

O teledocumentário *Documento Especial* como campo de memória na redemocratização

LUCAS BRAGA RANGEL VILLELA*

Este trabalho objetiva problematizar como o campo da televisão foi um importante meio de disputas, não só por audiência, mas por projetos políticos e instrumentos de formação e reforço de uma memória social durante o período de redemocratização no Brasil, especificamente focando no programa *Documento Especial: Televisão Verdade da Rede Manchete*, importando-se com temáticas polêmicas, de cunho social.

Vivemos em uma sociedade visual, onde as imagens, tanto reais quanto ficcionais, fazem parte de nosso dia a dia, pautam nossa percepção, sentidos e atitudes. Nesse contexto imagético, o historiador não deve menosprezar a potencialidade das imagens como agentes históricos, como elementos que reforçam tanto o imaginário social como a memória coletiva. O audiovisual deve ser privilegiado por seu alcance geográfico e por seu papel no tempo presente.

Durante o governo do presidente João Baptista Figueiredo, especificamente em 18 de julho de 1980, a Rede Associada, que compunha diversas emissoras de telecomunicações como a TV Tupi, foi retirada do ar pelo Governo Federal. Meses depois, foi aberta uma licitação para duas novas emissoras ocuparem o espaço reservado à programação da Rede Associada. Os concorrentes foram se candidatando e, entre eles, o Jornal do Brasil, a Editora Abril, o Grupo Silvio Santos e a Bloch Editoras. Os dois felizardos foram o Grupo Silvio Santos, que deu origem ao SBT, e a Bloch Editoras, que originou a Rede Manchete.

A Rede Manchete era formada pela TV Tupi (Canal 06), do Rio de Janeiro, TV Excelsior (Canal 09), em São Paulo, Rede Itacolomi (Canal 04), em Belo Horizonte, TV Clube (Canal 06), de Recife, e TV Ceará (canal 02), de Fortaleza. Adolpho Bloch – dono da Bloch Editora -, após assinar a concessão em 19 de agosto de 1981, demorou dois anos para colocar a sua rede no ar. Bloch era um imigrante ucraniano que chegou no Brasil em 1922 e ganhava a vida por meio do Jogo do Bicho. Em 1952, lançou a Revista Manchete, uma das maiores em circulação semanal durante as décadas de 1960 e 1970.

Foi em 1983 que o Grupo Bloch conseguiu colocar no ar sua emissora de televisão, após forte investimento em equipamentos de alta qualidade e em uma programação diferenciada visando atrair parcelas mais críticas e politizadas da sociedade brasileira, inspirada num modelo

* Doutorando em História do Tempo Presente da Universidade do Estado de Santa Catarina. Bolsista CAPES-Demanda Social.

aproximado à BBC de Londres. A direção-geral da emissora ficou nas mãos de Rubens Furtado, experiente funcionário das comunicações da antiga TV Tupi. Zevi Ghivelder e Mauro Costa ficaram responsáveis pela equipe de jornalismo no Rio de Janeiro, enquanto a direção de São Paulo ficava em cargo de Heitor Augusto e Júlio Bartolo. A filial em Brasília contava com a direção de Alexandre Garcia. Para trabalhar na engenharia técnica da empresa foi contratado o experiente Samuel Tolbert.

Em 5 de julho de 1983, estreava a Rede Manchete de Televisão com um pronunciamento do presidente Adolpho Bloch, saudando as cinco sedes (Rio de Janeiro, São Paulo, Fortaleza, Recife e Belo Horizonte) da emissora e algumas filiais, como a TV Pampa, de Porto Alegre. Em seguida, o logotipo da emissora sobrevoava grandes cidades do país chegando, enfim, na sede da emissora no Rio de Janeiro. Tudo desenvolvido pela Manchete Computer Graphics, umas das mais qualificadas equipes de tecnologia televisiva do Brasil. Abertura marcada pelo *merchandising* e pelo discurso de criar uma programação “sem enlatados”. A programação da Manchete contava com um tripé formado por grandes sucessos do cinema e da televisão estadunidense, dos musicais e programas de entretenimento e pelo telejornalismo.

