha pergunta, se vai ser feita e como vais ser feita. Enquanto estão fazendo a pergunta quero olhar para o entrevistado e saber o que ele vai responder. Às vezes eu fico indignado com a resposta, ou sinto que o entrevistado não sabia o que responder, aí responde uma coisa nada ver. Uma vez, perguntei para a delegada Janice sobre as transexuais, ela ficou pisando em ovos, não respondeu a minha pergunta, a Renata até interview, repetiu minha pergunta, explicou melhor o que parecia que eu queria saber, mas a delegada continuou pisando em ovos e não respondeu como autoridade, não era o que eu queria ouvir, queria ouvir a verdade. (BARATA, 2017).

Como disse, no presente há atenção, memória e espera, ele não é simplesmente atravessado. A atenção aparece na prudência que o telespectador tem em ver, ouvir e refletir sobre cada milésimo de segundo das entrevistas do programa, o que seria o presente-presente.

Há uma expectativa, uma ansiedade quando o telespectador faz a pergunta ou o comentário, ou seja, há uma intenção presente, que faz o futuro ser carregado para o passado. Essa formulação da pergunta também mexe com a lembrança, com a memória, com o acontecido, com o falado, tendo em vista que é necessário ter sido afetado para haver interação. Mesmo sendo presente, que seja ao vivo, em milésimo de segundos será passado o que foi dito pelo entrevistado. Daí o tempo ser medido como passagem, já que é medido depois que passa. O presente é transição. O telespectador interage no presente sobre uma coisa que foi falada anteriormente pelo convidado do programa, conseqüentemente é um presente-passado.

O presente-passado tanto para Santo Agostinho, como Ricoeur (2014) é a memória. O espectador também precisou visitar o passado e fazer uso da recordação das vivências dele quando eu perguntei sobre as sensações da espera. Cada um dos entrevistados precisou lembrar o que ocorreu para me relatar. Isso porque a narrativa, segundo Ricoeur (2014), está relacionada com a memória. Foi o que fez Barata (2017), ele utilizou a memória para me falar da espera, da expectativa de ouvir a pergunta sendo feita e a resposta sendo elaborada pelo entrevistado.

A cada entrevista, a cada assunto falado no programa, a memória do espectador pode ser acionada, pois a fala do presente pode ser gatilho para o passado, o que faz o público se engajar na conversa. São as vivências pessoais que permitem o interesse pelos assuntos conversados.

Durante a minha segunda observação participante, em agosto de 2016, no final do mês, no dia 29, por conta do dia ao combate ao fumo, o programa levou uma médica pneumologista, ligada à Secretaria de Saúde do Estado, Fátima Amine, para falar sobre os problemas de saúde decorrentes do uso do cigarro. Durante a entrevista, a apresentadora Renata Ferreira fez uma pergunta sobre as gestantes. Uma telespectadora pegou o telefone e entrou em contato com a produção. Nesta etapa da pesquisa, eu não atendia telefonemas, pois queria ver a relação com um pouco mais de distância. A produtora atendeu, anotou diretamente no corpo do e-mail a demanda e enviou. Era um comentário, não uma pergunta, mas quando li o e-mail enviado para a jornalista no estúdio que tem acesso ao computador, compreendi que aquela intervenção da telespectadora tinha sido motivada pela pergunta da apresentadora. Foi uma pergunta que ativou a memória.

Eunice ligou dizendo:

Para melhorar o resultado de prevenir sequelas durante a gestação, só depois de haver conscientização da mãe em fazer o pré-natal e evitar ficar próximo de fumantes, que às vezes é o próprio companheiro. Eu sei disso porque já acompanhei de perto o bom resultado quando se faz desde cedo o acompanhamento pré-natal (SILVA, 2016).

Foi uma vivência que fez a telespectadora enviar o comentário para dividir com quem faz o programa e com quem assiste. Só percebemos o tempo quando falamos e pensamos nos acontecimentos e no que pode vir a acontecer, por isso o tempo pode ser presente-presente, presente-passado e presente-futuro²⁴. Foi o que ocorreu com Eunice,

²⁴ O tempo distendido é apresentado no capítulo quatro da dissertação, quando trato sobre temporalidade.

ela ouviu a médica falar sobre uma possibilidade, lembrou um acontecimento próximo a ela, fez uma previsão de futuro e quis compartilhar. São essas modulações dos três tempos que compõem o presente e possibilitam que a temporalidade seja adotada aqui como um modo de interação.

Isso também ocorreu quando a cientista social Alana Borges ligou para o programa durante uma entrevista sobre a coleta de Emaús. Anualmente, o Movimento República de Emaús faz uma coleta de materiais que a população não tem mais interesse e quer doar, por Belém e Ananindeua, para posteriormente vendê-los e ajudar no projeto com crianças e adolescentes em situação de risco e exclusão social. Ela enviou a participação por e-mail:

Gostaria de parabenizar toda a Emaús pelo trabalho e conquistas. Lembro de quando eu morava em Belém, na casa da minha avó, acontecia a grande coleta do emaús, e recordo o caminhão passando pelas ruas e recolhendo as doações das casas. Eu ainda era criança e achava tudo aquilo um máximo (agradeço tb por essa recordação). Queria saber se a coleta tem percursos definidos ou podemos sugerir lugares? (BORGES, 2016).

Foi a memória, a recordação-gatilho que fez Alana se sentir afetada ao ponto de enviar um e-mail ao programa para falar sobre a vivência dela e atestar diante a comunidade de telespectadores que o trabalho de Emaús é confiável. Esse tempo entre ouvir a informação na entrevista e participar do programa, é de atenção. Logo depois, é de espera.

É por causa da espera que o futuro está no presente, como o porvir. Mas, é confiando na atenção e na recordação dos telespectadores que a memória, a atenção e a espera podem ser inclusas num presente estendido, ampliado. E é esse tempo contado, de acordo com Ricoeur (2014), que traz subjetividade à temporalidade, porque é a partir da narrativa que o tempo se torna um tempo humano.

Em janeiro de 2016 eu fiz a primeira etapa da minha observação participante. Logo no início do ano, Belém faz aniversário e em 2016 fez 400 anos. O programa teve uma intensa participação do público, principalmente depois que a apresentadora anunciou um sorteio. As pessoas pediam para participar do sorteio, mas a produção avisava que era preciso questionamentos aos entrevistados.

O telefonema de Eliete Pinto foi atendido por mim. Eu só disse: “Sem Censura Pará, boa tarde!”, que é a frase padrão da produção do programa, e ela respondeu: “Boa tarde!” E foi dizendo: “Faz tempo que eu não participo do programa, eu entrei em depressão, porque minha mãe morreu, faz um ano e meio e eu não tinha vontade de fazer

nada, nem falar com ninguém, mas continuei assistindo vocês, só não ligava para participar. Nesse tempo que eu fiquei frequentando o cemitério percebi que a sepultura do Dr. Magalhães Barata está abandonada, assim como o monumento de São Braz, que é o único da cidade em homenagem a ele. Estou ligando para falar sobre isso para ver se alguém se comove e manda arrumar a sepultura”. A pauta era sobre arquitetura de Belém, com um mestre em arquitetura e urbanismo, que falava sobre as revitalizações de alguns espaços da cidade. O que chamou a atenção na fala da telespectadora foram duas coisas: primeiro ela continuar acompanhando o programa, apesar do estado de luto e a outra foi o gatilho para a quebra do silêncio, retornando a participar do SCPA, pela proximidade do assunto à nova rotina, a vivência.

O presente estendido está na participação de Eliete. A memória dela foi ativada pela fala do arquiteto. Depois que ela fez o questionamento, eu encaminhei imediatamente para o e-mail do programa, mas pedi que ela esperasse um minuto na linha, eu precisava conversar um pouco com ela. Ela esperou. A entrevista com o arquiteto estava quase no fim e precisava adiantar para garantir que a colocação dela entrasse naquele bloco.

Durante a conversa com ela, eu descobri que Eliete hesitou em ligar, pensou um bocado antes de voltar a participar, mas ela queria fazer aquele alerta. Foi por isso que ela ligou já quase no fim do bloco. Desde o instante em que foi afetada pela fala do arquiteto sobre a preservação de espaços na cidade, a memória da vivência no cemitério Santa Izabel foi ativada, ela lembrou o estado da sepultura do ex-governador do Pará e quis informar para quem estivesse assistindo ao SCPA, com a esperança de que alguém pudesse vir a fazer alguma coisa.

Os acontecimentos do passado são narrados no presente, por isso, para Ricoeur (2014), o tempo presente é um tempo que percebe o passado. Mas, mesmo que os acontecimentos do passado sejam narrados com detalhes e verdade, porque a memória não reproduz a realidade em si, mas o que já passou, tendo em vista que o tempo passado já não é (RICOEUR, 2014). As coisas narradas são verdades a partir da memória. Já o futuro são ações ainda não executadas, porque o futuro ainda não é, por isso são premeditações, esperanças, expectativas.

A memória e a espera se fizeram presente ao ponto de possibilitar que Eliete discasse o número do *Sem Censura Pará* e fizesse a sua participação. Foi o afeto que tirou a telespectadora da inércia, pois a informação mexeu com ela. Os laços de afeto só são possíveis quando há interação.

Afeto e interação são mútuos. É preciso de duas ou mais pessoas para que haja engajamento. Para que o público construa qualquer sentimento pelo SCPA é preciso que ele tenha se sentido afetado, que qualquer mudança nele tenha sido provada pelas conversas com a produção ou pelas conversas ao vivo no programa. A interação é essencial para que sejam criados os laços de afeto. Seja uma interação com as pessoas que fazem o programa ou com o próprio programa.

