

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social
Linha de Pesquisa: Processos Comunicativos e Práticas Sociais

Uma análise estilística do programa de televisão *Contravíatv* sobre a visibilidade das vítimas no conflito armado colombiano

Autor: Gober Mauricio Gómez Llanos
Orientadora: Profa. Dra. Simone Maria Rocha

Belo Horizonte
Maio de 2019

GOBER MAURICIO GÓMEZ LLANOS

Uma análise estilística do programa de televisão *Contraviatv* sobre a visibilidade das vítimas no conflito armado colombiano

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Linha de Pesquisa: Processos Comunicativos e Práticas Sociais, da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como exigência para obtenção do título de Doutor em Comunicação Social, sob orientação da Profa. Dra. Simone Maria Rocha.

**Belo Horizonte
2019**

301.16
G333a
2019

Gómez Llanos, Gober Mauricio

Análise estilística do programa de televisão Contravía Tv sobre a visibilidade das vítimas no conflito armado colombiano [manuscrito] / Gober Mauricio Gómez Llanos. - 2019.

179 f. : il.

Orientadora: Simone Maria Rocha.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Inclui bibliografia.


1. Comunicação – Teses. 2. Vítimas – Colômbia - Teses. 3. Televisão – Colômbia - Teses . I. Rocha, Simone Maria. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

"Análise estilística do programa de televisão Contraviatv sobre a visibilidade das vítimas do conflito armado colombiano"

Gober Mauricio Gómez Llanos

Tese defendida e aprovada pela banca examinadora:


Profa. Dra. Simone Maria Rocha
Orientadora (FAFICH /UFMG)


Prof. Dr. Fabio López de la Roche
(Universidad Nacional de Colombia)


Profa. Dra. Iluska Maria da Silva Coutinho
(UFJF)


Prof. Dr. Reinaldo Maximiano Pereira
(FACEB/UFU)


Profa. Dra. Regiane Lucas de Oliveira Garcéz
(FAFICH/UFMG)

Programa de Pós-graduação em Comunicação Social
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Universidade Federal de Minas Gerais
Belo Horizonte, 02 de maio de 2019.

RESUMO

Este trabalho realiza uma análise estilística sobre a visibilidade das vítimas do conflito armado colombiano no programa de televisão *Contravía tv* e pergunta se as estratégias de comunicabilidade adotadas por este programa condizem com um jornalismo alternativo em relação ao telejornalismo hegemônico. Para tal propósito, assumimos uma perspectiva da televisão como meio complexo, a partir do qual é possível compreender sua função como mediação da cultura política colombiana, caracterizada por um consenso de elites e no processo ambivalente de democratização do país, enquanto intensificava-se a guerra. Desse modo, a televisão, como mediação comunicativa, constitui esse lugar no qual adquirem forma e materialidade os modos conflituosos e contraditórios do país tanto ao formatar-se como nação quanto para entrar na modernidade. Pressupomos a compreensão da tecnologia televisiva dentro de formações sociais concretas articulada a processos históricos específicos assumindo, para tanto, a perspectiva defendida por Raymond Williams em *Televisão – tecnologia e forma cultural* (2016) e questionamos algumas abordagens essencialistas sobre a mídia alternativa.

Esse percurso mostra-se relevante pois auxilia na compreensão dos arranjos da hegemonia política na primeira década do século XXI, período ao qual se dedica nossa análise. Estamos nos referindo ao regime de *Seguridad democrática* instaurado por Álvaro Uribe Vélez e o papel da mídia na legitimidade desse governo. É de suma importância entender tal contexto já que, desse modo, conseguimos caracterizar a cultura política hegemônica e as representações que este ofereceu sobre as vítimas. Por outro lado, nesta conjuntura, se insere diretamente nosso objeto empírico de estudo *Contravía tv*, cuja proposta argumenta a favor de um jornalismo alternativo, comprometido com a defesa dos direitos humanos e com a construção de uma memória, como mediações fundamentais na sua constituição.

Considerando a televisão como meio complexo, nossa abordagem metodológica se debruça numa das dimensões mais negligenciadas nos estudos sobre a televisão, referida à formal-textual. Assim, investigamos nosso objeto de pesquisa, realizando uma análise audiovisual a partir da concepção do estilo televisivo proposto por Jeremy Butler. Suas contribuições metodológicas têm resultado fundamentais para reconhecer a especificidade do meio televisivo em termos estilísticos e considerá-lo lugar de análise para auscultar e problematizar os contextos históricos, sociais e culturais no qual o meio está inserido.

Finalmente, nossa análise nos permite concluir como *Contravía tv*, apesar das críticas que possam ser endereçadas a sua concepção jornalística, contribui para narrar a guerra numa perspectiva alternativa, assim como promover representações alternativas das vítimas da guerra, trabalho possível pelas estratégias de comunicabilidade adotadas na sua produção e proposta narrativa.

Palavras-chave: Vítimas. Conflito armado. Estilo televisivo. Colômbia.

RESUMEN

Este trabajo realiza un análisis estilístico sobre la visibilidad de las víctimas del conflicto armado colombiano en el programa de televisión *Contravía tv* e pregunta si las estrategias de comunicabilidad adoptadas por este programa condicen de un periodismo alternativo de la producción periodística televisiva hegemónica. Para tal propósito, asumimos una perspectiva de la televisión como medio complejo a partir del cual es posible comprender su función como mediación de la cultura política colombiana, caracterizada por un consenso de élites y en el proceso ambivalente de la democratización del país, mientras se intensificaba la guerra. De ese modo, la televisión, como mediación comunicativa, constituye ese lugar en el cual adquieren forma y materialidad los modos conflictivos y contradictorios del país tanto al constituirse como nación como para entrar en la modernidad. Presuponemos la comprensión de la tecnología televisiva dentro de formaciones sociales concretas, articuladas a procesos históricos específicos asumiendo, para ello, la perspectiva defendida por Raymond Williams en *Televisão – tecnologia e forma cultural* (2016) y cuestionando algunos abordajes esencialistas sobre los medios alternativos.

Ese recorrido es relevante pues nos auxilia en la comprensión de las readecuaciones de la hegemonía política en la primera década del siglo XXI, periodo al cual se dedica nuestro análisis. Nos referimos al régimen de seguridad democrática instaurado por Álvaro Uribe Vélez y el papel de los medios en la legitimidad de ese gobierno. Es de suma importancia entender tal contexto, ya que, de ese modo, conseguimos caracterizar la cultura política hegemónica y las representaciones que este ofreció sobre las víctimas. Por otro lado, en esta coyuntura, se enmarca directamente nuestro objeto empírico de estudio, *Contravía tv*, cuya propuesta, argumenta a favor de un periodismo alternativo, comprometido con la defensa de los derechos humanos y con la construcción de memoria, como mediaciones fundamentales en su constitución.

Considerando la televisión como medio complejo, nuestro abordaje metodológico se enmarca en una de las dimensiones más obliteradas en los estudios de televisión, referida a la formal-textual. Así, emprendemos el estudio de nuestro objeto de investigación, realizando un análisis audiovisual a partir de la perspectiva del estilo televisivo propuesto por Jeremy Butler. Sus contribuciones metodológicas resultaron fundamentales para reconocer la especificidad del medio televisivo en términos estilísticos, y considerarlo lugar de análisis para auscultar y problematizar los contextos históricos, sociales y culturales en los cuales se encuentra el medio inmerso.

Finalmente, nuestro análisis nos permite concluir como *Contravía tv*, a pesar de las críticas que se le puedan atribuir a su concepción periodística, contribuye para narrar la guerra desde una perspectiva alternativa, así como, promover representaciones alternativas de las víctimas de la guerra, labor posible por las estrategias de comunicabilidad adoptadas en su producción y propuesta narrativa.

Palabras clave: víctimas; conflicto armado; estilo televisivo; Colombia.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Chamada pela apresentadora do telejornal Caracol	45
Figura 2: Imagens dos acontecimentos posteriores à morte dos deputados assassinados em cativeiro pelas Farc.....	46
Figura 3: Sequência de imagens de arquivo sobre a criança doente de câncer e o pai sequestrado pelas Farc.....	47
Figura 4: Sequência de imagens mostrando o engajamento cidadão ao redor da problemática do sequestro.....	49
Figura 5: Depoimento criança	85
Figura 6: Hollman Morris apresentando a situação de guerra em Toribío	86
Figura 7: Depoimento de Arquimedes Vitonás	87
Figura 8: Germán Vitonás, Presidente comunal verada Vichiquí.....	89
Figura 9: Depoimento Indígena.....	90
Figura 10: Depoimento mulher indígena.....	91
Figura 11: Hollman Morris à entrada da comunidade de Paz de San José de Apartadó.....	95
Figura 12: Plano geral mostrando o lugar e acompanhando a entrada de Hollman Morris.....	96
Figura 13: PM da interação equipe Contravíatv com camponeses.....	97
Figura 14: Depoimento Clara Lagos.....	98
Figura 15: Sequência de imagens do povoado abandonado e do cotidiano dos camponeses.....	99
Figura 16: Sequência de imagens de arquivo: a narração contextualiza o ambiente político do conflito armado e as principais causas que, a critério do programa, definem o surgimento da comunidade de paz de San José de Apartadó.....	102
Figura 17: Fotografia de uma das mulheres assassinadas.....	105
Figura 18: Relatos das testemunhas da comunidade de paz de San José de Apartadó.....	106
Figura 19: Declaração pública de Uribe Vélez acusando os líderes da comunidade de serem auxiliares da guerrilha das Farc.....	107
Figura 20: Cotidianidade dos camponeses na Comunidade de Paz.....	107
Figura 21: O jornalista conversa sobre a situação de deslocamento com os camponeses e resume a situação para o telespectador.....	110