Entre os programas jornalísticos destacavam-se o *Conexão Internacional*, programa de entrevistas; o *Programa de Domingo*, uma agenda cultural que cobria os principais eventos do Rio de Janeiro além de noticiar os acontecimentos marcantes do fim de semana; e especialmente, o *Jornal da Manchete*, noticiário com duas horas de duração que seguia o modelo da CNN dos Estados Unidos. O *Jornal da Manchete* era composto de quatro módulos: o bloco de entretenimento Manchete Panorama; o bloco Manchete Esportiva; a Manchete Internacional; e o Jornal da Manchete com as principais notícias do dia.

É durante o ano de 1984 que a Rede Manchete assume um caráter mais politizado ao noticiar exaustivamente a campanha das Diretas Já. Esse caráter politizado, aliado à vontade de conquistar cada vez mais audiência, fez com que a programação da Rede Manchete abrisse espaço para conteúdos mais populares, em contraponto à sua programação regular. Foi o momento de lançamento de programas voltados para o público feminino como *De mulher para mulher* e *Manchete Shopping Show*, ambos apresentados por Clodovil; dos programas humorísticos, *Domingo de Graça* e *Apertem os cintos*; e das séries produzidas no campo do jornalismo, como *Xingu*, *Terra Mágica* e *Japão*. Tal popularização fomentou a criação de novelas televisivas de grande apelo popular. Nesse contexto de produção que surge, em 1989, na programação da emissora o programa *Documento Especial: Televisão Verdade*.

Documento Especial: Televisão Verdade foi um programa jornalístico e investigativo brasileiro elaborado e produzido pelo jornalista Nelson Hoineff e exibido em três diferentes emissoras: na Rede Manchete (1989 a 1991), no SBT (1992 a 1995) e, posteriormente, na Rede Bandeirantes (1997-1998). Nesta pesquisa, pretendo explorar as temáticas sociais referentes aos anos de exibição na Rede Manchete, valorizando os programas que obtiveram os maiores índices de popularidade conforme pesquisas do Ibope, mas sem perder de vista sua exibição nas outras emissoras. O primeiro programa foi exibido em agosto de 1989, numa quarta-feira, às 23h30 na Rede Manchete, com apresentação do ator Roberto Maya, que até então apresentava o *Jornal da Manchete Segunda Edição*. Com o subtítulo de *Televisão Verdade* o programa durava cerca de 30 minutos sobre um assunto da atualidade, em formato aproximado ao *Globo Repórter*, “só que sem a *asepsia* que caracteriza(va) o jornalismo da Rede Globo”, importando-se com temáticas polêmicas, de cunho social.

A linguagem adotada representava uma novidade dentro da programação televisiva brasileira e tinham a pretensão de mostrar aos telespectadores uma realidade explícita, sem esconder as “verdades” – daí o próprio subtítulo do programa *Televisão Verdade*. O programa tinha como grande influência o cinema documentário e preocupava-se em propor questionamentos, mobilizações e conscientização política, convidando o telespectador à uma reflexão crítica sobre os mais variados temas da realidade brasileira.

A série atingiu os mais altos índices de audiência no IBOPE, chegando a 9 pontos no primeiro mês. Esse sucesso foi fundamental para que o programa ocupasse um novo horário televisivo: sextas-feiras às 22h40, logo após a exibição das principais novelas da emissora (Kananga do Japão, Pantanal, Ana Raio e Zé Trovão, Fantasma da Ópera e Amazônia, respectivamente), assumindo o horário imediatamente após o *Globo Repórter*, com uma hora de duração. A primeira fase do *Documento Especial*, exibida na Manchete entre 1989 e 1992, marcou época com programas clássicos, como *Os pobres vão à praia*, *Muito feminina*, *Luta livre*, *O suicídio dos índios Kaiowá*, *Amor*, *Vida de gordo*, *Igreja Universal*, entre outros.