5.2.2. Quotidiano

O cotidiano é o lugar de constituição do sujeito no mundo, no qual se estabelecem de laços a partir da socialidade, levando em consideração que o espaço temporal, neste caso, está conectado ao presente distendido, como apresentei no quarto capítulo da dissertação. É no cotidiano que ocorrem as relações sociais, que permitem um compartilhamento de ideias, sentimentos, opiniões.

A vida cotidiana só ocorre nas presenças imediatas e envolve fenômenos do presente, do aqui e do agora. Desta maneira, ela se apresenta como um mundo no qual o indivíduo vive junto com o outro. É isso que caracteriza o cotidiano: a partilha, pois os sonhos são reais, mas a vida ordinária é real tanto para mim quanto para os que a conjugam comigo. Esse compartilhamento proporcionado pela vida cotidiana que promove o vínculo social (MAFFESOLI, 2007).

Para que esse vínculo seja efetivado é necessário além do tempo, um local e, como abordei nos capítulos anteriores, a mídia é um lugar de encontro e construção de laços sociais, no qual público e “emissores” se entrelaçam e ocorre um processo dialógico de vivência.

O cotidiano é uma ação que será pensada no futuro a partir de uma percepção do indivíduo no presente (MAFFESOLI, 1987). O cotidiano é uma declaração de fatos do dia a dia, uma reapropriação da vida, pois é a própria vivência diária. É também a relação espaço-temporal da vivência que provoca uma emoção pelo vivido coletivamente (RÜDGER, 2002). É a partir do cotidiano que há possibilidade de interação entre os sujeitos, já que é na vida ordinária e coletiva que o indivíduo interage e modifica a realidade (SCHUTZ E LUCKMANN, 2003).

O Sem Censura Pará, segundo Alex Barata (2017) transformou a vida dele. Para Barata (2017), há dez anos, a liberdade sexual era praticamente inexistente, o preconceito

com a comunidade LGBT era grande. Alex diz que ele mesmo sentia-se intolerante. Mas, foi a partir de uma entrevista no programa que ele passou a enxergar diferente. Estava começando a Parada Gay, em Belém, e duas pessoas que estavam organizando o evento foram ao SCPará falar sobre o assunto

Para este telespectador, a entrevista foi reveladora por que ele passou a “olhar com outros olhos” (BARATA, 2017). Foi essa entrevista que o fez assumir a orientação sexual, porque se identificou com os entrevistados.

Eu vi que as questões daquelas pessoas eram parecidas com as minhas. Elas tinham dificuldades, elas pensavam como eu e não estavam se escondendo, elas enfrentavam a sociedade para mostrar quem eram. Aquela entrevista me fez assumir quem eu sou. Foi todo um processo, eu tive que conquistar a minha família, hoje eles aceitam tranquilamente que eu sou bissexual. A minha vida está dividida antes do Sem Censura e depois do Sem Censura. Eu não tinha curiosidade e o programa me despertou a curiosidade para a pesquisa. Por isso, eu tenho um carinho pelo programa. É um programa que conquista a gente, pela informalidade, porque ninguém é dono da verdade, nem a Renata [Ferreira] é dona da verdade. Todos estão lá para colaborar da sua maneira (BARATA, 2017).

A entrevista deu a Alex informações para que ele percebesse que não está sozinho, que outras pessoas conjugam da mesma orientação sexual, as mesmas angústias e os mesmos medos. Naquele instante, ele sentiu-se pertencente a uma tribo e resolveu esclarecer isso para si mesmo. A mudança só ocorreu porque ele foi afetado. As informações na entrevista fizeram com que ele se transformasse. E esse afeto ocorreu porque a entrevista foi em um programa de entrevista que, para ele, tem credibilidade, já que esta faz parte do cotidiano dele.

Eu assisto ao programa todos os dias. Quando não posso assistir procuro na internet o que teve no programa naquele dia. Eu almoço, descanso e olho para o relógio. Geralmente o programa começa às 14h30. Aí já coloco na TV Cultura. Marco meus compromissos para depois do programa. Às vezes, o *Sem Censura Pará* pauta melhor que os telejornais, porque nos telejornais não tem a opinião de várias pessoas, é muito formal. Eu absorvo, às vezes, mais as notícias do Sem Censura independente do entrevistado. Como é uma televisão pública acho que tem mais liberdade, né? (BARATA, 2017).

Não respondi à pergunta, até porque ela era retórica. Eu também acredito que a televisão pública tem mais liberdade que TV comercial, principalmente quando não está

ligada diretamente ao governo. Mesmo que haja uma conexão ao Governo do Estado, por parte da TV Cultura do Pará, o *Sem Censura Pará* não recebe direcionamento da Secretaria de Comunicação do Estado para pautar temas específicos. Mas, algumas pautas que estão ligadas às secretarias do Governo do Estado são priorizadas.

Alex diz que os compromissos dele são agendados levando em consideração o horário do *Sem Censura Pará*. O belenense tem uma frase típica para marcar encontros: “Eu te encontro depois da chuva”, isso significa que os encontros serão às 14h, após a chuva da tarde, praticamente depois da sesta. A mesma coisa ocorre com o programa que, para Alex, é um marcador temporal, porque o SCPA está inserido dentro do cotidiano do telespectador.

São os fatos do dia a dia, os rituais banais da vida ordinária, o compartilhamento de vivências e o estar junto que determinam a existência coletiva dos indivíduos. Para Maffesoli (2007), é por meio da interação, das crenças, da cultura, etc., que o sujeito constrói laços sociais e isso é feito em algum espaço social, um lugar partilhado. Alex sente-se pertencente a um grupo de pessoas mais informadas que assistem ao SCPA (BARATA, 2007), desta maneira ritualiza seu dia em torno do programa.

Os telespectadores do *Sem Censura Pará* gostam de ter um espaço no qual eles podem emitir opinião e compartilhar com outras pessoas o próprio cotidiano. Elas não estão em busca apenas da informação que o programa transmite, mas também da vida em comunidade, da interação e da partilha da vida cotidiana que ele proporciona que permite que os sentimentos brotem à medida que os telespectadores são afetados. É essa existência coletiva e o sentir junto que faz o público ser fiel ao programa. E é esse espaço que motiva Antoniete a participar do *SCPará*. Para ela:

O Sem Censura é um espaço que a gente pode tirar dúvidas, porque ninguém sabe de tudo, às vezes uma palavra que a gente não conhece muda tudo. Eu gosto quando o programa traz temas diversificados, porque é um momento amplo para discussão, além de ter um diferencial dos outros programas regionais, em outras emissoras só falam em violência ‘morreu fulano, mataram alguém, beltrano foi roubado em tal lugar’. O sem censura, não, é diferente. Mas, eu gosto mesmo quando o tema é sobre saúde, porque tem a ver com a minha profissão (SANTOS, 2017).

Antoniete e/ou outros telespectadores gostam de escutar as conversas no *Sem Censura Pará* e entender os acontecimentos da cidade logo após o almoço. Dia após dia assistindo ao programa, a relação com a produção acabou sendo de intimidade. Santos

(2017) disse que não conhece nenhum profissional do SCPA pessoalmente, mas identifica as vozes de cada um sempre que fala ao telefone.

A intimidade é tanta que na hora que perguntei sobre como ela se sentiria se o programa saísse do ar, a resposta foi quase imediata: “Aaahhh não, esse programa não deveria sair nunca do ar. Eu sentiria muita falta. O professor Paraguassu não ia ficar bem não. Eu não ia ficar bem. São muitas pessoas fiéis ao programa” (SANTOS, 2017). Fiquei surpresa de ela mencionar o nome do Paraguassu, perguntei se ela o conhecia. Ela disse que só de acompanhar o programa: “o nome dele é diferente, ele é conhecido no Estado e ainda por cima participa diariamente fazendo perguntas no SCPA. Eu só o conheci quando ele apareceu na TV uma vez lá no SCPA, foi falar de um livro. Aí dei rosto ao nome” (SANTOS, 2017).

Essa não é a primeira vez que Paraguassu é reconhecido por causa do *Sem Censura Pará*. A outra vez foi num velório. Ele chegou, à noite, para se despedir de um amigo e tinham algumas senhoras na porta da igreja, ele deu boa noite e “uma das senhoras perguntou: ‘Dr. Paraguassu?’ Ele respondeu: ‘Por acaso sou eu’. A senhora emendou dizendo: “já ouvi muito o senhor no *Sem Censura Pará*, reconheci pela voz” (ELERES, 2017). Ele contabilizou rapidamente na cabeça: foram 15 entrevistas nesses quase trinta anos de programa. “E ela continuou: ‘seu nome é diferente, não esqueço. O senhor faz muita pergunta no programa, pergunta boa’ (ELERES, 2016). Ele contou a história rindo. Acha engraçado que as pessoas o reconheçam como telespectador de um dos programas mais antigos da televisão paraense, que para ele “tem prestígio intelectual” (ELERES, 2017).

Antonieta e Paraguassu não se conhecem pessoalmente, mas dividem juntos uma hora e meia, praticamente, todos os dias, ouvindo as mesmas coisas, tendo acesso às mesmas informações, compartilhando um cotidiano midiaticamente construído. Alex também não conhece nenhum dos dois, mas tem conhecimento dos telespectadores mais assíduos do programa.

Assim como Barata (2017), Eleres (2017) e Santos (2017) transformaram o *SCPará* em marco temporal. Como eu disse, no quarto capítulo, o *Sem Censura* transformou o cotidiano tanto de Paraguassu, que é um telespectador assíduo, como da família, pois Cecília, esposa dele, que presta atenção na programação televisiva diariamente para avisar ao marido quando a vinheta entra no ar. Antoniete Santos (2017) também envolveu o SCPA no cotidiano da família.

O programa faz parte do meu dia a dia, sempre que estou em casa, fico assistindo, às vezes não participo, mas fico escutando. Tenho uma irmã especial que assiste comigo, mas ela prefere o SBT, mas fica muito feliz quando escuta meu nome. O programa aborda temas que fazem parte do meu dia a dia, coisas que eu queria saber e eles falam (SANTOS, 2017).