Figura 22: Interação entre jornalista e testemunha que opta pela ocultação.....	111
Figura 23: Conrado testemunha sobre o assassinato de sua filha por parte do Exército.....	112
Figura 24: Imagens de Alexandra narrando a história representada no tecido.....	116
Figura 25: Depoimento de Juana em meio primeiro plano (MPP).....	118
Figura 26: Keila sendo entrevistada por Hollman Morris.....	119
Figura 27: Hollman Morris em PM se referindo a Mampuján como povoado fantasma.....	121
Figura 28: Mulheres de Mampuján rememorando o território vivido antes do deslocamento.....	122
Figura 29: Plano sem cortes do jornalista indo ao encontro de Keila, Delfa e Argémida.....	123
Figura 30: Imagem de depoimento de Argémida em MPP.....	123
Figura 31: Irma conversando com o antropólogo Jaime Castro.....	132
Figura 32: O senhor Carlos procurando pelo filho.....	134
Figura 33: Depoimento do antropólogo Jaime Castro.....	137
Figura 34: Nancy com filho e sobrinhos.....	140
Figura 35: Mãe irmãs Galarraga.....	141
Figura 36: Depoimento Idalí Garcerá.....	146
Figura 37: Depoimento da irmã de vítima de falso positivo.....	147
Figura 38: Relator ONU.....	149
Figura 39: Depoimento especialista.....	151
Figura 40: Ato simbólico de familiares de vítimas.....	154

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Sistematização das reportagens a serem analisadas 77

Sumário

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1: TELEVISÃO, MODERNIDADE E CULTURA POLÍTICA NA COLÔMBIA.....	11
1.1 Televisão: o objeto da discórdia.....	11
1.2 Aspectos históricos, culturais e políticos que alavancaram a modernidade periférica na Colômbia	14
1.3 Embates no processo de modernização e construção de hegemonia	16
1.3.1 Estado, fanatismo político-religioso e violência de partidos.....	16
1.3.2 O conflito armado colombiano: origens, causas e tendências de um debate .	19
1.4 Televisão, produção de informação e projeto de nação	27
1.4.1 O sistema misto de televisão	28
1.4.2 Do modelo propagandístico ao surgimento da linguagem do telejornalismo	32
1.5 O regime de <i>Seguridad democrática</i> : Reciclagem do autoritarismo e da doutrina conservadora da regeneração	38
1.5.1 Visibilidade das vítimas no período de Seguridad democrática (2002-2010)	42
CAPÍTULO 2: CONTRAVÍATV: MEDIAÇÕES NA CONSTRUÇÃO DE UM MEIO ALTERNATIVO.....	53
2.1 Noções, princípios e critérios que norteiam a produção jornalística de Contraviatv	55
2.2 Dificuldades: perseguição política, estigmatização, financiamento.....	59
2.3 Produção televisiva em <i>Contraviatv</i>	61
CAPÍTULO 3: CONTRIBUIÇÃO METODOLÓGICA PARA UMA ANÁLISE AUDIOVISUAL DO MEIO TELEVISIVO	69
3.2 A televisão: um meio complexo.....	69
3.3 Estilo televisivo	72
3.4 Critérios de seleção e <i>corpus</i> de análise.....	76
CAPÍTULO 4:	78
4.1 Estilo jornalístico de Contraviatv em discussão.....	78

4.1.1 A disputa pelo território: civis no meio dos atores do conflito armado	79
4.1.2 No podemos guardar silencio	90
4.1.3 TV e memória: Cenário de embates entre lembranças e o esquecimento	110
4.2 O que nos diz a análise estilística sobre a proposta jornalística de <i>Contraviatv?</i>	123
CAPÍTULO 5: A ESTILÍSTICA AUDIOVISUAL NA REPRESENTAÇÃO DAS VÍCTIMAS DE DESAPARECIMENTO FORÇADO.	127
5.1 A busca dos desaparecidos: Ao encontro de uma história sob terra	128
5.1.1 O ocultamento e a fragmentação	130
5.1.2 O trauma	139
5.2 Os falsos positivos: disputa de sentidos contra a impunidade	144
5.2.1 (In)visibilidade da impunidade: nomear os desaparecidos	144
5.2.3 “Se os esquecemos morrem”	152
5.3 O que nos diz a análise estilística sobre a representação das vítimas?	156
CONSIDERAÇÕES FINAIS	159
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	165

INTRODUÇÃO

O conflito armado na Colômbia tem sido considerado um dos mais longos do mundo contemporâneo, com mais de 50 anos de confronto. Segundo o relatório *Basta Ya!, Colombia: memórias de guerra y dignidad*¹, entre 1985 e 2011, 220 mil pessoas morreram, das quais 166 mil eram civis. Recentemente, segundo dados do *Observatório de Memoria y Conflicto*, do *Centro Nacional de Memória Histórica*, o número de desaparecidos atinge a escandalosa cifra de 82.998² pessoas, sendo a população civil rural a mais afetada pelos estragos da guerra.

Contudo, apenas em 2011 o governo de Juan Manuel Santos promulgou a lei 1448, com o intuito de garantir, a partir do Estado, o reconhecimento dos direitos das vítimas do conflito armado, estabelecendo mecanismos e instrumentos de reparação simbólica e material a nível individual e coletivo. Assim, tornou-se possível gerar espaços de reconciliação, como também a reconstrução de vínculos comunitários, de modos tradicionais de vida, porquanto os atos de guerra têm afetado inúmeros grupos sociais e étnicos.

Nos diálogos de paz em La Habana – Cuba, em 2012, foi definido o lugar central que ocupariam as vítimas durante o processo de negociação, sendo um ator fundamental na concepção e desenho de propostas que serviram de insumo para ambas as partes nos consensos obtidos a respeito. Nesse sentido, o processo de paz talvez fundasse um horizonte que começa a ser traçado pelos princípios de justiça, verdade e reparação para com esse ator social, esquecido e invisibilizado da história de nação. Dessa maneira, um desafio para a sociedade no seu conjunto é assumir a grande dívida que tem com as vítimas e o compromisso na construção de cenários plurais, democráticos e inclusivos, que garantam a não repetição da guerra e a resolução de conflitos sem mediação das armas.

Embora deva-se reconhecer os árduos esforços das partes negociantes (governo de Santos e as Farc) assim como a sociedade civil toda, as organizações e coletivos de vítimas, o balanço atual da implementação do acordo de paz caminha a passos lentos e no meio de incertezas. O atual governo, herdeiro da Seguridad Democrática, mesmo tendo

¹Relatório publicado pelo Centro de Memória Histórica, Colômbia, 2013.

² Disponível em: <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/noticias/noticias-cmh/en-colombia-82-998-personas-fueron-desaparecidas-forzadamente>. Acesso em: 20/03/2019.

adotado um discurso menos radical reconhecendo os diálogos de paz, sua orientação ideológica de direita e sua política econômica de viés neoliberal manifestam a falta de vontade por realizar as mínimas mudanças para garantir igualdade e justiça social.

A implementação da paz repousa nos princípios de garantir um mínimo de inclusão, igualdade e justiça social para garantir que a guerra e suas palavras continue sendo o único “modo de produção social”. O conflito armado continua impactando grande parte dos territórios rurais com a reciclagem e reagrupamento de heterogêneos grupos armados, constituindo novos espectros criminais na disputa pelo mercado do narcotráfico. Em 2018 foram assassinados 144 lideranças sociais, duplicando as cifras de 2017. Os cultivos de folha de coca aumentaram de 50.000 hectares em 2012 a 180.000 hectares em 2018, demonstrando a falhada política da luta antidrogas adiantada pelo governo colombiano, mas, direcionada pelos EUA (MURILLO, 2019); (GARZÓN; SILVA, 2019).

Não será o momento de “repensar por que as violências são nossa marca nacional?”, perguntava contundentemente o mestre Jesús Martín-Barbero quando ficou escandalizado por um país onde a mídia deu mais visibilidade aos criminosos, ao registrar a entrada apoteótica dos comandantes paramilitares no congresso da república após os diálogos de paz com essas organizações, sendo apresentados como líderes comprometidos com um discurso patriótico messiânico para justificar seus atos de guerra (MARTÍN-BARBERO, 2009a, p.11).

A questão fundamental se sintetiza na impossibilidade dos colombianos construir um relato de nação, não homogeneizante, mas coerente com sua diversidade cultural e capaz de garantir a coexistência dos sujeitos sociais que compõem a sociedade do país. Hoje, esses relatos adquirem forma e conteúdo em múltiplas instâncias sociais e políticas, mediações fundamentais para o modo particular e assimétrico através do qual Colômbia entrou na modernidade.

Na Colômbia, essa modernidade carrega consigo a dificuldade de consolidar no mínimo um modelo democrático liberal num país que conserva elementos atávicos de organização social e política, impossibilitando até agora resolver questões fundamentais de redistribuição econômica, como de outros direitos sociais e políticos. No entanto, cientes da complexidade da questão, nosso problema de pesquisa se concentra numa mediação fundamental nesse processo: a televisão. Nosso enfoque midiático está voltado para um sujeito social periférico e residual dessa modernidade *outra*: as vítimas; inseridos num contexto único na América Latina hodierna: o conflito armado colombiano.