Foi um marco do jornalismo investigativo brasileiro e um modelo para futuras produções desse gênero na televisão. *Documento Especial* foi líder de audiências em diversos momentos e também conquistou reconhecimento nacional e internacional no campo do jornalismo como prêmios como o Troféu Imprensa por três vezes, o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte, além de ser premiado no Prêmio Príncipe Rainier III do Festival Internacional de Televisão de Monte-Carlo. Três de suas produções foram incorporadas no

acervo permanente do Museu da Televisão de Nova York.

Com o declínio econômico da TV Manchete, Silvio Santos oferece um contrato a Nelson Hoineff para levar o *Documento Especial* para o SBT. O contrato com a Manchete termina em 1991 e, no ano seguinte, o programa passa a ser exibido pelo SBT, enquanto a TV Manchete apresenta uma versão alternativa, o *Documento Verdade*, apresentado por Henrique Martins, também ator, e que possuía voz e aparência semelhantes às de Roberto Maya. Pela equipe do programa, passaram jornalistas hoje conhecidos do grande público: o produtor e criador Nelson Hoineff; o apresentador Roberto Maya; os jornalistas André Rohde e Guilherme Fiúza. Nelson Hoineff talvez seja o nome de maior destaque entre os quatro, por ainda possuir uma carreira artística de destaque como produtor, jornalista e diretor de cinema e televisão, especialista no campo da tecnologia de televisão digital e júri de festivais de audiovisual. Atualmente é presidente da Associação de Críticos de Cinema do Rio de Janeiro e fundador da Associação Brasileira de Produtores Independentes de Televisão. Têm no seu trabalho com o *Documento Especial* uma de suas grandes realizações profissionais.

Guilherme Fiúza é uma figura popular atualmente como jornalista e escritor, recebendo destaque como roteirista de sua obra adaptada *Meu Nome não é Johnny*. É autor de biografias e de escritos políticos, como o seu atual trabalho *Não é a mamãe: Para entender a Era Dilma*.

André Rohde é jornalista em atividade da filiada da Rede Record, RICTV de Santa Catarina, e não possui o mesmo estrelato de seus companheiros de produção. Assim como Roberto Maya que atualmente faz pequenas participações em novelas e seriados de televisão, muito diferente de sua posição artística quando fazia sucesso em filmes da pornochanchada brasileira e como apresentador do programa *Documento Especial*. Desde janeiro de 2007, uma seleção com os melhores programas da série apresentados nas três emissoras vem sendo exibida no Canal Brasil, às 23h, todas as quintas.

Por meio dos estudos sobre a particularidade do *Documento Especial: Televisão Verdade*, podemos refletir sobre o que configura o suporte Televisão? Pensar sua utilidade, sua característica, no âmbito do privado que outros veículos midiáticos não tinham no período de 1980 no Brasil. Nos anos 1980, a televisão atingiu um alcance inegável de 87% das residências nacionais. Segundo dados da última PNAD, realizada em 2010, algo em torno de 145 milhões de telespectadores possuem aparelho de televisão, cerca de 70% da população atual (GOMES, 2011, p.2). Esses números refletem a importância da circulação desse meio de comunicação e, conseqüentemente, sua programação e informação para a formação de uma memória social

visual e informativa. A sociedade brasileira se constrói pela oralidade e pela contemplação, nesse caso, pelas imagens. Com esse histórico da televisão brasileira e, em especial da Rede Manchete, busca-se problematizar a televisão em seu suporte midiático e também em relação a sua esfera mercadológica – refletindo sobre a publicidade e os anunciantes que patrocinavam a emissora. Outro caminho que procura-se abordar é o uso da televisão como instrumento do governo brasileiro, como forma de perpetuar os interesses governamentais, o que se distancia com a concepção ideológica que a Rede Manchete se propunha em seu editorial. A própria emissora deve ser problematizada em suas características de produção, relevando certos elementos-chaves como o debate entre *Erotização* e *Erudição*.