Antoniete quer fazer parte de grupos sociais, ter vínculos sociais, que para Maffesoli (1998b) surge a partir da emoção compartilhada ou do sentimento coletivo.

O olhar do público fica atento aos temas discutidos no programa, o que permite compartilhamento de sentimentos, vivências e relações, sejam conflituosas ou harmônicas (CARVALHO; MARTINS, 2015). O público participa do cotidiano do programa e pode passar a enxergar os assuntos pautados por uma perspectiva que talvez não pudesse antes. Essas experiências coletivas, possibilitadas por uma mídia televisiva, por exemplo, traz ao indivíduo uma forma de estar no mundo, na qual faz parte de uma tribo (Maffesoli, 1998a).

A experiência de Alex Barata (2007), por exemplo, de ter assistido a uma entrevista no *Sem Censura Pará* e ter aceitado rever convicções pessoais demonstra que era, sem dúvida alguma, importante para ele encontrar um grupo social do qual ele fizesse parte. O programa foi para ele um lugar de encontro entre uma demanda pessoal e alguém que tinha a informação que ele precisava. Ele foi afetado, pois o assunto fazia parte do seu cotidiano.

Os laços de afeto são construídos com a proximidade, não só a permitida pela intimidade, mas também pelas pautas que perpassam a realidade dos espectadores, o cotidiano deles. Todos os telespectadores disseram que têm interesse nas entrevistas que trazem temas contemporâneos, que afetam a vida deles.

Eliete Pinto, que apareceu na categoria temporalidade, ficou quase um ano e meio sem participar do SCPA por causa da dor que sentia com a perda da mãe, entretanto voltou a ligar para a produção do programa quando se sentiu motivada. E a motivação veio pela proximidade que ela sentiu com o assunto pautado no dia, tendo em vista que o espectador é participante quando afetado no seu cotidiano, porque é impulsionado pelo que deseja sentir, pela vivência coletiva, pelo estar junto, ou seja, quando tem vontade de compartilhar experiências, emoções e sentimentos. Isso deixa claro que os laços de afetividade construídos entre público e programa estão intrinsecamente ligados ao cotidiano.

O cotidiano é difícil de ser mensurado, a partir da participação do público no programa, tendo em vista que a interação, na maior parte das vezes, é limitada aos comentários e às perguntas direcionadas aos convidados da edição. Para compreender o cotidiano como categoria, foi necessário perceber que nem sempre todas as técnicas metodológicas seriam utilizadas. Nesta categoria, sobressaiu principalmente, como técnica, as entrevistas em profundidade com os telespectadores e, mais discretamente, a observação participante.

O modo de interação na categoria cotidiano está relacionado à vivência do público com o programa. Os canais de comunicação pela internet são muitos, os cibermeios – e-mail, site do programa e redes sociais –, mas é pelo telefone que os espectadores preferem participar, já que por meio dele os expectadores têm uma relação mais próxima, mais pessoal, que é construída no contato diário. Essa interação é essencial para que haja maior engajamento do público, por conta dos laços afetivos que são construídos ao longo do tempo.

Tanto que a maior participação no SCPA é de espectadores da capital paraense, tendo em vista que o programa leva mais pautas ligadas a assuntos de Belém, o que marca o cotidiano dos que vivem na cidade e assistem ao programa. O telespectador do interior do Estado também participa, mas é de forma mais tímida. Geralmente esse espectador faz comentários sobre como aquele tema, debatido no programa, é visto na cidade dele ou faz comentários gerais sobre o SCPA.

Durante as duas observações participantes, eu percebi que quase todos os dias, nos 54 dias de coleta (janeiro e agosto), um telespectador ligava para mandar lembranças (beijo, abraço) para a apresentadora ou dizer que “o programa estava ótimo, legal, interessante como todos os dias” (essas foram as palavras mais utilizadas pelos telespectadores, geralmente por meio de ligações e e-mail).

No dia do aniversário de Belém, janeiro de 2016, o programa foi todo dedicado à cidade, três ligações surpreenderam. Foram feitas depois que o programa finalizou, cerca de quatro horas da tarde, todas para a Renata, apresentadora do SCPA. O telefone foi repassado. As três mulheres queriam saber se a roupa que ela estava utilizando no dia era patrocínio de alguma loja. Renata explicou que não, naquele dia, ela tinha usado peças de seu guarda-roupa pessoal. Ela foi atenciosa dizendo qual loja tinha comprado e quando desligou o telefone disse que as pessoas comentaram sobre a roupa porque não estavam acostumadas a vê-la de vestido. Talvez seja esse o motivo, mas na conversa com os telespectadores, durante a entrevista, pude perceber que eles olham para a Renata como

alguém que está na casa deles todos os dias, alguém que tem contato no dia a dia, que faz parte da vida. Por isso, elas têm uma relação de intimidade com a apresentadora, mesmo sem conhecê-la. Afinal, não é só o programa que está no cotidiano dos telespectadores, mas todas as pessoas que fazem o *Sem Censura Pará* e têm uma relação estreita com o público.

Essa relação foi comprovada na entrevista com os telespectadores, que disseram se sentir próximos da produção do programa devido ao contato direto, no qual são ouvidos atenciosamente e também no tratamento da apresentadora ao vivo. Os espectadores, durante a entrevista em profundidade, disseram que o *Sem Censura Pará* tem um tom de informalidade que ajuda na conversa espontânea durante o programa, fazendo com que o público se sinta convidado a participar. O tratamento que a apresentadora dispensa a eles também faz com que haja mais engajamento. Todos os entrevistados disseram se sentir à vontade pela maneira como são tratados durante a condução da entrevista, quando suas perguntas são feitas.

Antoniete e Alex ressaltaram o tratamento ao público como ponto importante. Antoniete não conhece a apresentadora pessoalmente, mas se sente como se fosse especial naquele momento, tanto que fica feliz ao ouvir seu nome pronunciado. Alex conhece os profissionais do *SCPA*, porque visita o espaço do programa sempre que é sorteado ou quando o *SCPará* é feito fora da sede da TV Cultura do Pará. Uma vez por ano, o *Sem Censura Pará* sai do estúdio e vai para o Hangar Centro de Convenções, onde é realizada a Feira do Livro. O programa é transmitido ao vivo da Feira e ganha um espaço para a plateia. Alex sempre participa desses encontros. Apesar de ter uma relação mais próxima com o *SCPA* do que Antoniete, por exemplo, os dois disseram sentir fazer parte do programa.

A informalidade ajuda a eliminar barreiras de comunicação, aproximando as pessoas e favorecendo suas trocas simbólicas nos processos interativos e fortalecendo vínculos afetivos. Segundo França (2012, p. 25), a interação é próxima da noção de relação, por isso “traz a dimensão prática do agir de um indivíduo, que é movido pela orientação do outro, mas enfatiza, ainda mais, o seu aspecto compartilhado”.

Diferente de outras mídias, como o jornal impresso ou a internet, a televisão (e os programas televisivos) não dá ao telespectador a escolha para adiantar a programação, como se pode optar pelos cadernos “a” ou “b” do jornal impresso ou a seção “c” ou “d” do site hospedado na internet. Nas telas de um programa como o *Sem Censura Pará* (seja visto pela televisão ou pelo site), o processo é continuado, é ‘ao vivo’. A programação

precisa ser acompanhada do começo ao fim, por isso, as pautas são planejadas, a ordem das entrevistas e a conexão com o espectador é estrategicamente pensada, para que não haja dispersão.

As mídias usadas para engajar o espectador no conteúdo do *Sem Censura Pará* são ferramentas de aproximação, por isso a interação induzida pelas redes sociais é importante. Além de dar visibilidade ao individual diante do coletivo, quando são feitas as perguntas ou comentários dos espectadores ao vivo no programa, cria-se a intimidade relatada por Jost (2007) ou o vínculo pela socialidade como postula Simmel (2006).

Isso possibilita um ambiente próprio de interação, a “socialidade como forma lúdica de sociação”, pela vinculação a partir de determinados impulsos ou finalidades em que estas formas e conteúdos materiais adquirem vida própria como se formassem “uma sociedade” (SIMMEL, 2006, p.59). Os espectadores do *Sem Censura*, de forma autonomizada, que discutem a partir de um vínculo comum, questões culturais, sociais, econômicas e do cotidiano que são trazidas a público pela narrativa midiática como parte dos processos de interação com a sociedade.

Os laços de afeto são construídos com a proximidade, não só a permitida pela intimidade, mas também pelas pautas que perpassam a realidade dos espectadores. É nessa relação do dia a dia que se revela a intimidade do cotidiano, terreno fértil para fortalecer o sensível, a partir de interações afetivas entre o público e o programa.

Uma das perguntas para entender os laços de afeto, me fez compreendê-los pelo cotidiano. Quis saber se o programa fosse tirado do ar qual o sentimento ficaria.

Não sei a palavra a usar, mas eu me sentiria sem algo para respirar. Sabe por quê? Porque ele é uma referência para mim, naquele horário eu sei que tem um programa que eu posso assistir e vou me sentir bem, assim como tem o Estúdio i, da “Globo News” e um programa de música clássica no canal fechado. Veja bem, não é a rotina. É que eu vou, me sento e automaticamente estou nele (ELERES, 2016).

Na resposta, Eleres (2016) demonstrou que o cotidiano vai além da rotina e do dia a dia, está na intersubjetividade e na vivência.