Acreditamos que a televisão é uma mediação fundamental porque nela adquirem forma e materialidade os embates de um cenário emergente de disputa pela hegemonia, no qual ganham protagonismo as vítimas para contar sua história na luta contra a impunidade, na luta por reconhecimento de seus direitos como sujeito social alvo da guerra, que compromete a responsabilidade do Estado e dos grupos armados ilegais. Porque a guerra não nomeia apenas uma dimensão armada, ela traz consigo dimensões sociopolíticas e culturais de um conflito que dessangrou a Colômbia, tendo a televisão ocupado, nessa história recente, um lugar de destaque na enunciação da referida guerra, articulada a um jogo de interesses que buscam legitimar um projeto político específico. A guerra, quando nomeada, remete a um passado que tem fundado uma nação “branca e masculina, no melhor dos casos, mestiça”, a partir da palavra dos letrados (MARTÍN – BARBERO, 2013, p.143).

Em poucos países a violência do letrado produziria desprezos social e culturalmente tão excludentes como na Colômbia dos gramáticos, esse país em que “a gramática, o domínio das leis, e os mistérios da língua, foram componentes muito importantes da hegemonia conservadora que durou de 1885 até 1930 e cujos efeitos persistiram até tempos muito mais recentes” (DEAS *apud* MARTÍN – BARBERO, 2013, p. 134)³

Para Martín-Barbero (2013, p. 140), a televisão tem gerado um discurso excludente que também exerce a violência por se negar a inserir na suas narrativas e imagens esses sujeitos sociais diversos. O deixar por fora as outras realidades permite à TV continuar “explorando nossa falta de memória, nossa imperiosa necessidade do esquecimento”. No entanto, podemos indagar nesse meio a emergência de discursos, relatos, imagens cujo propósito tem sido visibilizar a diversidade e alteridade apagada no projeto de nação e nisso tem sido vital também uma produção audiovisual em geral. Neste último caso, diríamos que estão próximos a essa perspectiva os estudos de Clemencia Rodriguez sobre meios cidadãos (2008) e o trabalho de Pablo Mora sobre a história do vídeo indígena (2015).

No que compete à presente pesquisa, abordaremos esta problemática nos debruçando num objeto empírico que corresponde a um programa de telejornalismo chamado *Contravíatv*, autodenominado independente, criado em 2003 durante o regime

³ Do original: en pocos países la violencia del letrado produciría desprecios social y culturalmente tan excluyentes con en la Colombia de los gramáticos, ese país en que “la gramática, el dominio de las leyes y los ministerios de la lengua, fueron componentes muy importantes de la hegemonía conservadora que duró de 1885 hasta 1930 y cuyos efectos persistieron hasta tiempos mucho más recientes.

de *Seguridad democrática*. *Contravíatv* tem sido um programa comprometido com os movimentos sociais e com as outras realidades colombianas, as esquecidas periferias locais rurais. O programa tem dedicado sua produção à cobertura do conflito armado, visibilizando a população civil por ser a diretamente afetada na confrontação bélica na Colômbia. Partimos do fato de que uma reflexão sobre as vítimas do conflito armado colombiano, sob uma perspectiva comunicacional, deve trazer, ao primeiro plano, duas questões estratégicas para construir uma agenda de país, assim colocadas por Martín-Barbero:

[A partir de um plano analítico] precisamos nos fazer responsáveis seriamente, isto é, com pesquisas de longo prazo do conjunto dos relatos de guerra, dos midiáticos e dos literários-artísticos, pois as complicitades, as resistências e as subversões se apresentam em todos eles. No outro plano, o correspondente à construção, se trata de assumir com valor e inovação a produção de relatos alternativos de nação que, baseados no conhecimento dos relatos de guerra, sejam capazes tanto de desestabilizar as linguagens audiovisuais e as escritas digitais no que essas linguagens conservam ainda de complicitade com as inércias e as autocensuras, como de amarrar a diversidade das memórias com horizontes e apostas de futuro (MARTÍN-BARBERO, 2009, p.14)⁴.

Interessa-nos apresentar um estudo comunicacional que parte da relevância cultural da televisão, principalmente, para estudar a proposta de jornalismo apresentado por *Contravíatv*. Este programa é um dos poucos projetos de televisão alternativos na Colômbia, mas se trata de um consagrado referente internacional na visibilização do conflito armado do país, no âmbito institucional de defesa dos direitos humanos e jornalismo, expresso nos diferentes prêmios obtidos. Por sua vez, trazer um olhar comunicacional deste objeto abre reflexões para temas ligados ao papel da televisão e os gêneros informativos em contextos de guerra, na disputa pela hegemonia, pela memória, quer dizer, quem conta e qual história deve ser contada. Assim, partindo da ideia de que a televisão constitui-se como uma mediação que evidencia o problema de uma nação articulada com as heranças coloniais ainda vigentes, ou seja, fundada na *ferida colonial*

⁴ Do original: [desde un plano analítico] necesitamos hacernos responsables seriamente, esto es, con investigaciones del conjunto de los relatos de guerra, de los mediáticos y de los literarios -artísticos, pues las complicitades, las resistencias y las subversiones se presentan en todos ellos. En otro plano, el correspondiente a la construcción, se trata de asumir con valor e innovación la producción de relatos alternativos de nación que, basados en el conocimiento de los relatos de guerra, sean capaces tanto de desestabilizar los lenguajes audiovisuales y las escrituras digitales en el que esos lenguajes conservan todavía de complicitad con las inercias y las autocensuras, como de amarrar la diversidad de las memorias con horizontes y apuestas de futuro.

(MIGNOLO, 2005)⁵, queremos entender como uma proposta alternativa de fazer televisão e jornalismo convergem para ser definida como alternativa ao modelo hegemônico de televisão no regime de *Seguridad democrática*.

Por sua vez, converge nessa problemática a falta de um estudo focado na perspectiva do objeto específico, embora exista um amplo percurso de reflexões ao redor desse meio. Por um lado, sistematizações das próprias experiências daqueles que fizeram televisão; por outro, estudos focados numa dimensão histórica que, para García (2017, p. 46), apresentam uma orientação descritiva, atentos à narração linear de fatos e eventos. Em nosso caso, podemos dizer que um olhar comunicacional tem sido negligenciado, principalmente, pelo modo de entender a televisão. Quer dizer, reconhecê-la como uma especificidade mediática nos obriga assumir uma postura que a entenda como um meio complexo, sendo, talvez, um dos motivos por não encontrar um estudo sobre o telejornalismo e projetos televisivos alternativos.

Embora, haja bibliografia dedicada ao estudo de mídia comunitária e cidadã (que poderia abranger o problema de pesquisa), este campo de estudo tem focado na compreensão de experiências comunicacionais locais de coletivos e organizações, pelo que consideramos este campo tangencial a nosso problema de pesquisa levantado, pois tais estudos não se debruçam na compreensão das práticas, repertórios, rotinas que estruturam o telejornalismo para defini-lo alternativo. Esclarecemos que o diálogo gerado com estes trabalhos tratam-se primordialmente de ponto de partida e referencial para aprofundar na especificidade de nosso objeto, isso porque fundamentalmente a experiência de *Contraviatv* responde a outros critérios, propósitos, práticas e valores.

A reportagem, principal subgênero no qual é produzido *Contraviatv*, é praticamente inexistente nos estudos de Comunicação na Colômbia. Não há um percurso investigativo que tenha dedicado reflexão a este respeito e que nos permitisse inclusive entender melhor nosso objeto. Temos apenas aproximações, indícios do que um ou outro artigo tem conseguido nos oferecer em relação ao programa, mais interessados em tê-lo como fonte de indagação de alguma temática específica (violência, conflito armado,

⁵ A ferida colonial faz referência à crítica que o Walter Mignolo realiza à modernidade na América Latina. Sua teoria decolonial argumenta sobre uma América Latina construída sobre a ideia do projeto civilizatório europeu que legitimou a colonização dos povos que habitavam(am) este continente. Quer dizer, a invenção de América Latina é o componente colonial da modernidade, ambos, constituem uma matriz de poder que define os modelos de economia e modos de desenvolvimento, a homogeneização das culturas e uma epistemologia focada no legado europeu, ocidental moderno. A proposta da teoria decolonial se fundamenta na coexistência, no encontro intercultural dessas epistemologias para pensar formas alternativas de modernidade e de desenvolvimento, se pensamos em termos propostos por Arturo Escobar.

qualidade da informação) que como objeto-problema propriamente dito. É nesta visada que identificamos a predominância do olhar sociológico sobre nosso objeto.

Inclusive, julgando a partir da própria experiência do pesquisador como telespectador, há uma considerável produção televisiva que explorou o gênero reportagem para mostrar a diversidade e complexidade sociocultural de um país. Como espectador, é impossível não lembrar as reportagens de Alfredo Molano no programa *Travesias* na década de 1990. Porém, há um vácuo em relação aos estudos e pesquisas que tenham se aproximado desse tipo de objeto para problematizar, pelo viés comunicacional, diferentes temáticas e questões que refletissem sobre sua importância e relevância epistemológica.