O campo da televisão deve ser pensado em sua essência teórica, especificamente refletindo sobre o caráter das formas de leitura na televisão. A televisão têm, claramente, uma noção de *extensividade*, uma noção superficial em relação as leituras *intensivas* como as artes e a literatura e inclusive a imprensa escrita como o jornal e as revistas jornalísticas. O Cinema se apresenta em uma interseção entre as esferas da Intensividade e da Extensividade – principalmente no campo das imagens. Deve-se fazer uma reflexão da televisão como um veículo de comunicação de massa, refletindo sobre seu caráter de *reprodutibilidade técnica* conforme expressão de Walter Benjamin. A televisão deve ser entendida como, além de um produto cultural, um produto social, pela qual deve-se observar as reais condições históricas e suas relações sociais que moldam representações em momentos e cenários distintos, não só transnacionalmente como também nacionalmente.

De acordo com Esther Hamburger: “A TV capta, expressa e constantemente atualiza representações de uma comunidade nacional imaginária.” (HAMBURGER, 1999: 441). Essa afirmação dialoga com o que afirma a pesquisadora Elisa da Silva Gomes, ao alegar que as programações televisivas devem ser entendidas como “prática social que produzem efeitos concretos no mundo empírico, fornecem modelos de como agir e estar no mundo” (GOMES, 2011, p.3).

Para Marcos Napolitano, o historiador preocupado em estudar a representação do passado na televisão e com a produção de uma memória social por parte dela, necessita abordar a televisão como uma experiência social do tempo histórico, “na medida em que a TV faz coincidir o verdadeiro, o imaginário e o real no ponto indivisível do presente”. (NAPOLITANO, 2010, p.252). A televisão, dessa forma, funciona tanto como um testemunho de um determinado momento histórico quanto, a mesma, interfere na concepção do tempo histórico e nas variadas

formas de fixação de uma memória social sobre os eventos passados e presentes. O historiador deve se ater aos elementos de linguagem televisiva que servem para:

a compreensão das estratégias dos diversos gêneros e tipos de televisão, para encenar, registrar, informar, promover e comunicar valores, eventos, processos sociais e históricos. Como a televisão talvez seja a mais poderosa experiência social das últimas décadas (...) ela tem um poder enorme na própria fixação da memória social, selecionando eventos e personagens a serem lembrados ou esquecidos (NAPOLITANO, 2010, p.279)

Douglas Kellner reforça que as pessoas modelam comportamentos, atitudes e estilos conforme as transmissões televisivas, da mesma forma que os anúncios veiculados em sua programação favorecem a demanda do consumidor; e “mais recentemente, muitos analistas concluíram que a televisão está desempenhando papel fundamental nas eleições, que estas se transformaram numa batalha de imagens travadas nas telas da televisão” (KELLNER, p.303)

A relação da televisão com as práticas sociais é reforçada pela observação de Andreas Huyssen, que alega que a partir dos anos 1980, em escala mundial, as imagens televisivas foram fundamentais para a ascensão de uma *cultura da memória*. A crescente exploração da memória pelos meios midiáticos colabora na expansão de preocupações relativas à memória na esfera pública:

Quaisquer que tenham sido as causas sociais e políticas do crescimento explosivo da memória nas suas várias subtramas, geografias e setorializações, uma coisa é certa: não podemos discutir memória pessoal, geracional ou pública sem considerar a enorme influência das novas tecnologias de mídia como veículos para todas as formas de memória. (HUYSSSEN, 2000, P.20-21)