5.2.3. Cooperação

A cooperação é criada a partir de um vínculo, que pode determinar a qualidade da comunicação. Para isso é preciso que haja uma empatia entre espectador-produtor, na

qual aquele que assiste nutre a vontade, o interesse e o desejo de receber a narrativa e aceitar colaborar. O produto tem que afetar e mexer com quem recebe a mensagem, provocando uma conexão entre público-produto. Para perceber isso é necessário entender se o afeto foi apenas aparentemente penetrante ou chegou a provocar resultados inovadores, se além de fazer sentir, mexeu com a cabeça e subverteu padrões (MARCONDES FILHO, 2014). E esse afeto seria a capacidade de transformar o ser.

A cooperação entre os indivíduos pode ajudar a melhorar as relações sociais, tendo em vista que “sustenta os grupos sociais nos infortúnios e reviravoltas do tempo” (SENNETT, 2012, p. 16). A cooperação permite que haja uma compreensão de si mesmo. Sennett (2012) reflete sobre os aspectos multidisciplinares da cooperação com enfoque na Sociologia, na Antropologia, na Psicologia, etc. Para o autor, a cooperação tem como fundamento escutar o outro com atenção e dialogar, caracterizando como compartilhamento de si para compensar as carências individuais.

Desta maneira, a cooperação é intrínseca ao ser, no entanto precisa ser desenvolvida. Para ele, é por meio do diálogo que nasce a empatia, certa curiosidade sobre o outro, já que é pela conversação que “podemos vivenciar certo tipo de prazer sociável: estar com os outros, dando-lhes atenção e aprendendo sobre eles, sem nos obrigar a ser como eles” (SENNETT, 2012, p. 36).

No entanto, o diálogo é também peculiar ao ser, no qual há uma descoberta de si mesmo e é também um lugar de confronto de ideias, tendo em vista que “é principalmente através da conversação metódica e da troca de ideias que progride o conhecimento de cada um a respeito do universo que o rodeia” (CHANLAT E BÉDARD, 2007, p. 133). É por meio desse tipo de conversação que nasce a cooperação, na qual os participantes sentem prazer no compartilhamento, favorecendo o vínculo afetivo.

Escolhi cooperação como categoria, depois de assistir as edições em comemoração ao *Sem Censura Pará* que levam o público ao estúdio, como entrevistados, ou fizeram enquetes para saber o motivo de assistirem ao programa. Todos telespectadores responderam que gostavam de participar da conversa e colaborar na condução da entrevista. Esses programas foram ao ar em 1991, 1993, 2003 e 2008. Como não estavam dentro do *corpus* da pesquisa, decidi que não usaria para análise, no entanto eles foram o catalizador para descobrir a última categoria da dissertação.

A cooperação virou categoria na medida em que fiz perguntas aos entrevistados pensando nessa ajuda deles para a condução do programa. Na observação participante e na análise do programa prestei atenção nessa relação de colaboração durante a interação

com os convidados do programa. Para a maioria dos entrevistados, a motivação para participar do programa com perguntas e comentários ao vivo são os temas de interesse, os sorteios de brinde e o clima de informalidade e intimidade da conversa.

Muitos aspectos do comportamento dos indivíduos estão ligados à interação, mas não só relacionados ao tempo, lugar ou dia a dia. São características da interação ligadas à vontade de ajudar a conduzir uma conversa, por exemplo, como é o caso da categoria cooperação. Desta maneira, os telespectadores participam por se sentirem parte integrante do *Sem Censura Pará*, com um sentimento de colaboração. Esse é o modo de interação a partir da categoria cooperação.

É na co-presença do outro que o indivíduo constrói o desejo de encontro. Para isso, é preciso que haja uma relação de confiança entre os participantes da interação, no caso entre o público e os profissionais do programa e entrevistados. É nesse desejo de compartilhar, de ajudar a construir um diálogo que nasce o afeto e que há a renovação da interação entre as partes.

Para Barata (2017), o interesse dele vai desde a curiosidade pela opinião do entrevistado, passando de certa forma por um poder que ele sabe que tem como telespectador, até o interesse pelo tema discutido.

Eu gosto de saber como os entrevistados se comportam diante às perguntas, porque eles imaginam que perguntas serão feitas pela apresentadora e alguns telespectadores, então vão com as respostas armadas. Por isso gosto de pensar em perguntas diferentes, principalmente se for uma autoridade. As pautas que mais me motivam a participar são as culturais e sobre direitos humanos, gosto de ouvir as pessoas mesmo que tenham opiniões contrárias à minha (BARATA, 2017).

É a curiosidade pelo outro que pode inserir alguém num diálogo, segundo Sennett (2012), pois o indivíduo pode dar atenção, escutar, interagir e até aprender sem, necessariamente, pensar igual ao outro. É essa empatia que faz a conversa continuar permitindo também um confronto de ideias (SENNETT, 2012). É essa vontade de colocar-se na conversa que faz o público do *Sem Censura Pará* tomar um lugar de telespectador participante e cooperar para que a conversação desponte e rompa uma fronteira invisível que parece ter entre mídia e espectador, deixando de lado também a antiga premissa de que o telespectador é apenas um receptor, que recebe a informação de forma passiva. O público entende qual papel tem dentro do programa e faz uso disso.

Eu gosto de me sentir parte do programa. Eu me sinto coparticipe do programa, eu me sinto valorizado. As nossas perguntas estão sendo usadas para explorar a informação que está sendo trazida, é como se eu estivesse lá presencialmente. E esse, para mim, é o principal motivo de estar acompanhando, porque me motiva. É um diferencial. O programa valoriza isso, não usa as perguntas dos telespectadores apenas de forma protocolar, eu sinto que o programa valoriza a minha participação. Ele sente satisfação na minha participação, faz parte da excelência do programa. Muitos dos temas que o programa levantou eu aprendi coisas que eu não sabia e as coisas que já sabia foram reavaliadas. É uma coisa dinâmica, eu mudei a opinião ou acrescentei à opinião que eu já tinha. Por exemplo, uma vez foi levado o secretário de turismo, acho que era o Adenauer Góes. Eu tinha uma percepção do nosso turismo que não estava sendo planejado de uma forma profissional, estratégica e eu fiz um questionamento... e o secretário respondeu. Ele ouviu a minha pergunta e respondeu pelo meu nome: “Fábio”... ele me fez entrar na conversa, parecia que estava na minha frente, falando comigo. Isso te coloca como se estivesse dentro do programa. Ele me fez mudar de opinião sobre o turismo do Estado (MACÊDO, 2017).

O telespectador faz parte do programa, não como um receptor e sim como um agente ativo que ajuda a conduzir a conversa. Para que haja vontade do público de participar, é preciso que ele se sinta afetado positivamente ou negativamente, seja pelo tema, seja pela opinião do entrevistado. No entanto, para que essa vontade de participar permaneça, é preciso que seja criada uma conexão entre público e produto midiático. Logo, quando Macêdo (2017) diz que se sente co-participe do *SCPA* está fazendo menção ao programa parecer sentir satisfação na participação dele e não o usar de forma protocolar.

O contentamento do programa em ter telespectadores participando, como diz Macêdo (2017), é a estratégia de envolver o público, torná-lo um parceiro e incentivar a integração espontânea no *SCPA* (CASTRO, 2012). O programa foi pensado para ser uma grande janela de bate-papo, na qual o espectador está inserido ativamente, tanto que a colaboração dos telespectadores com o passar do ano foi sendo estimulada, seja com sorteios, seja dando um maior espaço para ele atuar (com a participação do espectador em todos os blocos e com uma jornalista específica para fazer os questionamentos do público).

A sedução do telespectador ocorre quando há uma identificação com o produto, por isso se sente atraído em fazer parte, o que pode atrair a atenção e cativar o consumidor como fã (CASTRO, 2012). Por isso, Macêdo (2017), acaba personificando o produto, quando diz sentir “que o programa é como um amigo que conheces e encontras todos os dias para conversar naquele horário” (MACÊDO, 2017). Isso porque há

conversa diariamente. As perguntas que são encaminhadas para o programa geralmente são feitas, segundo os entrevistados, mesmo que haja uma expectativa, uma ansiedade antes de ser respondida, quando a pergunta é feita gera uma sensação de integração.

Eu me sinto altamente valorizado, motivado a participar, a interagir e a dar contribuição. Depois que é respondida a minha pergunta eu me sinto satisfeito, alegre. Eu me sinto integrado. É um programa que faz eu me senti incluso, o sem censura faz eu me sentir parte dele. Isso é muito legal (MACÊDO, 2017).

O sentimento de integração é o incentivador para a colaboração. Para o indivíduo ter vontade de auxiliar no bate-papo, ele precisa se sentir acolhido. O acolhimento vem de várias maneiras, quando a produção do programa atende o telefonema e escuta, anota, quando a jornalista anuncia a pergunta pelo nome do telespectador, nos sorteios.

Eu fico feliz também quando sou sorteada, já fiz muita coisa que ganhei no Sem Censura, viagem pela orla de Belém, foi muito legal, fui para show, ganhei livro. Isso incentiva a participação e faz a pessoa perder a timidez, fora que é divertido escutar o seu nome e contar com a sorte, porque é muita gente participando, né? (SANTOS, 2017).

Nos dias de sorteio a colaboração do público é maior. Quase todos os dias a apresentadora escolhe algum brinde, doado geralmente pelos entrevistados do programa, para sorteio. Mas, em dias festivos os prêmios são maiores. Durante a observação participante, tanto em janeiro, como agosto, houve datas comemorativas: janeiro, o aniversário de Belém, agosto, o Dia dos Pais. Nesses momentos, o telefone e as redes sociais do *SCPA* ficam congestionados, tanto que nos bastidores o comentário é para que a pessoa responsável pelo *Twitter* no dia fique atenta. Normalmente, as estagiárias do programa são convidadas a reportar a fala do espectador durante o *Sem Censura Pará*, para que tenham a experiência de fazer ao vivo na televisão. No entanto, nos dias comemorativos ou com ida de autoridades, como governador e prefeitos, é alguma produtora do *Sem Censura Pará* que responde pelo lugar.