O interesse por este objeto de estudo também surge pela reflexão, produto da experiência diária, sobre o desconhecimento e invisibilidade que as realidades das vítimas, população rural e periférica, têm nas mesmas cidades, pelos próprios discursos preconceituosos e de ódio que circulam na sociedade e, de algum modo, interpelam as pessoas envolvidas no conflito para interpretar suas tragédias. Segundo, pelo interesse de refletir quanto aos modos de narrarmos o outro e os modos que representamos as realidades através das diferentes produções audiovisuais, que implicam questões sobre as lógicas, as sensibilidades e as práticas desse fazer, as quais afetam o cotidiano e o âmbito do consumo, as audiências e a produção de sentidos.

Nosso objeto definido na tríade televisão – vítimas – conflito armado, baseado numa pesquisa empírica e focado no programa de televisão *Contravíatv*, apresenta um esforço de reflexão sobre sua proposta jornalística. Buscamos compreender quais recursos estilísticos operam para nos oferecer uma leitura alternativa do conflito, considerando seus princípios de defesa dos direitos humanos.

Sendo suas estratégias de comunicabilidade distintas da mídia hegemônica, podemos refletir se o registro dentro do próprio território e a concessão de *voz às vítimas* conseguem nos apresentar uma visibilização e representações alternativas das vítimas da guerra? Como são representadas? O modo de serem representadas contribuem para seus critérios e princípios jornalísticos, para se denominar um meio alternativo? Contribuem realmente para uma reconstrução da memória das vítimas, portanto, na sua luta por serem reconhecidas, a serem levados em conta?

Para responder tais indagações, nessa tese propomos assumir como *loco* de análise o próprio texto televisivo, para empreender uma análise formal-estilística do programa em questão, atentos às contribuições metodológicas sobre o estilo televisivo de Jeremy

Butler, por ser uma das facetas mais negligenciadas nos estudos deste meio. Dito isto, estruturamos nosso percurso de pesquisa em quatro capítulos:

O primeiro capítulo detém-se em definir o lugar que a televisão ocupa como mediação (MARTÍN-BARBERO, 2009) relevante na constituição de nossa modernidade e cultura política, justificando também sua importância como instituição social na construção de relatos de nação e do narrar o conflito armado como dimensões particulares desse processo. Portanto, essa reflexão implica se debruçar nos aspectos estruturais e históricos, como nos tecnológicos e formais, a fim de compreender a televisão como uma formação social dentro de um contexto específico, alinhando-nos à perspectiva materialista de Williams (2016). Assim, conhecemos sua origem num breve governo militar, seu papel na construção de um consenso de elite e como se insere no processo assimétrico e ambíguo de democratização do país e de intensificação da guerra.

Este capítulo sugere tangencialmente o lugar que a televisão tem ocupado dentro dos centros acadêmicos, com a predominância de um olhar histórico-sociológico e do campo da economia política da mídia, cujas contribuições têm sido vitais para delimitar nosso objeto, mas também para definir e justificar nosso embasamento teórico e metodológico que se debruça na dimensão formal-textual.

Nesse primeiro capítulo, seguindo a perspectiva da televisão como mediação, aprofundamos num tema vital para a compreensão da conjuntura imediata em que se insere nosso objeto, buscando com isso explicitar, por um lado, a privatização do sistema de meios e, por outro, o estabelecimento do regime de *Seguridad democrática*. No dito regime, as estratégias comunicativas e os arranjos que dentro dele tiveram as agendas da mídia (e especificamente os telejornais) afetaram a produção de informação e a construção de opinião orientada a favor da guerra. Portanto, antes de compreender o processo de construção de *Contraviatv*, é necessário compreender primeiro a relação que o constituiria como tal, dedicando esforços ao estudo do regime comunicativo (BRUNNER, 1988) do governo em questão. Desse modo, completamos o intuito do referido capítulo interessado em compreender como têm sido visibilizadas as vítimas na mídia hegemônica. Só entendendo o contexto dessa conjuntura política e os arranjos na hegemonia que perpassaram a mídia, determinante nos modos de representar e enquadrar as vítimas do conflito armado, é que poderemos argumentar a favor da escolha de nosso objeto e a relevância epistemológica e política de *Contraviatv* como projeto televisivo autônomo.

Nosso segundo capítulo responde à pergunta: que objeto é esse? Destacando a trajetória e perspectiva jornalística dos realizadores, os elementos de contexto no processo de produção e os aspectos estilísticos na construção narrativa, conseguimos argumentar quanto ao valor dos direitos humanos e da memória como princípios que norteiam sua proposta jornalística. Para isso, apoiamos-nos em material empírico coletado de breves notas de jornais, uma entrevista e uma palestra dos realizadores de *Contravía tv*.

Nesse capítulo, ganha destaque novamente a perspectiva das mediações, para considerar os aspectos comunicacionais responsáveis por convocar dimensões sociais e políticas que determinam o agir dos atores sociais envolvidos na construção de um meio alternativo, tanto para evidenciar as dinâmicas de negociação e resistência como de cumplicidade com a hegemonia. Pensamos, desse modo, em contribuir para uma perspectiva que concebe o processo comunicacional como um lugar de interação dos sujeitos concretos em que acontece uma disputa por reconhecimento e visibilidade, não se esgotando meramente numa inovação técnica, reduzindo o objeto ao meio, ou a uma categoria abstrata e a-histórica para definir esses atores.

No terceiro capítulo, esclarecemos e delineamos nossa perspectiva de análise, coerente com a metodologia do estilo televisivo de Jeremy Butler (2010), para dar passo ao *corpus* empírico selecionado. Na visualização do programa, privilegiamos o formato reportagem, selecionando um *corpus* de nove edições, com as quais buscamos responder as perguntas anteriormente elencadas.

O quarto e quinto capítulo se debruçam na análise das nove edições selecionadas, operando a dimensão descritiva e funcional do percurso analítico do estilo televisivo proposto por Butler. O quarto capítulo propõe-se explorar como *Contravía tv* nos apresenta uma abordagem alternativa do modelo hegemônico em relação ao tratamento do tema das vítimas do conflito armado. Para este fim, analisamos 5 edições que correspondem a três reportagens: *Toribío la guerra en el Cauca* (duas edições), *No podemos guardar silencio* (duas edições), *Las mujeres de Mampuján* (uma edição).

A quinto capítulo dedica-se a analisar como são representadas as vítimas do conflito armado, debruçando no tema dos desaparecidos. Aqui, foram selecionadas para análise quatro edições, correspondentes a duas reportagens: *Los muertos contarán su historia* (parte I e II); *falsos positivos* (uma edição); *Las madres de Soacha: dos años y medio después* (uma edição).

Finalmente, nas considerações finais constatamos o valor histórico, cultural e social da televisão como mediação na articulação da nação no processo ambivalente de

democratização e conflito armado, como dimensões principais da cultura política colombiana, caracterizada pelo que denominamos de um consenso de elites. Em consequência, sua articulação com o regime de *Seguridad democrática* que levou o país a uma polarização política, alimentada pelos sentimentos de ódio e medo que sintetizaram e legitimaram tal regime, demonstrando como a televisão jogou um papel importante nessa conjuntura. Fechamos, assim, destacando as contribuições de *Contravía tv* na produção de um jornalismo alternativo e a importância da televisão na construção de relatos diversos e pluralistas que permitam à maioria da população colombiana se reconhecer, se narrar e ser levada em consideração.

Nos últimos quinze anos, talvez nenhum outro programa de televisão de caráter jornalístico forneceu um olhar a partir das vítimas e dos movimentos sociais dentro dos seus contextos (territórios, povoados). Dessa forma, *Contravía tv* torna-se uma possível referência para a construção de políticas culturais e de comunicação numa sociedade de *pós-acordo* que precisa de atos de paz e de reconfiguração das topologias do poder para transformar uma ordem oligárquica.

Esta tese se apresenta como uma tentativa de oferecer um lugar de reflexão sobre os repertórios, as representações e imaginários a partir dos quais a televisão tem produzido imagens e narrativas das realidades dos diversos grupos sociais na Colômbia. Alguns fatores que motivam a construção deste trabalho são a identificação dos debates atizados em meio a receios e esperanças no que foi o processo de paz, bem como o caráter precário de produção de informação na Colômbia por parte da mídia, além da imperativa tarefa de sua democratização e o desenho de políticas públicas que permitam a construção de espaços de debate na própria mídia.

Interessa-nos contribuir na discussão e reflexão sobre os modos pelos quais as narrativas jornalísticas (chamem-se alternativas, populares, independentes, cidadãs) representam as mais diversas realidades e grupos sociais. Pois acreditamos que os caminhos dos conflitos serão percorridos com mais êxito se forem promovidos cenários plurais de reconhecimento social, sendo a mídia também responsável por cuidar desse propósito, e não apenas se restringir ao registro espetacular da guerra nem fazer dos seus atores os sujeitos absolutos dela.

Na América Latina, especialmente no Brasil, são vários os pesquisadores que visam, partindo da materialidade, a forma e o texto televisivo como objeto de análise por meio de abordagens metodológicas diversas, a interpretação e compreensão de um momento histórico específico e as dinâmicas sociais, ampliando o escopo de estudos

sobre televisão, quase sempre definidos dentro do campo da recepção e dos modos de consumo (MESTMAN e VARELA, 2013; ROCHA, 2016a, 2016; PUCCI JR, 2012). Nossa tese soma-se a esse esforço por indagar pelos processos sociais e pelos contextos históricos, quando estes são questões susceptíveis de serem filtradas na materialidade e nos aspectos formais dos objetos televisuais nos quais adquirem forma, tornam-se públicos e constroem pontes com as representações e os imaginários também fundantes da realidade.