E mais,

Não há nenhuma dúvida de que a longo prazo todas estas memórias serão modeladas em grande medida pelas tecnologias digitais e pelos seus efeitos, mas elas não serão redutíveis a eles. Insistir numa separação radical entre memória “real” e virtual choca-me tanto quanto um quixotismo, quando menos porque qualquer coisa recordada – pela memória vivida ou imaginada – é virtual por sua própria natureza. A memória é sempre transitória, notoriamente não confiável e passível de esquecimento; em suma, ela é humana e social. (Idem, P.37)

Com relação à programação jornalística, articula-se memória e mídia, que segundo Marialva Carlos Barbosa (2007), as mesmas realizam verdadeiros “trabalhos de memória classificando o mundo para o público, selecionando e ordenando a realidade social”. Os responsáveis pela produção da informação televisiva realizam escolhas, uma forma de seleção do que deve ou não deve ser veiculado em suas notícias, matérias jornalísticas, ordenando os fatos de forma arbitrária, retendo assuntos de acordo com sua lógica comercial e a suposição de identificação com o público. Somente em seguida é que a narrativa é construída. “Além disso, reconstruindo o passado e dando-lhe aparência de vida, seja através da ficção ou do discurso

informativo, a televisão sugere que passado, presente e futuro constituem-se uma linha contínua como nos filmes de narrativas lineares”. (BARBOSA, 2003)

Programas como *Documento Especial* seguem como modelo de representação, sua forma elocutiva, o que o teórico do cinema Bill Nichols chama de *documentário participativo*:

O cineasta despe o manto do comentário com voz over, afasta-se da meditação poética, desce do lugar onde pousou a mosquinha da parede e torna-se um ator social (quase) como qualquer outro. (Quase como qualquer outro porque o cineasta guarda para si a câmera e, com ela, um certo nível de poder e controle potenciais sobre os acontecimentos). (NICHOLS, 2005, p.154)

O modelo participativo coloca o cineasta e sua produção dentro da cena. O que apreendemos da informação documentada depende da natureza e da qualidade do encontro entre o jornalista e o tema abordado, e não de generalizações sustentadas por imagens que iluminam uma dada perspectiva. “Podemos ver e ouvir o cineasta agir e reagir imediatamente, na mesma arena histórica em que estão aqueles que representam o tema do filme. Surgem as possibilidades de servir de mentor, crítico, interrogador, colaborador ou provocador” (NICHOLS, 2005, p.155). Nessas produções, captamos a forma como a equipe jornalística e as pessoas representadas nos programas negociam seu relacionamento, sua interação social, as formas de poder e controle entre entrevistador e entrevistado que dependem dos níveis de revelação e relação que nascem dessa forma específica de encontro.

A entrevista permite que o jornalista se dirija formalmente às pessoas entrevistadas e personagens do programa. No documentário participativo, a entrevista representa uma das formas mais comuns de encontro entre o realizador e o tema.

As entrevistas são uma forma distinta de encontro social. Elas diferem da conversa corriqueira e do processo mais coercitivo de interrogação, à custa do quadro institucional em que ocorram e dos protocolos ou diretrizes específicos que as estruturam. As entrevistas ocorrem num campo de trabalho antropológico ou sociológico; tomam o nome de ‘anamnese’ na medicina e no serviço social; na psicanálise, tomam a forma de sessão terapêutica; em direito, a entrevista torna-se o processo prévio de ‘colher meios de prova’ e, durante julgamentos, o testemunho; na televisão, forma a espinha dorsal dos programas de entrevista; no jornalismo, assume tanto a forma de entrevista como de coletiva de imprensa; e na educação, aparece como diálogo socrático. (NICHOLS, 2005, p.160)

Os programas jornalísticos de televisão usam as entrevistas para juntar os diferentes pontos de vista de uma única história. “A voz do cineasta emerge da tecedura das vozes participantes e do material que trazem para sustentar o que dizem” (NICHOLS, 2005, p.160). A questão da voz, da clareza e do caráter emocional do testemunho são essenciais para adquirir um caráter convincente, de credibilidade, nas entrevistas jornalísticas de caráter documental.