Em janeiro, durante o aniversário de Belém, quando eu estive atendendo aos telefonemas para a minha observação participante, percebi que a movimentação é diferente dos demais dias do ano e até outros meses. O público assiste ao *Sem Censura Pará*, e colabora incentivado também pelos prêmios que pode receber. Mas, parece que a ligação vai além da vantagem pelos sorteios, tem conexão, um vínculo social e afetivo.

Teve uma vez que a Renata saiu do programa, não sei o motivo, mas liguei para perguntar quando ela voltaria. Acho que outras pessoas

ligaram também, porque ela voltou. Eu nunca vi a Renata pessoalmente, mas parece que a gente se conhece, do jeito que ela fala nosso nome, quando ela menciona que eu assisto sempre.... Fico feliz (SANTOS, 2017).

Além dos brindes, uma das maneiras de incentivar a cooperação é o convite da apresentadora, diariamente, para que o telespectador participe do *SCPA* pelo telefone ou pela internet. Em todos os programas que eu analisei – janeiro e agosto de 2016 – entre uma entrevista e outra, a Renata voltava a lembrar da importância do espectador na condução das entrevistas. Mas, este era um momento mais frequente quando o contato silenciava. Essa é a forma de incentivar a participação, demonstrar a importância do público.

Essa cooperação vai além das fronteiras do *Sem Censura Pará*. Eleres (2016), por exemplo, assistiu a uma entrevista no programa sobre linguagem brasileira, se interessou pelo assunto e quis entrar em contato com o entrevistado. Foi por meio da produção do programa que conseguiu o telefone de José Ribamar Bessa Freire, eles se encontraram e discutiram sobre o livro mostrado na entrevista. A cooperação é entre produção e público; entre entrevistado e público. Mas, principalmente entre público e programa.

É um programa de conversa, não de confronto. São conversas reveladoras. Essa conversa do José foi reveladora. E muitas vezes as pessoas me encontram e dizem que eu estava revelando pela experiência que eu passo quando participando do programa. Se eu sou ignorante em uma matéria eu tenho direito de perguntar para o convidado e quando ouço, ok, eu aprendi (ELERES, 2016).

Os filhos gostam do programa, começaram a assistir por influência do pai, mas é ele quem pode “se dar ao luxo” de passar a tarde colaborando com o *SCPA*. Como já visto, o laço que Eleres (2016) criou com o programa traz reconhecimento de outros telespectadores.

Algumas pessoas me conheceram por causa do sem censura. Eu fiquei “marcado”, porque eu criei uma ligação com o Sem Censura. Alguém pergunta ‘o dr. Paraguassu?’ e respondem ‘ah, aquele do sem censura!’. Até já me perguntaram ‘você não faz nada à tarde?’. Eu escrevo enquanto assisto ao programa, pego as informações para procurar no Google depois. É rico em informação. E se tenho dúvida faço uma pergunta dentro da circunstância. Às vezes, só quero saber se o entrevistado conhece a minha região (ELERES, 2016).

Para que haja cooperação não quer dizer que as partes integrantes da relação social precisam estar de acordo em todos os tópicos. É possível que ocorra discordância,

o que pode interferir na permanência do relacionamento (MORGAN E HUNT, 1994). Mas, não é regra que a divergência provoque o fim do laço, tendo em vista que a cooperação é a capacidade de empatia, de um se colocar no lugar do outro e de reciprocidade.

Enquanto eu fui produtora do programa no período de 2012 até janeiro de 2015, visualizei inúmeras situações de cooperações dos telespectadores, tanto com a produção do *SCPA* quanto com os demais telespectadores. Recebi telefonemas de pessoas que sugeriam um entrevistado melhor para esclarecer o assunto que ficou a desejar por conta do tempo ou davam sugestões de eventos culturais dos bairros e até temas polêmicos.

Mas a relação que mais me surpreendeu foi uma situação de interação entre os telespectadores por causa do programa. Até 2014, a Cultura Rede de Comunicações não tinha gerador. Quando faltava luz, a TV e a rádio saíam do ar. E em algumas épocas do ano, por conta dos tradicionais torós nas tardes de Belém, sempre que o *Sem Censura Pará* estava no ar, a luz “brincava” de ir e vir. Em um episódio, a chuva foi tão forte que destelhou parte do prédio da emissora, alagando todo o estúdio, ao vivo. A energia faltou e calou o programa nas residências de todo o Estado e passou a transmitir a programação da TV Brasil, já que quando cai o sinal, a programação da rede EBC é direcionada às casas paraenses.

A correria para salvar os equipamentos foi grande, não deu tempo de colocar nota no Portal Cultura, tampouco nas redes sociais do *SCPA*. Entretanto, um telespectador se deu ao trabalho de ligar para a TV, perguntar o motivo da falta de sinal e avisou pelo *Twitter* para todas as pessoas que comentavam ao @semcensurapa sobre a ausência de energia na emissora. Eles não se conhecem pessoalmente, no entanto estavam interligados pela cooperação.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, vimos que o *Sem Censura Pará*, que há quase 30 anos permanece como o principal programa da Rede Cultura de Comunicação, pouco alterou a sua estrutura desde o início das exibições, no final da década de 1980. As mudanças escolhidas pela direção do programa fizeram com que os telespectadores ficassem mais próximos e cativos. Durante esse tempo, o formato do *SCPará* permaneceu, mudando apenas o cenário e a participação dos espectadores ganhou mais destaque.

Por outro lado, com o momento político atual de incertezas que atravessa o país e, conseqüentemente, a televisão pública, algumas mudanças foram feitas nos programas da Empresa Brasil de Comunicação (EBC), inclusive com retiradas de programas da grade e demissões de jornalistas, como no caso do Sem Censura nacional. No final de 2016, a jornalista Leda Nagle, então apresentadora deste programa há duas décadas, foi demitida e boatos de que a EBC retiraria da grade o Sem Censura nacional circularam em sites de notícia. Mas, diferentemente das suspeitas, o programa foi mantido e sofreu mudanças quanto à relação com o público, na apresentação e no cenário.

No início de 2017, o Sem Censura nacional ganhou nova apresentadora e uma transformação na estrutura. Uma jornalista, além da entrevistadora, agora, compõe a bancada conectada à internet e aos telespectadores por meio de um computador. As mudanças nacionais parecem seguir e convergir para as decisões que foram tomadas pela direção da TV Cultura do Pará para deixar o público mais perto do *SCPA* seis anos atrás.

A TV Cultura do Pará completa trinta anos em março de 2017. A direção da Rede Cultura de Comunicação, constituída de TV, rádio e portal online, lançou um projeto de integração que pretende trabalhar com um jornalista convergente, no qual a linguagem das mídias é adaptada para a internet. Isso transformou a rotina dos jornalistas que fazem parte da sessão Jornalismo das emissoras, mas não de quem faz a produção, a qual o *Sem Censura Pará* está inserido. O programa apesar de jornalístico pertence à sessão que produz conteúdos diversos na TV Cultura.

Apesar de ser o programa mais antigo, com transmissão ininterrupta e ainda em atividade, na TV paraense, recebe poucos investimentos para aproximar cada vez mais o público. A convergência poderia ser uma estratégia, já que muitos espectadores que não moram no Estado do Pará poderiam se conectar e participar, mas o *delay* é grande para uma transmissão online de longa duração e a participação do público ainda é muito

restrita aos telefones. As redes sociais do *SCPA* pouco são utilizadas e quando são, não têm a mesma eficiência da conversa por telefone, pois geralmente os telespectadores não são respondidos imediatamente.

Foi essa participação intensa por telefone e a conexão dos telespectadores com a produção do programa que ajudou na escolha da afetividade como tema principal do trabalho, além de ter sido afetada pela visita do marido de uma telespectadora para a retirada de brindes no Marketing da TV Cultura. Antes do mestrado, acreditava que o interacionismo simbólico e as leituras sobre afeto e interação dariam conta do meu objeto de estudo, por isso acreditava que grupo focal era o suficiente para entender a tessitura da afetividade e os modos de interação.

Essa foi a minha primeira dificuldade: descobrir qual metodologia daria conta do meu objeto. Descobri, no final do segundo semestre do mestrado, que o grupo focal não me permitiria compreender a relação entre o público e o programa e sim entre os telespectadores, o que não era meu objetivo. Por isso, descartei e fui estimulada a procurar a etnometodologia, que também foi deixada de lado, pois era preciso que os telespectadores estivessem presentes no programa em nível pleno, quando participam e aparecem (SILVA, 2010). No entanto, os telespectadores do *Sem Censura Pará* estão presentes no programa de forma representativa, pois participam, mas não aparecem. As falas que seriam analisadas não eram a deles propriamente dita. E assim, essa técnica também foi descartada.

No lugar da etnometodologia adotei a entrevista em profundidade, que permite conversar com as pessoas com perguntas previamente selecionadas, mas não fechadas, fazendo com que seja mais natural. E o objeto pedia uma condução mais subjetiva, que os entrevistados pudessem confidenciar vivências.

A outra técnica que ajudaria a pesquisa ser complementada foi a análise descritiva do programa, feita a partir de três categorias teóricas. Neste caso, a dificuldade foi perceber a temporalidade, o cotidiano e a cooperação na tela da televisão. A cartografia permitiu que eu, como ex-produtora do programa, utilizasse a minha perspectiva para avançar na pesquisa e traçar um novo olhar. Foi a união desses três momentos que consentiu na formação de uma cartografia, que se sustenta em torno de dois polos: a interação e o afeto.