CAPÍTULO 1: TELEVISÃO, MODERNIDADE E CULTURA POLÍTICA NA COLÔMBIA

Neste capítulo, apresentamos o contexto social e político em que surge a televisão na Colômbia para compreender o papel que ela, como meio, teve no processo histórico de modernização no país, sendo uma mediação⁶ fundamental das dinâmicas específicas e contraditórias que tem definido a configuração dessa nação. Conceber a TV como uma tecnologia social permite alinhar sua evolução com a trama de significados e elementos estruturais determinantes na definição da cultura política colombiana. Esta é caracterizada por um consenso de elites que se apropria dos repertórios da democracia liberal para edificar sua hegemonia⁷, baseada ainda em traços herdados de práticas personalistas e paternalistas do século XIX.

Nesse sentido, os leitores terão acesso a um texto que descreve um processo complexo e imbricado, mas que, por razões didáticas, estruturamos em diferentes itens, apresentando questões de índole estrutural-social (Estado, regimes políticos, evolução do sistema de meios) e tecnológico-formal (produção-circulação de informação, evolução dos formatos televisivos, linguagens televisivas), na articulação da televisão com a cultura política colombiana e a modernização da sociedade. Só assim será possível entender a relevância epistemológica e política de nosso objeto empírico, quando perguntamos pelo papel de *Contravíatv* na construção de um telejornalismo alternativo do hegemônico.

1.1 Televisão: o objeto da discórdia

Se, por um lado, a televisão surgiu como um meio comercial em que se executa o simulacro e triunfo do mercado, articulando o cotidiano às imagens de bem-estar possível

⁶ Com mediação nos referimos aos lugares a partir dos quais são interpelados os sujeitos e constituem modos de representação e reconhecimento que dão coesão à sociedade. Por sua vez, como lugar que gera dinâmicas de produção, apropriação e negociação de sentidos, ativando as memórias, as gestualidades, concretizadas nas complexas e heterôgenas tramas das culturas de América Latina.

⁷ O conceito de hegemonia é um conceito caro aos estudiosos da comunicação e a cultura na América Latina. Seja pela influência direta ou indireta de Gramsci, mas, principalmente, e mais evidente, pela influencia dos estudos culturais britânicos. Martín Barbero, interpreta o conceito de hegemonia de Gramsci como um processo de dominação social que não se estabelece a partir de um exterior e sem sujeitos, mas, como um processo no qual uma classe hegemônica, na medida em que representa interesses que também reconhecem de alguma maneira como seus as classes subalternas. Na “medida” significa que não há hegemonia, mas sim que ela se faz e se desfaz, se refaz permanentemente num “processo vivido”, feito não só de força, mas também de sentido, de apropriação do sentido pelo poder, de sedução e cumplicidade (MARTÍN – BARBERO, 2009,p.112).

no seu acesso ao consumo, por outro, ela também tem sido o lugar em que as populações latino-americanas conseguiram articular suas histórias de vida para se encontrar com uma modernidade periférica (HERLINGHAUS e WALKER, 1994)⁸, negociando e misturando de forma conflituosa suas tradições orais com os formatos e lógicas de produção cultural. Desse conflito, emergem modos de produção das identidades e subjetividades, transformações das sensibilidades, imagens e imaginários para se ver perante o mundo e se reconhecer com os outros.

Na América Latina, foram vários os pesquisadores que começaram, nos finais de 1980, a problematizar o âmbito dos consumos, práticas e usos da televisão. Guillermo Orozco, Valerio Fuenzalida, Anibal Ford, Renato Ortiz, apenas para mencionar alguns deles, foram pioneiros ao propor um olhar complexo sobre os processos comunicacionais ligados às dimensões históricas, culturais e políticas do continente e atentos ao lugar ocupado pelas pessoas e os movimentos sociais dentro desses processos.

Pela primeira vez, esses sujeitos sociais se concretizaram nas densas tramas da configuração da hegemonia na América Latina, pois se fizeram visíveis suas lutas, negociações e cumplicidades, principalmente nas suas práticas comunicativas, as quais adquiriam sentido dentro de um contexto concreto. Essa perspectiva inaugurou uma crítica e quebra radical ao modelo *ideologista*, que reduzia o processo comunicacional a um valor imanente das mensagens e do meio como mero dispositivo de transmissão da ideologia dominante (MARTÍN-BARBERO, 2009b, p. 280).

A televisão na Colômbia constitui-se num cenário de reconhecimento social diante do fato de ser um projeto nacional instável, perpassado por sociedades civis fracas e instituições incapazes de garantir e resolver a inclusão social e política de numerosas camadas da população, segregadas nas periferias das metrópoles, e de setores sociais excluídos por décadas da participação do comum a todos. Nesse cenário, é inerente um desordenamento cultural e desajuste em dois movimentos complementares: o primeiro, no interior da nação, com o nacional hegemônico; e o segundo, pela consolidação do

⁸ Conceito cunhado por estes autores para acolher a crítica de alguns pesquisadores latinoamericanos às epistemologias ocidentais (de Habermas a Foucault) de caráter teleológico e etnocêntrico, pois tem afirmado um pensamento que parte do mesmo (*européu autocentrado*) para oferecer uma leitura da América Latina, definida como lugar de carência e falta. Pelo contrário, a modernidade periférica como uma noção aberta se apresenta como a possibilidade de reconhecer a heterogeneidade cultural; a articulação do popular com o massivo; as multi-temporalidades e permanência de anacronismos para compreender as particularidades históricas e as formações sociais relativas à modernidade na América Latina, que fogem de qualquer paradigma universalista. “A mudança que leva de um conceito homogêneo de modernidade a uma noção heteróclita, tem contribuído na América Latina, durante os anos de 1970 e 1980, a render testemunha crítica das aporias de seu próprio pensamento anterior” (HERLINGHAUS e WALKER, 1994, p. 19).

mercado global e os seus efeitos nos discursos e imaginários que têm articulado, revelando-se a inoperância de seus mitos fundadores e dos dispositivos que têm ritualizado sua memória oficial (espaço patrimonial e museológico). No entanto, é nas narrativas televisivas que essa crise da representação toma forma, produto da secularização levada a cabo, e pela emergência de demandas dos movimentos raciais, étnicos, regionais e de gênero. “A televisão se converte em uma reivindicação fundamental das comunidades locais e regionais, em sua luta pelo direito à construção de sua própria imagem, que se confunde com o direito à sua memória” (MARTÍN-BARBERO e REY, 2001, p. 35).

Martín-Barbero foi um dos primeiros acadêmicos a introduzir essa discussão na Colômbia, em meados da década de 1980. Para ele, a televisão é uma mediação fundamental para que as imagens e discursos da modernidade se fizessem acessíveis às maiorias. Contudo, o desprezo da Academia e dos intelectuais por esse meio, cujo *mal olhado* levava a reconhecê-lo como mero dispositivo transmissivo e comercial, dificultou a possibilidade de explorá-lo enquanto objeto de significância histórica e cultural.

Falar da televisão é se adentrar num campo no qual tem se configurado os sentidos do mundo moderno, produto das práticas comunicativas que perpassam a sociedade, compondo um âmbito de disputa entre as formas heterogêneas que assimetricamente a integram e os seus modos de produção do social. Nesse sentido, vamos apresentar os aspectos socioculturais e políticos em consonância com a evolução da televisão na Colômbia. Indagaremos sucintamente o surgimento desta mídia no país e seu papel dentro da sociedade na qual emerge.

Explorar o contexto fundante do meio nos auxilia a compreender a funcionalidade da televisão e do gênero telejornalismo na mediação da cultura política hegemônica, da sua articulação com as dinâmicas de construção de identidade nacional e da configuração de representações sobre o conflito armado. Para lograr êxito neste intento, será necessário conhecer a evolução do sistema de meios e dos formatos de produção informativa como os noticiários, pois neles é possível auscultar a formação social da democracia na Colômbia.

Esclarecemos que não pretendemos com este capítulo uma problematização teórico-metodológica da história da televisão na Colômbia. Porém, antes de continuar com o percurso proposto, aproveitamos para referenciar a tese de doutorado de Diego Alonso García Ramírez (2017) como um trabalho atualizado, cuja reflexão assume uma perspectiva crítica da história da televisão. Nesta pesquisa, o autor defende que há um

vazio quantitativo e qualitativo nos estudos de história da televisão; no entanto, essa carência de estudos não significa afirmar que não haja nenhum tipo de produção sobre a história deste meio na Colômbia. Para García, “se bem é certo existe um extenso número de trabalhos sobre a televisão, esta quantidade de trabalhos não derivou numa amplitude de olhares, nem na diversidade de enfoques a partir dos quais é abordada, sendo escasso, por exemplo, o olhar histórico”⁹ (GARCÍA, 2017, p. 41).

Cientes dos questionamentos de García (2017), apoiamo-nos nas reflexões sobre a televisão, produto do levantamento bibliográfico realizado durante a pesquisa, para contextualizar nosso objeto e orientar o leitor na compreensão dos elementos que acreditamos nos permitem articular televisão, o conflito armado e as vítimas, para posteriormente adentrarmos em nosso problema de pesquisa, buscando compreender o modo de representação das vítimas dentro da proposta jornalística do programa de televisão *Contravía tv*, através de uma análise estilística da forma-texto televisiva. Desse modo, acreditamos não ser lugar da pesquisa assumir e continuar um debate numa perspectiva crítica da história dos meios.