A questão da voz, segundo Jean-Claude Bernardet, é regulada por duas formas de pronúncia: a *voz da experiência*, pela qual os entrevistados falam de suas vivências, sem generalizações e sem chegar a argumentos conclusivos e a *voz do saber*; a voz pertencente ao locutor, que fala através de generalizações, não originárias de sua própria experiência, mas baseada em estudos de tipo sociológico. Dessa forma, o locutor “dissolve o indivíduo na estatística e diz dos entrevistados coisas que eles não sabem a seu próprio respeito” (BERNARDET, 2003, p. 17), de modo que a relação entre entrevistador e entrevistado funcione como uma *amostragem* que atesta que a *voz do saber* é baseada no real. ‘Eu não vos falo em vão, eis a prova da veracidade do que digo’. E essa veracidade vem carregada pela presença de imagens, expressões faciais, enquadramentos, trilhas sonoras, singularidade das vozes, dados científicos etc. “Os entrevistados são usados para corroborar a autenticidade da fala do locutor.” (BERNARDET, 2003, p.18)

Visando articular tais pressupostos supracitados, preocupo-me em apresentar uma abordagem dentro da *História Social do Cinema*. Segundo Rafael Rosa Hagemeyer (2012, p.43), há uma história do cinema que está preocupada em dissertar sobre as grandes obras do cinema, gêneros cinematográficos, seus diretores, as inovações tecnológicas, “mas também há uma *história social do cinema*, mais preocupada com a produção dos filmes, seu contexto de exibição, a recepção do público e da crítica, seus aspectos ideológicos”. Penso a produção audiovisual como uma teoria dialética de produção e reprodução social, favorecendo o estudo sobre a forma como os meios de comunicação para a massa eram utilizados como reforçadores de uma dominação social, ou, em contrapartida, como foco de resistência e luta contra a dominação.

Portanto, preocupados com uma relação direta entre o contexto sociopolítico e os meios de produção cinematográfica, este trabalho visa um enfoque materialista, pois “se atêm às origens e aos efeitos materiais da cultura e aos modos como a cultura se imbrica no processo de dominação ou resistência” (KELLNER, 2001, p.49), o que permite dialogar com o conceito de *materialismo cultural* de Raymond Williams. Por meio dessa categoria de análise, situam-se os questionamentos do objeto audiovisual em sua esfera de produção, distribuição e recepção. Insere-se o objeto cultural à economia política e suas determinações de produção.

Com base na pesquisa sobre a formação da emissora *Rede Manchete*, do Grupo Bloch, e especificamente as análises, no campo da *História Social do Cinema*, do programa telejornalístico *Documento especial: Televisão Verdade*, podemos questionar de que forma a televisão durante os anos 1980 disputaram representações, memórias e projetos sociológicos

sobre a realidade brasileira, seus problemas sociais, após 21 anos de Ditadura Civil-Militar. Dessa forma, poderíamos questionar como os programas jornalísticos articulam uma relação com a memória social brasileira, mapeando e classificando a representação de mundo que deve ser indexada em sua programação? Qual o impacto que a transição de um modelo expositivo de tele documentários para um modelo sociológico, com a presença do entrevistador agindo sob a realidade representada, exerce perante à sociedade midiática nacional? De que forma podemos medir a importância da *Estética do Realismo*, proposta pelo telejornalismo da Rede Manchete, para sua programação se inserir no mercado televisivo disputado por emissoras como Rede Globo, Rede Bandeirantes, CNT, TV Gazeta, entre outras? A televisão pode ser um instrumento para modelar atitudes, comportamentos, estilos e de formação de opinião? E, seria viável, pensarmos na formação de uma *Cultura Política da Mídia Televisiva* no Brasil? Essas são algumas questões que esse trabalho procura solucionar.