Eu idealizava respostas para essa pesquisa. Mas fui surpreendida durante a análise do material. Por conta da minha vivência e observação empírica no *SCPA*, acreditava, desde o começo, que o público teria sentimento pelo programa. E os telespectadores

nutrem sentimentos pelo programa. Além disso, eu descobrir como ocorre a tessitura dessa afetividade. Com a pesquisa, percebi que não é o público e nem os profissionais do programa unicamente responsáveis pelos laços de afeto que o telespectador tem pelo *Sem Censura Pará*. É o contato, a conversa, o tratamento e o cuidado que há nessa interação mútua, que gera afeto tanto em quem assiste e participa como em quem faz o programa. E que possibilitou esse entendimento foi a combinação de técnicas metodológicas da *Cartografia Sensível*. Foi com as revelações conquistadas a cada técnica que o novo foi se desembaraçando.

Os polos interação e afeto são essenciais para que se entenda como é tecida essa relação entre espectadores e o *Sem Censura Pará*. A interação com o programa ocorre mesmo antes de esse telespectador ligar a televisão e não termina com o fim da edição, porque o programa passa a fazer parte do dia-a-dia do público, por meio da relação espaço-temporal e da colaboração que mantém a conversação do *Sem Censura Pará* ativa.

Os modos de interação e a afetividade parecem dissociados quando analisados à primeira vista, no entanto estão interligados entre si. As três categorias, temporalidade, cotidiano e cooperação, foram separadas para que ficasse mais fácil analisá-las, no entanto elas estão conectadas, elas constituem uma totalidade orgânica. Em outras palavras, defendo que para que haja esse entrelaçamento de sentimentos entre o público e o programa é necessário que temporalidade, cotidiano e cooperação estejam em conexão. Isso porque é por meio delas que uma aura de paixões, de sonhos, de alegria, de expectativa, de angústia, de tristeza etc., possibilitará relações afetivas e a percepção de vivência no mundo pelo indivíduo de forma dialética a partir da interação do público com o programa.

Para que o telespectador interaja com o programa, para que ele coopere com a conversação, ao vivo, é necessário que ele tenha se sentido afetado e vice-versa, tenha sentido qualquer tipo de mudança de opinião, na vida ou comportamento. A interação e o afeto são mútuos, não podem ocorrer se não houver mais de um indivíduo. Poderia dizer que o afeto só ocorre depois que há interação, mas na verdade é uma relação que está intrinsecamente associada.

De todo modo, só depois desses dois polos, interação e afeto, terem sido despertados que a tessitura da afetividade começa a ser construída. A afetividade é o conjunto de fenômenos que envolve emoção e o sentimento despertados a partir do engajamento do público no programa. Isso fica claro quando os telespectadores

entrevistados disseram nas entrevistas que se o programa fosse retirado da grade da emissora se sentiriam tristes e alguns, mais fãs, disseram que faltaria motivo para respirar.

Por isso que, para compreender os modos de interação e a tessitura dos laços de afetividade que o público tem com o *SCPA* apresento esta proposta de *Cartografia Sensível*, um procedimento metodológico que adapta o rizoma de Deleuze e Guattari (2007) e a cartografia móvel de Martín-Barbero (2002) utilizando três categorias de análise – temporalidade, cotidiano e cooperação.

Escolhi a *Cartografia Sensível* para me inserir na pesquisa. O objeto de estudo é revelar o sensível, os modos de interação e os laços de afetividade que o público estabelece com o programa, o que solicita que o pesquisador seja um cartógrafo e não um arauto. O cartógrafo olha para o objeto de estudo o mais próximo que pode, a partir da sua perspectiva. Já o arauto apenas visita para transmitir mensagens, ou seja, olha para o objeto apenas com entusiasmo e superficialidade.

Dentre as vantagens de se empregar a *Cartografia Sensível* está a de que ela não analisa unicamente um lado da interação e do afeto. Ela dá conta da produção e da recepção, tendo em vista que a tessitura da afetividade não ocorre unicamente na casa do telespectador e sim no contato com o programa. É por isso que a estética e a fenomenologia foram levadas em consideração, neste trabalho, para que o sensível seja descortinado e possa ser minimamente tangível.

A *Cartografia Sensível* pode ser adotada como procedimento metodológico na Comunicação Social para analisar objetos de estudos que tenham o sensível como referência. A exclusividade não é dos laços de afeto dos telespectadores com o *Sem Censura Pará*, tampouco de objetos que envolvem a televisão. Qualquer objeto da Comunicação que busca compreender a afetividade pode fazer uso dessa metodologia, cuja construção foi proposta e adotada nesta dissertação.

Durante esta pesquisa, percebi que o sentimento do telespectador do *Sem Censura Pará* é de pertencimento, de integração, tanto que o programa é visto como um espaço-temporal: um evento ao vivo no qual eles se encontram diariamente e podem instigar uma conversa. É aí que as três categorias estão entrelaçadas.

O *SCPA* afeta a vida de Alex, Antoniete, Fábio, Harisson e Paraguassú e de muitos outros telespectadores porque naquele momento ao vivo – um momento agora, presente, instantâneo – eles podem emitir opinião e conversar, como se estivessem abrindo a janela de casa para espreitar o agora que ocorre, que tem hora e dias marcados.

Para o público, o *Sem Censura Pará* passou a ser um ambiente de encontro, no qual é possível participar e compartilhar opiniões e vivências. A conversação com o programa aparece quando o público se sente motivado a se conectar.

Quando o espectador decide interagir com o programa, independentemente da plataforma (telefone, redes sociais ou e-mail), o faz porque sente interesse na conversa e vontade de ajudar a conduzi-la, pois aquele instante mediado – aquele agora, aquele presente – faz parte do cotidiano dele. É a relação das três categorias que vai permitir que o público passe a nutrir um sentimento pelo programa. É na relação dia a pós dias, que o presente é compartilhado e a vontade de colaborar cresce.

É por isso que a angústia da ansiedade da espera pelas respostas, quando o espectador envia a pergunta ou comentário ao programa, pode tornar-se um sentimento positivo. Se a pergunta é fielmente feita como elaborada pelo espectador ou mais próxima disso e respondida pelo entrevistado, pode ajudar a sanar dúvidas e a provocar reflexão. É isso que faz com que a afetividade vá sendo tecida.

A própria ideia de tessitura carrega consigo os seis princípios do rizoma descritos por Deleuze e Guatarri (2007). Segundo o princípio da conexão e da heterogeneidade, não há uma conectividade feita em camadas, desta maneira as categorias estão conectadas, mas não há uma ordem pré-definida, o que possibilita que as categorias sugeridas neste trabalho possam ser analisadas em qualquer ordem. Os dois polos (interação e afeto) podem encontrar novos caminhos se houver uma ruptura, porque mesmo que sejam vistos como longitude e latitude eles não são pontos-pivô, já que estão entrelaçados, obedecendo ao princípio da multiplicidade, que deixa de lado a unidade e sobressalta a pluralidade. Por isso, o rizoma é constituído de linhas e não pontos.

Isso leva ao princípio de ruptura significativa que acredita que as linhas que interligam o rizoma são tão movediças que podem ser rompidas, mas logo se ligariam novamente. Isso ocorreu quando faltou luz no programa e os espectadores encontraram, pelo telefone, uma forma de se vincular com o *SCPA*. Isso pode ocorrer com qualquer outro canal de comunicação. Os telespectadores não deixaram de tentar assistir ao programa, eles se preocuparam com a quebra da rotina e ligaram ao local de transmissão para descobrir o motivo e voltaram a assistir ao programa nos outros dias.

As categorias temporalidade, cotidiano e cooperação, entrançadas, demonstram que os modos de interação e a afetividade têm um efeito de decalque, porque são reproduzíveis ao infinito. Se as plataformas de comunicação forem bloqueadas, novas deverão ser abertas. Se o programa for retirado do ar pela direção da TV Cultura do Pará,

a consequência será não apenas na programação da emissora, mas também na vida dos telespectadores que acompanham o *SCPA*.

O meu contato com os telespectadores sempre foi amistoso enquanto produtora do programa. O vínculo que criei com eles tinha o programa como mediador. Não tive uma relação mais estreita com nenhum dos espectadores em específico. Mas, sempre me importei com eles nos três anos que passei na produção do *Sem Censura Pará*, conhecia quem interagia com mais frequência, decifrava a voz, sabia os temas de interesse de cada um. Essa memória não foi perdida com a distância do programa. Quando passei a pesquisar a relação deles com o *SCPA* fiquei ausente por dois anos, sem atender telefonemas, sem aparecer na tela da televisão. Achei que era importante para a condução da pesquisa que eles não me vissem como integrante do *SCPA* para que tivessem a liberdade de confiar a mim os sentimentos pelo programa, fossem positivos ou negativos.

Não foi suficiente o meu silêncio, para que não recordassem de mim como antiga produtora. Todos lembraram que eu tinha passado pela produção do *SCPA* e inúmeras vezes atendido ao telefone, mas a recordação mais forte era que eu tinha ficado por algum tempo ao vivo lendo a participação deles aos convidados e à apresentadora. Os profissionais em televisões públicas, mesmo com características estatais, não trocam a programação, nem os profissionais com frequência. Por isso, o contato dos telespectadores com os jornalistas da TV Cultura do Pará possibilita formação de laços de afeto. Os profissionais acabam fazendo parte do cotidiano dos espectadores por longos períodos, o que provém credibilidade.

O meu pré-contato, como antiga produtora, ajudou para que os espectadores abrissem a porta de suas casas e fez com que as confidências dos sentimentos fizessem ainda mais sentido. Mesmo que eu quisesse me afastar e deixar de lado a convivência, foi ela que permitiu que eles tivessem confiança para contar histórias da intimidade da vida, que nunca tinham sido reveladas. Para que a interação tenha afeto é indispensável vontade nos dois lados: tanto entre os profissionais que fazem o programa, como entre os telespectadores.