1.2 Aspectos históricos, culturais e políticos que alavancaram a modernidade periférica na Colômbia

José Joaquín Brunner (1988) é um dos autores latino-americanos que iniciou uma reflexão sobre o papel das indústrias culturais na modernização da América Latina e sua constituição dentro do paradigma da cultura massiva e de consumo. Ou seja, num conjunto de epistemologias e acontecimentos históricos de caráter teleológico para a conformação de uma unidade *espiritual universal* que, como processo civilizatório, toma forma e materialidade na economia-mundo do capitalismo. Segundo Brunner,

Se a América Latina é tributária, e é parte da cultura ocidental, se deve antes de tudo, à sua incorporação na experiência da modernidade. Na sua busca contraditória, desigual, fracassada cem vezes, mas sempre retomada, da modernização e do modernismo, já não só como fenômeno dos seus intelectuais e tecnocratas, mas como processo de massas cujo imaginário chegou a se expressar e quase se esgotar por completo nas fugazes figuras da modernidade que lhe vêm do norte (BRUNNER, 1988, p.195)¹⁰

⁹ Do original: si bien es cierto existe un extenso número de trabajos y publicaciones acerca de la televisión en Colombia esta cantidad de trabajos no ha derivado en la amplitud de miradas ni en la diversidad de enfoques desde las cuales es abordada, siendo escasa, por ejemplo, la mirada histórica.

¹⁰ Do original: “Si América Latina es tributaria, y es parte de la cultura occidental, se debe antes que todo, a su incorporación en la experiencia de la modernidad. En su busca contradictoria, desigual, fracasada cien veces, pero siempre retomada, de la modernización y del modernismo, ya no solo como fenómeno de sus

A experiência global de um fim último da civilização, impulsionada pela economia de mercado e pela conformação dos Estados-nação, adquire matizes específicos na América Latina, quando a hegemonia é disputada além do racionalismo, do liberalismo, da tradição novo-hispânica do catolicismo e também pela heterogeneidade das culturas populares, definindo-se nesses embates uma modernidade periférica caracterizada pelo hibridismo (BRUNNER, 1988, p. 183). Na América Latina, as indústrias culturais e a mídia constituem uma mediação fundamental na expressão desses embates. Têm-se articulado os imaginários do progresso prometido pelos discursos modernos junto com os relatos das matrizes culturais populares latino-americanas. Contudo, insiste Brunner em afirmar:

O qual não significa que a cultura da América Latina através do *pastiche*, de seu modernismo inconcluso e contraditório, fracionado e em construção, não possa e de fato não consiga alcançar momentos de significação autônomos que, então, se incorporam ao caleidoscópio de elementos que no presente constituem a cultura ocidental. Certa literatura, certa reflexão, certa crítica social, certa religiosidade e certas elaborações tecnológicas, certa arquitetura e certa maneira de fundir elementos populares e dos *mass media* são expressões que, partindo do *pastiche* cultural, consagraram formas mais ou menos vitais ou criativas de experiência coletiva, situando-se, por isso, como um momento privilegiado da específica modernidade latino-americana e como uma forma de ser no contexto da cultura ocidental (BRUNNER, 1988, p. 198-199)¹¹.

Foi no cinema, por exemplo, que as grandes camadas da população latino-americana começaram a se contar para tecerem ou serem tecidas na trama de uma história nacional. No folhetim, na radionovela e na telenovela, o melodrama constituiu essa sutura das promessas da modernidade e as esperanças e frustrações dos povos, entre os quais continuava latente sua oralidade. Como tem sido esse processo propriamente na Colômbia? Qual tem sido a relação entre a televisão e um projeto nacional? Como se tornaram parte da realidade colombiana as narrativas televisivas e a produção informativa?

intelectuales y tecnócratas, sino como proceso de masas cuyo imaginario llegó a expresarse y agotarse por completo en las fugaces figuras de la modernidad que le viene del norte”.

¹¹ Do original: “Lo cual no significa que la cultura de América Latina a través del *pastiche* de su modernismo inconcluso y contradictorio, fraccionado y en construcción, no pueda y de hecho no consiga alcanzar momentos de significación autônomos, que, entonces, se incorporan al caleidoscopio de elementos que en el presente constituyen la cultura occidental. Cierta literatura, cierta reflexión, cierta crítica social, cierta religiosidad y ciertas elaboraciones tecnológicas, cierta arquitectura y cierta manera de fundir elementos populares y de los *mass media* son expresiones que, partiendo del *pastiche* cultural, consagraron formas más o menos vitales y creativas de experiencia colectiva, situándose, por eso, como un momento privilegiado de la específica modernidad latinoamericana y como una forma de ser en el contexto de la cultura occidental”.

Diferentemente de outros países da América Latina, a ausência de governos populistas na Colômbia foi um aspecto determinante na definição da cultura política que serviu de preâmbulo para entender a ausência de dispositivos e repertórios que articulassem o país ao redor de um relato ou imaginário nacional. Na Colômbia, não houve uma simbologia nacional que reconhecesse as diversas camadas de população mestiça, indígena, negra, como aconteceu, por exemplo, com os setores subalternos no México, através dos *murales* de Rivera, em que são figurados os mestiços, indígenas, habitantes das cidades se incorporando ao espaço público e à vida urbana.

1.3 Embates no processo de modernização e construção de hegemonia

López de la Roche (1998) destaca vários aspectos da cultura política colombiana que nos auxiliam na compreensão do modo particular de modernização do país. Para entender a especificidade na construção da identidade nacional, precisamos nos aproximar dos discursos e das representações que definiram um projeto de nação excludente e das instâncias que orquestraram sua instituição por meio da articulação entre Estado-sociedade-Igreja, tal como detalharemos nos próximos itens.

1.3.1 Estado, fanatismo político-religioso e violência de partidos

Para López de la Roche (1998), a cultura política se caracterizou por ser um lugar de concentração do poder nas elites civis divididas em dois partidos políticos, o liberal e o conservador, consolidadas desde o século XIX, muito antes do Estado. Ambos funcionaram como lugar de formação de uma ideia de comunidade, “com suas redes multi-classistas e clientelistas, seu papel de eixos articuladores entre as regiões e o centro, e suas mobilizações fundadas tanto nas urnas como nas armas” (CHCV, 2015, p.9).

Mais do que uma instância civil na busca do interesse comum e do cuidado e fortalecimento do público, o Estado funcionou como uma espécie de trincheira do governo da vez para estender suas áreas de influência doutrinária por meio de práticas paternalistas, excluindo dos seus programas políticos qualquer ator político que estivesse a contramão dos seus interesses. Nas palavras de López de la Roche:

Na Colômbia vivemos até 1958 um Estado que era apropriado em qualidade de pilhagem burocrática pelo governo liberal ou conservador de turno, excluindo o partido derrotado nas eleições, exclusão que se agravava nesses

dias pelos ódios político-religiosos mútuos inculcados desde velhas tradições de intolerância presentes nos dois partidos tradicionais quase desde sua fundação, a meados do século XIX (LÓPEZ DE LA ROCHE, 1998, p.119).¹²

O autor evidencia o comportamento da cultura política colombiana analisando manuscritos do líder político conservador Laureano Gómez. Nesses textos, não aparece apenas uma fala subjetiva, mas a trama de formações discursivas que oferecia os repertórios necessários aos setores do poder na construção de hegemonia. Desse modo, é possível saber a respeito das concepções que tinham as elites sobre a nação e o modo de serem representados os subalternos. No fragmento seguinte, um breve trecho proferido pelo político conservador que condensa essa questão e citada por López de la Roche:

Parece-me que não é necessário, diante de um auditório ilustrado que me escuta, deduzir uma por uma as desagradáveis conclusões. Basta-nos saber que nem pela origem espanhola, nem pelas influências africana e americana, é a nossa uma raça privilegiada para o estabelecimento de uma cultura fundamental, nem a conquista de uma civilização independente e autóctone. A cultura colombiana é e será sempre um produto artificial, uma frágil planta de invernadouro, que requer cuidado e atenção inteligente; minuto após minuto; para que não sucumba às condições adversas (GÓMEZ *apud* LÓPEZ DE LA ROCHE, 1998, p. 126)

Assim, a escola e o modelo educativo no início do século XX eram também um suporte dos discursos de caráter teleológico da racionalidade dos letrados *criollos* e os imaginários de progresso e desenvolvimento que permeavam as elites andinas na Colômbia. A heterogeneidade que fazia parte do resto do território era abordada como um elemento arcaico que impedia ao país superar o atraso e poder atingir os horizontes traçados pela cultura europeia ocidental.

De 1920 a 1960, segundo López de la Roche (1998), é possível assistir à conformação de uma modernidade dentro da sociedade colombiana, pelo surgimento de campos especializados do saber, da cultura e seus agentes profissionais, a consolidação de públicos massivos e um mercado de mensagens (LÓPEZ DE LA ROCHE, 1998, p.117). Ao mesmo tempo, uma dimensão particular dessa conformação foi o fenômeno conhecido pela historiografia colombiana de *la violencia*, caracterizado pelo conturbado ambiente político de guerra civil não declarada entre os partidos liberal e conservador,

¹² Do original: En Colombia vivimos hasta 1958 un Estado que era apropiado en calidad de botín burocrático por el gobierno liberal o conservador de turno, excluyendo el partido derrotado en las elecciones, exclusión que se agravaba en esos días por los odios políticos-religiosos mutuos inculcados desde viejas tradiciones de intolerancia presentes en los dos partidos tradicionales casi desde su fundación, a mediados del siglo XIX.

cujos momentos de maior exacerbação dos ódios aconteceram em 1948, com a morte do *caudillo* liberal Jorge Eliecer Gaitán (LÓPEZ DE LA ROCHE, 1998, p.129).