Referências Bibliográficas

- ALEGRE, Sergio. Películas de ficción y relato histórico. In. *História, Antropologia y Fuentes Orales: Voz e Imagem*, Barcelona, n.18, 1997
- AMÉRICO, Guilherme de Almeida; VILLELA, Lucas B.R.. *O cinema na perspectiva da História Social: uma reflexão teórico-metodológica*. Anais do IV Encontro Nacional de Estudos de Imagem. Londrina, 2013
- AROUCHE DE SOUZA, José Carlos. *Gêneros e formatos na televisão brasileira*. São Paulo: Summus, 2004.
- BARBOSA, Marialva. *Dando voz ao público: a questão do gênero nos estudos de recepção*. In: XXIII Congresso da Intercom, Rio de Janeiro, 1999.
- _____. Meios de comunicação, memória e tempo: a construção da “Redescoberta” do Brasil. In: HERSCHMANN, Micael e PEREIRA, Carlos Alberto M. *Mídia, Memória & Celebidades*. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais, 2003.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. A migração das imagens. In.: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil. Tradição e Transformação*. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

BURKE, Peter. As fronteiras instáveis entre história e ficção. In: *Gêneros de fronteira – cruzamento entre o histórico e o literário*. Tradução Sandra Vasconcelos. São Paulo: Xamã, 1997.

_____. *Uma História Social da Mídia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004

CARDOSO, Ciro Flamarion. *Narrativa, sentido, história*. Campinas: Papyrus, 1997.

FALCON, Francisco. História e representação. In: CARDOSO, C.F. e MALERBA, J. (Orgs.) *Representações: contribuição a um debate transdisciplinar*. Campinas: Papyrus, 2000. 27

FREIRE, Marcius. *Documentário: ética, estética e formas de representação*. São Paulo: Annablume, 2011.

GAUTHIER, Guy. *O Documentário: Um outro cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2011

GOMES, Elisa da Silva. *Entre-narrativas: literatura, televisão e memória*. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011

HAGEMEYER, Rafael Rosa. *História e Audiovisual*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2012 (História &... Reflexões 15).

HAMBURGER, Esther. O perfume das flores. In: FRIDMAN, Luis Carlos (org.). *Política e Cultura: século XXI – Vol. 2*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/ALERJ, 2002.

_____. Diluindo as Fronteiras: a Televisão e as Novelas no Cotidiano. In: NOVAIS,

HUYSSSEN, Andréas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

_____. Mídia e discursos da memória. *Revistas Eletrônicas de Ciências da Comunicação / Portal REVCOM*, 2005.

JODELET, Denise. Représentations sociales: un domaine en expansion. IN.: JODELET, Denise. *Les représentations sociales*. Paris: PUF, 1989. Tradução: Tarso Bonilha Mazzotti. Revisão Técnica: Alda Judith Alves-Mazzotti. UFRJ- Faculdade de Educação, dez. 1993.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru, SP: EDUSC, 2001. 28

KORNIS, Mônica Almeida. *Televisão, história e sociedade: trajetórias de pesquisa*. Rio de Janeiro: CPDOC, 2007.

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

MOSCOVICI, Serge. *Representações Sociais: investigações em psicologia social*. Petrópolis, RJ: Vozes. 2009.

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. IN.: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2010.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Simões e RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: história e reprodução*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992.

PRIOLLI, Gabriel; LIMA, Fernando B.; MACHADO, Arlindo. *Televisão & Vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985

RAMOS, Fernão. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In.: RAMOS, Fernão (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*. Documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Editora SENAC, 2005, vol. II

_____. Cinema Verdade no Brasil. In.: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil*. Tradição e Transformação. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

_____. *Mas afinal...O que é mesmo Documentário?*. São Paulo: Editora SENAC, 2008. SANTORO, Luiz Fernando. Tendências populistas na TV Brasileira ou As escassas possibilidades de acesso às antenas. In.: MELO, José Marques de (Coord.). *III Ciclo de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*. Populismo e Comunicação. São Paulo: Cortez, 1981

Sítios Eletrônicos

www.redemanchete.net. Acesso: 06 de Abril de 2014