Geralmente, os objetos de estudo das ciências, mesmo nas ciências sociais aplicadas, são totalmente palpáveis e mais objetivos. O meu objeto de estudo é de difícil mensuração, a interação é mais fácil de ser percebida, mas a afetividade é subjetiva. Para estimar essa tessitura dos laços de afeto, só mesmo a pesquisa qualitativa e ainda realizada com base em várias técnicas metodológicas, como é possível na *Cartografia Sensível*.

Trabalhar com a afetividade e a interação entre um público e um programa a partir de uma metodologia que começou a ser construída, nesta pesquisa, fez compreender que os sentimentos, apesar de fazerem parte do nosso dia a dia, são remissivos. As sensações que os telespectadores têm estão ligadas a um presente distendido e precisam ser compartilhadas com o outro para reafirmar, diariamente, o seu lugar de pertencimento.

REFERÊNCIAS

ABREU, Alzira Alves de. **A modernização da imprensa (1970-2000)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

AGOSTINHO, Santo. As Confissões. In: AGOSTINHO, Santo. **Confissões; De magistro**. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os Pensadores).

AGUIAR, Lisiane Machado. **Processualidades da cartografia nos usos teórico-metodológicos de pesquisas em comunicação social**. 2011. 150 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2011.

ALENCAR, Helena Castro de. Telejornalismo, construção da realidade e esfera pública brasileira. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE, 15., 2013, Mossoró. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2013. p. 1-15.

ANDRADE, Ana Paula; NASCIMENTO, Cássia. **Televisão Pai D'Égua?** Uma análise da construção da identidade cultural paraense pela TV Cultura do Pará. 2006. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal do Pará, 2006.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**. 24. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

BRAGA, José Luiz. Sobre a conversação. In: FAUSTO NETO, Antonio; DAYREL, Sérgio; BRAGA, José Luiz (Org.). **Brasil: Comunicação, Cultura e Política**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994, p. 289-308.

_____. **A sociedade enfrenta sua mídia: dispositivos sociais de crítica midiática**. 1. ed. São Paulo: Paulus, 2006a. v. 1. 350p.

_____. Sobre “mediatização” como processo interacional de referência. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 15., 2006, Bauru. **Anais...** Brasília: Compós, 2006b. p. 1-16.

_____. Dispositivos interacionais. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 20., 2011, Porto Alegre. **Anais...** Brasília: Compós, 2011a. p. 1-15.

_____. Constituição do campo da Comunicação. **Verso e Reverso**, São Leopoldo, v. 25, n. 58, p. 62-77, jan./abr. 2011b.

BRASIL. **Pesquisa brasileira de mídia 2015: hábitos de consumo de mídia pela população brasileira**. Brasília: Secom, 2014.

BRETAS, Beatriz. Ativismos da rede: possibilidades para a crítica de mídia na internet. In: BRETAS, Beatriz (Org.). **Narrativas telemáticas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p. 129-142.

CADENA, Nathalie Barbosa de la. A importância da intersubjetividade para Husserl. **Cadernos da EMARF: Fenomenologia e Direito**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 1-117, abr./set. 2015.

CAETANO, Kati Eliane. Presenças do sensível nos processos interacionais. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 22, p. 12-24, dez. 2011.

CARDOSO, Ruth. **A aventura antropológica: teoria e pesquisa**. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

CARVALHO, Jússia; FERREIRA, Renata. Sem Censura Pará: 26 anos de história na TV paraense, In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORTE, 13., 2014, Belém. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2014. p. 1-12.

CARVALHO, Jússia; AMORIM, Célia; MARTINS, Elaide. Da Ditadura Militar ao Sem Censura Pará: um olhar para as interações afetivas entre público e programa. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 38., 2015, Rio de Janeiro. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2015. p. 1-15.

CARVALHO, Jússia; MARTINS, Elaide. A construção do cotidiano de Belém pelo olhar do Sem Censura Pará. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL MÍDIA E DISCURSO NA AMAZÔNIA, 2., 2015, Belém. **Anais...** Belém: PPGCom, 2016.

CASTRO, Fábio Fonseca de. **Entre o mito e a fronteira: estudo sobre a figuração da Amazônia na produção artística contemporânea de Belém**. Belém: Labor Editorial, 2011.

_____. A sociologia fenomenológica de Alfred Schutz. **Ciências Sociais Unisinos**, São Leopoldo, v. 48, n. 1, p. 52-60, jan./abr. 2012.

_____. Fenomenologia da Comunicação em sua quotidianidade. **Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v. 36, n. 2, p. 21-39, jul./dez. 2013.

_____. **As “interações sociais” como objeto de pesquisa da comunicação: percursos teóricos e modelos metodológicos**. Belém: PPGCom, 2015. Texto produzido para reunião do Grupo de Pesquisa Interações, Tecnologia e Amazônia, Universidade Federal do Pará, 2015.

CASTRO, Fábio Fonseca de; AMADOR, Elielton Alves. Identidade, territorialidade e fantasmaticidade no rock de Belém. **Contemporânea: Revista de Comunicação e Cultura**, Salvador, v. 13, n. 2, p. 417-433, maio/ago. 2015.

CASTRO, Gisela. Entretenimento, sociabilidade e consumo nas redes sociais: cativando o consumidor-fã. **Revista Fronteiras: estudos midiáticos**, São Leopoldo, v. 14, n. 2, p. 133-140, maio/ago. 2012.

CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano: 2. Morar, cozinhar**. Petrópolis: Vozes, 1996.

CHANLAT, Alain; BÉDARD, Rénee. **Palavras: a ferramenta do executivo**. In:

CHANLAT, Jean-François (Org.). **O indivíduo nas organizações: dimensões esquecidas**. v. 1. São Paulo: Atlas, 2007.

CONFORTIN, Angela Cecilia; SPRANDEL, Michelle. Estratégias sensíveis: fronteiras entre fotojornalismo e publicidade. **Verso e Reverso**, São Leopoldo, v. 22, n. 51, não paginado, 2008.

CORNER, John. **Critical ideas in television studies**. Oxford: Oxford University Press, 1999.

COUTINHO, Iluska. Sobre o (Tele)Jornalismo Público: conceitos e métodos de análise. In: COUTINHO, Iluska (Org.). **A informação na TV Pública**. Florianópolis: Insular, 2013.

CRISTO, Élide Fabiani Morais de. **Oralidade em uma comunidade amazônica: comunicação, cultura e contemporaneidade**. 2012. 88 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia, Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.

CRUZ, Lúcia Santa. Heróis na janela. **E-Compós**, Brasília, v. 9, p. 2-15, ago. 2007.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa. Filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v. 1. 5. ed. São Paulo: Ed. 34, 2007.

DUARTE, Eduardo. Por uma epistemologia da Comunicação. In: LOPES, Maria Immacolata Vassalo de (Org.). **Epistemologia da Comunicação**. São Paulo: Edições Loyola, 2003. p. 41-54

DUFRENNE, Mikel. **Estética e Filosofia**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ESTEVES, José Pissarra. Liberdade, comunicação e moral universal. **Revista de Comunicação e Linguagem**, Lisboa, n. 15/16, não paginado, 1992. Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/esteves-pissarra-liberdade-moral.html>>. Acesso em: 19. jul. 2015.

FECHINE, Yvana. Uma proposta de abordagem do sensível na TV. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 15., 2006, Bauru. **Anais...** Brasília: Compós, 2006. p. 1-14.

FRANÇA, Vera. O acontecimento e a mídia. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 24, p. 10-21, dez. 2012.

FREHSE, Fraya. **Ô da rua: o transeunte e o advento da modernidade em São Paulo**. São Paulo: Edusp, 2011.

FUNTELPA. **Fundação de Telecomunicações do Pará: 30 anos construindo a história da comunicação pública no Pará**. Belém: Funtelpa, 2007.

FURTADO, Celso. Formação econômica do Brasil. 34. ed. São Paulo: Companhia das

Letras, 2014

FURTADO, Odair. O psiquismo e a subjetividade social. In: BOCK, Ana Maria; GONÇALVES, Maria da Graça; FURTADO, Odair. (Org.). **Psicologia sócio-histórica: uma perspectiva crítica em psicologia**. São Paulo: Cortez, 2002. p. 93-116.

GASPARI, Elio. **A Ditadura Escancarada**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

GIOSEFFI, Maria Cristina da Silva. Michel Maffesoli, estilística... imagens... comunicação e sociedade. **Logos: Comunicação e Universidade**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 48-53, 1997.

GOFFMAN, Erving. **Manicômios, prisões e conventos**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GUIMARÃES, César. O ordinário e o extraordinário das narrativas. In: GUIMARÃES, César; FRANÇA, Vera (Org.). **Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

GRICE, Paul. Lógica e conversação. In: DASCAL, Marcelo (Org.). **Fundamentos metodológicos da linguística. Pragmática**. Campinas, 1982.

HAGEN, Sean. **A emoção como estratégia de fidelização ao telejornal: um estudo de recepção sobre os laços entre apresentadores e os telespectadores do Jornal Nacional**. 2009. 199 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo: parte 1**. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2006.

INTERCOM. **Enciclopédia Intercom de Comunicação: vol. 1. Conceitos**. São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2010.

JOST, François. **Compreender a televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. (Org.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

_____. O funcionamento da atenção do cartógrafo. **Psicologia e Sociedade**, Porto Alegre, v.19, n. 1, p. 15-22, jan./abr. 2007.

_____. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virginia; ESCÓSSIA, Liliana da (Org.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2014.

KLEIN, Otávio José. A gênese do conceito de dispositivo e sua utilização nos estudos midiáticos. **Estudos em Comunicação**, Covilhã, n. 1, p. 215-231. abr. 2007.

LEAL FILHO, Laurindo. Quarenta anos depois, a TV brasileira ainda guarda marcas da

ditadura. **REVISTA USP**, São Paulo, n. 61, p. 40-47, mar./maio. 2004.

LEFEBVRE, Henry. **Critique de la vie quotidienne**. v. 1. Paris: L'Arche, 1958.