A chegada de governos liberais ao poder, no período de 1930 a 1946 (conhecido pelos historiadores como República Liberal), não foi suficiente para o início da inclusão nacional de uma Colômbia rural, totalmente esquecida e pobre. Pelo contrário, com a retomada do poder dos conservadores em 1946, o fanatismo político-religioso exacerbou as diferenças ideológicas, herdadas do século XIX, causando um período de perseguição e extermínio de militantes pertencentes a ambos os partidos e impactando radicalmente os territórios rurais, com numerosos deslocamentos para os centros urbanos de populações camponesas que perderam tudo¹³.

Enquanto na Colômbia predominava um modelo de articulação político-partidarista da população fundada numa “cultura sectária”, excludente, em muitos outros países do continente se articulava às emergentes classes urbanas através de um discurso de integração nacional. As duas mudanças bruscas acontecidas em 1930 e 1946 vão acentuar essa profunda adesão partidária que, de fato, substituirão uma cidadania comum. Em ambas as datas uma divisão do partido dominante facilitou o triunfo do partido contrário, e igualmente, em ambas as datas se desataram episódios de violência inter-partidos (CHCV, 2015, p.14)¹⁴.

Dentro desse contexto, os movimentos camponeses, focados na defesa do território e na propriedade da terra, optaram pela conformação de redes de autodefesa armadas. O predomínio do partido liberal e do partido comunista na organização desses setores foi visto como uma ameaça à ordem e aos valores da república, pela incidência do triunfo do regime franquista na Espanha, justificando, com isso, campanhas de perseguição e extermínio por parte do regime conservador e suas “gangues” armadas particulares.

¹³Como educador de um processo de formação cidadã desenvolvido pela prefeitura de Cali em 2010, o autor da tese conseguiu constatar num grupo de discussão, cuja temática era a memória, como ainda esse período continuava vigente nos participantes que o viveram quando crianças. Eles, com idades de 50 anos ou mais, relataram como tiveram que fugir de suas casas e como foi a última vez que viram alguns dos seus familiares. O que esse exercício de memória expressava era o preocupante nível de apagamento desses relatos e a necessidade de torná-los públicos.

¹⁴ Do original: “Mientras en Colombia predominaba un modelo de articulación político-partidista de la población fundada en una cultura sectaria, excluyente, en muchos otros países del continente, se articulaba a las emergentes clases urbanas a través de un discurso de integración nacional. Los dos cambios bruscos ocurridos en 1930 y 1946 van acentuar esa profunda adhesión partidista que, de hecho, substituirán una ciudadanía común. En ambas fechas una división del partido dominante facilitó el triunfo del partido contrario, e igualmente, en ambas fechas se desataron episodios de violencia entre partidos”.

1.3.2 O conflito armado colombiano: origens, causas e tendências de um debate

Embora pudéssemos dizer que o antecedente imediato do conflito armado colombiano foi o período de *la violencia*, estaríamos incorrendo no erro de reduzir o conflito a um evento em particular. O aprendizado que deixa o relatório da *Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas* (CHCV, 2015) é compreender este fenômeno como um processo complexo e de múltiplas causas, pelo qual se deve estar atento às dinâmicas tanto de continuidade como de rupturas históricas para entender as particularidades e matizes ao longo desses 60 anos de guerra. Somente um entendimento histórico oferece luzes para dimensionar a caracterização dos atores armados, das dinâmicas da guerra e, sobretudo, das vítimas.

Não vamos nos adentrar numa discussão teórico-metodológica a respeito, pois não é a pergunta central desta tese. Vamos destacar alguns aspectos que podem oferecer um panorama geral do conflito armado colombiano, cujo processo diz respeito aos embates que as dinâmicas da modernização específica da Colômbia trouxeram consigo.

Para alguns especialistas da CHCV, as origens do conflito armado na Colômbia remetem, como já comentamos, aos seus modos particulares de constituição como nação a partir do século XIX, ofertando para o século seguinte duas visões do país em conflito: uma de viés religioso-conservador e uma liberal medianamente laica. Diante de um Estado fraco pela forte presença dos partidos políticos, liberal e conservador, que funcionaram como aglutinadores da sociedade, o século XX começou com uma hegemonia conservadora incapaz de realizar as reformas econômicas e sociais necessárias para a democratização e inclusão social.

Este cenário repercutiu nos movimentos camponeses, ávidos por reconhecimento como um ator social fundamental do país em embate com uma política econômica de desenvolvimento baseada na lógica prussiana da grande propriedade. Inclusive durante a República Liberal, as tentativas do governo López Pumarejo de promover uma reforma agrária, educativa e do Estado, realçando seu caráter laico, fracassaram pela oposição nas regiões de poderosos fazendeiros e setores econômicos, militantes de ambos os partidos, dos quais as elites centralistas sempre dependeram para manter o poder. Por sua vez, a forte influência da igreja católica nos destinos do país atçou ainda mais as diferenças ideológicas, motivando a polarização política. Comenta Pizarro Leon Gómez, relator da CHCV (2015),

Dario Fajardo, cuja análise se foca na questão agrária como fator desencadeador do conflito social e armado do país, argumenta que existiam desde as primeiras décadas do século XX uma variedade de tensões no agro, potencialmente explosivas: uma excessiva concentração da propriedade rural, uma profunda desordem nas formas de apropriação de terras baldias, uma débil legitimidade dos títulos de propriedade e a persistência de formas de autoridade arcaicas no seio da propriedade sem nenhum apego às normas trabalhistas (CHCV, 2015, p. 17)¹⁵

A questão agrária passa a ser, portanto, outro aspecto determinante no surgimento do conflito armado na Colômbia, além de ser um dos pontos mais polêmicos e discutidos pelos especialistas da CHCV. Para alguns, o detonante principal do conflito armado foi a dificuldade do Estado em criar um sistema de distribuição equitativo e igualitário de terras em função dos interesses das elites. Para outros, foi a ausência de um verdadeiro movimento camponês, fragmentado no seu interior, que o tornou alvo do clima de violência que se exacerbou no final da década de 1940 e o incorporou para a confrontação sectária de ambos os partidos.

Para os defensores das continuidades do conflito armado contemporâneo e o fenômeno de *la violencia*, esses três aspectos (estado débil, questão agrária e polarização política) foram e continuam sendo determinantes no desenvolvimento do conflito armado interno. Para outros, apesar das continuidades serem inegáveis, deve-se ter clareza no momento de definir os eventos, caracterizar os atores e dinâmicas políticas e sociais, tanto internas como globais, para argumentar a favor da particularidade do conflito armado atual em relação ao período de *la violencia*.

Para alguns dos especialistas da CHCV, focados numa perspectiva das mudanças e rupturas históricas, o fenômeno de *la violencia* apresenta vários momentos. O primeiro deles se constitui entre 1946 e 1948, denominado de violência sectária. O segundo, a partir de 1948 e ocupando toda a década subsequente, que começa com o assassinato do líder liberal Gaitán, no qual se misturam a violência sectária com o *bandolerismo* social e político. Por fim, um último momento, de difícil delimitação de sua data inaugural, mas encerrado em 1964, definido como violência tardia, em que a intensidade da violência diminuiu pelo “desmantelamento dos remanescentes descompostos do *bandolerismo*” (CHCV, 2015, p. 24).

¹⁵ Do original: “Darío Fajardo, cuyo análisis se enfoca en la cuestión agraria como factor desencadenante del conflicto social y armado del país, argumenta que existían desde las primeras décadas del siglo XX una variedad de tensión en el agro, potencialmente explosivas: una excesiva concentración de la propiedad rural, un profundo desorden en las formas de apropiación de tierras baldías, una débil legitimidad de los títulos de propiedad y la persistencia de formas de autoridad arcaicas en el seno de la propiedad sin ningún apego a las normas laborales”.

Por outro lado, o conflito armado colombiano, tal como hoje é conhecido, iniciou-se em 1964 e compreende duas fases. A primeira delas corresponde à emergência e constituição de grupos guerrilheiros (chamados de primeira geração), animados por diversos projetos revolucionários na América Latina e de diferentes linhas comunistas, tanto marxista-leninista como maoísta. Entre estes grupos guerrilheiros estão as *Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia* (Farc), o *Ejercito de Liberación Nacional* (ELN) e o *Ejercito Popular de Liberación* (EPL). Já a segunda fase, que

Após uma queda pronunciada das taxas de homicídio e um enfraquecimento dos grupos guerrilheiros de “primeira geração”, [o país] viverá uma verdadeira escalada [de violência] a partir dos anos de 1980 até hoje, com a lenta recomposição das Farc, o ELN e o EPL, a emergência das guerrilhas de “segunda geração” (M19, Quintín Lame e PRT), a expansão do tráfico de drogas e o nascimento de grupos paramilitares (CHCV, 2015, p.25)¹⁶

Reconhecendo a validade dessa última perspectiva, na seção seguinte faremos referência a tal processo, conhecido como Frente Nacional, ressaltando como este novo consenso obtido entre as elites, articulado ao contexto global da América Latina, conduziu o país a uma nova etapa do conflito armado e dos seus atores.