LOUREIRO, Violeta Refkalefsky. **Amazônia: Estado, homem, natureza**. 3. ed. Belém: Cultural. Brasil, 2014.

MACHADO, Arlindo. Pode-se falar em gênero na televisão? **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, n. 10, p. 142-158, jun. 1999.

MAFFESOLI, Michel. **O conhecimento do cotidiano: para uma sociologia da compreensão**. Lisboa: Ed. Veja Universidade, 1987.

_____. **A contemplação do mundo**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

_____. **O Tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998a.

_____. **Elogio da razão sensível**. Petrópolis: Vozes, 1998b.

_____. **Pour une sociologie de la vie quotidienne**. Paris: Desclée de Brouwer, 1998c.

_____. A comunicação em fim (teoria pós-moderna da comunicação). **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, n. 20, p. 13-20, abr. 2003.

_____. **O conhecimento comum**. Porto Alegre, Sulina, 2007.

_____. Não é mais o futuro que importa, e sim o presente. **Fronteiras do Pensamento**, out. 2015. Entrevista a IHU On-Line.

MARCONDES FILHO, Ciro. A nova forma de pesquisa da comunicação: a engenharia das emoções, o autômato espiritual e um campo de conhecimento que se constitui. In: FRANÇA, Vera; ALDÉ, Alessandra; RAMOS, Murilo César. (Org.). **Teorias da Comunicação no Brasil: reflexões contemporâneas**. Salvador: Edufba, 2014. p. 63-77.

MARTÍN-BARBERO, Jesús Martín. **Ofício de cartógrafo: travessias latino americanas da comunicação na cultura**. São Paulo: Fundo de Cultura; Econômica. 2002.

MATTOS, Sergio. **Um perfil da TV Brasileira (40 anos de história: 1950-1990)**. Salvador: Associação Brasileira de Agências de Propaganda, 2010.

MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política**. Livro I: o processo de produção do capital. São Paulo: Boitempo, 2013.

MENEZES, Aluisio Pereira de. Para pensar o afeto. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 231-254, abr./jun. 2007.

MILANEZ, Liana. **TVE: cenas de uma história**. Rio de Janeiro: ACERP, 2007.

MIRANDA, Fernanda Chocron. **Cartografia movente: uma postura de pesquisa em**

comunicação na Amazônia. 2013. 191 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia, Universidade Federal do Pará, Belém, 2013.

MOUILLAUD, Maurice; PORTO, Sergio Dayrell (Org.). **O jornal: da forma ao sentido**. Brasília: Paralelo, 1997.

NOGUEIRA, Maria Luisa Guimarães. Subjetividade e materialidade: cidade, espaço e trabalho. **Fractal: Revista de Psicologia**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 1, p. 69-86, jan./abr. 2009.

OROZCO GÓMEZ, Guillermo. O espectador frente à televisão. Uma exploração do processo de recepção televisiva. **Communicare**, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 27-42, 1º semestre. 2005.

OLIVEIRA, Verônica; MARTINS, Maria de Fátima; VASCONCELOS, Ana Cecília. Entrevistas “em profundidade” na pesquisa qualitativa em administração: pistas teóricas e metodológicas. In: SIMPÓSIO DE ADMINISTRAÇÃO DA PRODUÇÃO LOGÍSTICA E OPERAÇÕES INTERNACIONAIS. 15., 2012, São Paulo. **Anais...** São Paulo: FGV, 2012. p. 1-12.

OLIVEIRA, Rúbia Liz Vogt de. **Pragmática e razão: estudo de uma racionalidade para a pragmática de Paul Grice**. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação) – Facu Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012.

PAIS, José Machado. **Vida cotidiana: enigmas e revelações**. São Paulo: Cortez, 2001.

PASÍN, Angel Enrique Carretero. La quotidienneté comme objet: Henri Lefebvre et Michel Maffesoli. Deux lectures opposées. **Sociétés**, Paris, n. 78, p. 5-16, 2002.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virginia; ESCÓSSIA, Liliana de (Org.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2014.

PEREIRA, Ana Cristina Carvalho. **Cartografia do sensível: corpos urbanos**. **Anais...** Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. Uberlândia, Minas Gerais: 2014.

PIMENTEL, Danieli dos Santos; FARES, Josebel Akel. Cartografias poéticas e outros imaginários em literatura oral. In: ENCONTRO OUVINDO COISAS, 2., 2011, Santa Maria. **Anais...** Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria, 2011. p. 1-9.

PORTO, Mauro P. **A televisão e política no Brasil: a Rede Globo e as interpretações da audiência**. Rio de Janeiro: E-papers, 2007.

PRIOLLI, Gabriel. A tela pequena no Brasil grande. In: LIMA, Fernando Barbosa; PRIOLLI, Gabriel; MACHADO, Arlindo (Org.). **Televisão & Vídeo**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.

REIS, Alice Casanova. A experiência estética sob um olhar fenomenológico. **Arquivos Brasileiros de Psicologia**, Rio de Janeiro, v. 63, n. 1, p. 75-86, 2011.

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

RIBEIRO, Emiliana Pomariso. Micronarrativas Afetivas: o Tocar pelo Invisível para uma Comunicação Visível. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 36., 2013, Manaus. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2013. p. 1-15.

RIBEIRO, Belisa. **Jornal do Brasil, história e memória: os bastidores das edições mais marcantes de um veículo inesquecível**. Rio de Janeiro: Record, 2015.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. v. 4. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2016.

RODRIGUES, Adriano Duarte. O dispositivo da enunciação. In: RODRIGUES, Adriano Duarte. **Comunicação e cultura: a experiência cultural na era da informação**. Lisboa: Presença, 2001. p. 141-156.

RODRIGUES, Carla Gonçalves; SCHNORR, Samuel Molina. Cartografias do ser do sensível: Um modo investigativo da pesquisa educacional sobre a formação de professores. In: **Calidoscópico** Vol. 11, n. 1, p. 70-75, jan/abr, 2013.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental. Transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2011.

ROTHBERG, Danilo. **Jornalismo público: informação, cidadania e televisão**. São Paulo: Unesp, 2011.

RÜDIGER, Francisco. **Civilização e barbárie na crítica da cultura contemporânea: leitura de Michel Maffesoli**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

_____. **As teorias da comunicação**. Porto Alegre: Penso, 2011.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: espaço e tempo, razão e emoção**. São Paulo: Hucitec, 1999.

_____. **Por uma geografia nova: da crítica à geografia a uma geografia crítica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

SCHMINK, Marianne; WOOD, Charles H. **Conflitos sociais e a formação da Amazônia**. Belém: Ed.UFPA, 2012.

SCHUTZ, Alfred; LUCKMANN, Thomas. **Las estructuras del mundo de la vida**. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

SENNETT, Richard. **Juntos: os rituais, os prazeres e a política de Cooperação**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2012.

SILVA, Fernanda Maurício. **A conversação como estratégia de construção de**

programas jornalísticos televisivos. 2010. 294 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

_____. Conversação, telejornalismo, democracia e a retórica da participação do público. **E-compós.** Brasília, v. 14, n. 1, p. 1-16, jan./abr. 2011.

_____. Marcas do passado tecendo o presente: a formação histórica dos programas de entrevista no Brasil. In. GOMES, Itânia (Org.). **Análise de Telejornalismo: desafios teórico-metodológicos.** Salvador: EDUFBA, 2012.

SIMMEL, Georg. **Questões fundamentais de sociologia.** Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

SODRÉ, Muniz. Sobre a vida anunciada. **Revista Galáxia,** São Paulo, n. 2, p. 113-120, 2001.

_____. **As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política.** Petrópolis: Vozes, 2006.

_____. **A ciência do comum: notas para o método comunicacional.** Petrópolis: Vozes, 2014.

SOUZA, José Glaydson Pereira. O cotidiano nos calçadões. **Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação,** Covilhã, p. 1-6, 2010.

TRAVANCAS, Isabel. Fazendo etnografia no mundo da comunicação. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (Org.). **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação.** 2.ed. São Paulo, Atlas, 2011. p. 98-109.

VALLADARES, Lícia. **Os dez mandamentos da observação participante.** Revista Brasileira de Ciências Sociais, **São Paulo, v. 22, n. 63, p. 153-155, fev. 2007.**

VELHO, Gilberto. O consumo de psicoativos como campo de pesquisa e intervenção política. **Gilberto Velho.** 31 maio 2010. Entrevista a Maurício Fiore.

VENTURA, Zuenir. **1968: o ano que não terminou.** 3. ed. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.

VIANA, Cristina Amaro. Tempo e sujeito em Paul Ricoeur: uma introdução a partir da leitura ricoeuriana do Livro XI das confissões de Santo Agostinho. **Contemplanção,** Marília, n. 4, p. 1-19, 2012.

VINCENT, Diane. Les enjeux de l'analyse conversationnelle ou les enjeux de la conversation. **Revue québécoise de linguistique,** Montréal, v. 30, n. 1, p. 177-198, 2001.

YAMAMOTO, Eduardo Yuji. Desentranhar o comunicacional: a comunicação segundo José Luiz Braga. **Questões Transversais: Revista de Epistemologias da Comunicação,** São Leopoldo, v. 1, n. 2, p. 100-106, jul./dez. 2013.

WOLF, Mauro. **Sociologia de la vida cotidiana.** Madri: Cátedra, 1994.

WOLTON, Dominique. **Elogio do grande público:** uma teoria crítica da televisão. São Paulo: Flamarion, 1990.

_____. **A liberdade de expressão e o Charlie Hebdo.** São Paulo: Cásper Líbero, 2015.

ZANDONÁ, Jair. **Da poética do deslocamento à cartografia do sensível:** às voltas com Mário de Sá Carneiro e Bernardo Soares. Tese. (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, 2013.