1.3.3 Os paradoxos da democracia numa sociedade dual: os consensos de elite no meio da exclusão social e política

A leitura da Colômbia como uma sociedade dual (ROBINSON, 2013, 2014) permite entender os posicionamentos ideológicos das elites e os mínimos arranjos na hegemonia realizados pelos governos em mais de 60 anos. Para Robinson (2013, 2014), a existência de uma sociedade dual, em que se contrasta uma solidez democrática e institucional com a guerra civil, o monopólio da força em grupos armados ilegais e o negócio do narcotráfico, se expressa no modo em que historicamente tem se consolidado o Estado e seu relacionamento com seus territórios e cidadãos.

O Estado na Colômbia emergiu como um consenso de elites desinteressadas pelo governo da maioria do território, delegando a regulação e domínio aos grupos com poder

¹⁶ Do original: “Luego de un descenso pronunciado de las tasas de homicidio y un debilitamiento de los grupos guerrilleros de primera generación, [el país] vivirá una verdadera escalada de violencia a partir de los años de 1980 hasta hoy, con la lenta recomposición de las Farc, el ELN y el EPL, la emergencia de guerrillas de ‘segunda generación’ (M-19, Quintín Lame e PRT), la expansión del tráfico de drogas y el nacimiento de grupos paramilitares”.

local nas regiões periféricas. Assim, pode-se notar a ausência de um Estado moderno colombiano, em que as leis funcionam apenas no centro do país, acontecendo o contrário no resto do território, oferecendo possibilidades para a estruturação de fortes poderes locais que, no intuito de obter poder e domínio, têm acudido a todos os meios possíveis.

Para Robinson (2014), atualmente, a democracia colombiana tem se consolidado a favor das elites e a arquitetura do Estado tem sido tal que a mobilização popular se tornou mais controlável. “Sob essa luz, o triunfo da democracia colombiana poderá ser um triunfo da História, mas não da sociedade em geral” (ROBINSON, 2014).

1.3.4 Frente Nacional

A retomada do poder pelo partido conservador, a partir de 1946, aprofundou ainda mais a instabilidade política e social do país. Em 1950, o presidente Laureano Gómez se afastou do cargo por problemas de saúde. No entanto, seu programa de governo continuou sendo implementado pelo executivo substituto, porém houve intensa recusa aos aspectos do programa. Tamanha rejeição insurgiu em ambos os partidos, como em diferentes setores econômicos, e instaurou o clima necessário para a chegada ao poder do general Rojas Pinilla, antes de Gómez tentar tomar posse novamente (GARZÓN, 2015; LÓPEZ DE LA ROCHE, 2015).

O efêmero governo militar a cargo de Rojas Pinilla (1953-1957) se destacou por conseguir negociar e desarmar algumas das guerrilhas liberais. Seu governo acentuou o interesse de formar um partido político *alternativo* aos tradicionais, emular as políticas sociais do modelo peronista e somar esforços na construção de um movimento sindical desligado dos interesses do partido liberal e conservador, seguindo a tendência dos populismos militaristas da América Latina. Essa situação acendeu novamente o alarme nas elites, questionando suas políticas autoritárias, principalmente no tocante à censura da imprensa, o que levou à destituição do presidente em 1957.

O consenso entre as elites de ambos os partidos políticos, que culminou na constituição da *Frente Nacional* (1958-1974), responsável por garantir a estabilidade, senão social, pelo menos institucional do Estado, não representou uma abertura mais democrática que permitisse a participação da pluralidade política do país, tampouco propiciou cenários de integração e fortalecimento cidadão. Pelo contrário, significou uma alternância do poder entre as mesmas elites e um sossego de seus recalcitrantes dogmatismos políticos. Comenta López de la Roche (1998):

Do Frente Nacional (1958-1974) ao Pós-Frente Nacional (1974-1991), atenuaram-se e desapareceram progressivamente os ódios entre os partidos liberal e conservador mediante um regime de alternância política no poder a cada quatro anos e de repartição milimétrica dos cargos públicos, o Estado, ainda que tenha avançado alguns processos modernizadores, esteve longe de constituir um ente medianamente neutral representativo do bem público, prestando-se com frequência à apropriação clientelista de suas instituições por interesses partidários e particulares, e agenciando políticas de exclusão e de intolerância para terceiras forças e para movimentos de esquerda (LÓPEZ DE LA ROCHE, 1998, p. 119)¹⁷

Apesar da influência da revolução cubana e dos novos fôlegos que percorriam a América Latina pela luta por emancipação social, o período do Frente Nacional significou, para o regime, a diminuição progressiva do sectarismo político (talvez sua única e principal conquista) e, para as guerrilhas de primeira geração, um período de latência. Esse ambiente corresponde tanto à competência militar do Estado – que dizimou os grupos insurgentes –, como a algumas realizações mínimas na democratização que alcançaram o novo consenso, inclusive permitindo reformas educativas relevantes em termos quantitativos, assim como a ampliação de liberdades civis (CHCV, 2015, p. 34).

Contudo, o fracasso do Frente Nacional em matéria de uma reforma agrária adequada à realidade da população rural, a profunda desigualdade da renda e o aumento da pobreza ocasionaram, nas décadas seguintes, o fortalecimento das guerrilhas de primeira geração e o surgimento de outros grupos, inspirados no triunfo da revolução na Nicarágua. Uma consequência gerada pelo desencanto com o regime foi a parada cívica nacional de 1977, interpretada pelas guerrilhas como a antessala da revolução e pelos governos como o prelúdio de uma insurreição urbana.

A partir desse momento, o conflito armado tomou rumos inigualáveis e inéditos na história da Colômbia, quando as práticas, estratégias e repertórios de guerra experimentaram a perda dos horizontes políticos por uma luta armada instrumentalizada em função do fortalecimento militar e do controle territorial, sendo necessário providenciar recursos de todas as fontes possíveis. A perda de legitimidade dos grupos insurgentes foi gerada pela concentração de poder através da extorsão, do sequestro e da cobrança de imposto de guerra a produtores agrícolas e camponeses.

¹⁷ Do original: “del Frente Nacional (1958-1974) al Post-Frente Nacional (1974-1991), se bien se atenuaron y desaparecieron progresivamente los odios entre los partidos liberal y conservador mediante un régimen de alternancia política en el poder a cada cuatro años y de repartición milimétrica de los cargos públicos, el Estado, aunque avanzó en algunos procesos modernizadores, estuvo lejos de constituir un ente medianamente neutral y representativo del bien público, prestandose con frecuencia a la apropiación clientelista de sus instituciones por intereses partidistas y particulares, y agenciando políticas de exclusión y de intolerancia para terceras fueras y para movimientos de izquierda”.

Em 1978, o governo adotou o *estatuto de seguridad*, que outorgou maior autonomia de operação às forças militares baseado nas orientações que a doutrina militar anticomunista dos Estados Unidos executou na América Latina. Este estatuto, focado na luta contra o comunismo, não poupou esforços na perseguição de movimentos sociais que, aos olhos dos militares, eram a fonte e base social dos grupos insurgentes. Ao mesmo tempo, o Exército, com o beneplácito do Estado, iniciou uma estratégia de guerra que implicava apoio em treinamento militar aos grupos civis de autodefesa, criados por médios e grandes produtores rurais para combater as guerrilhas.

Com o intuito de lutar contra o comunismo na região, setores de direita pertencentes ao Estado alimentaram uma cabeça a mais da guerra, conhecida como o paramilitarismo que, durante a década de 1990, atingiu sua máxima expressão com a articulação de 19 blocos armados e, sob a rubrica de *Autodefensas Unidas de Colombia* (AUC), chegaram a possuir, em 2005, um Exército de 30.000 combatentes. Na década de 1980, o envolvimento dos primeiros grupos de autodefesa com redes de narcotraficantes, desesperados pelo assédio das guerrilhas nas suas fazendas de veraneio e centros de controle de produção de drogas, engendrou um projeto militar criminal que encontrou, sob o pretexto de uma luta anticomunista, a alavanca para legitimar despejos e usurpar terras de camponeses. Com a descoberta da rentabilidade econômica da guerra, os paramilitares conseguiram dominar e acumular territórios plausíveis de exploração agropecuária em maior escala e obter o monopólio do narcotráfico, assim como de vias estratégicas para o tráfico de drogas e armas (RONDEROS, 2014).

Desse modo, nas décadas de 1980 e 1990, junto aos fatores já mencionados, o fenômeno do narcotráfico foi um aspecto determinante nos rumos que tomou o conflito armado, pela relevância dos antigos líderes no interior das autodefesas por grandes chefões do narcotráfico que criaram as estruturas paramilitares, além do envolvimento paulatino das guerrilhas, que acharam nesse mercado ilegal uma fonte de financiamento de sua estrutura militar. Durante esse período de tempo, há um conflito que solapa qualquer horizonte político, adquirindo matizes de degradação social pelos dispositivos de terror levados a cabo para a disputa e conquista de territórios.

1.3.5 Pós-Frente Nacional e abertura democrática

Embora houvesse algumas manifestações de democratização na Colômbia durante a década de 1980, sob o governo de Betancourt e Barco, o caótico ambiente político dessas duas décadas evidenciou a fraqueza institucional de um Estado que cedia e perdia terreno diante do narcotráfico e do paramilitarismo. Quando foi possível realizar alguns diálogos de paz e tréguas com as Farc, o EPL e o M19, o Estado não teve a legitimidade e a envergadura institucional para lhes garantir a participação política, pois sucumbiu ao poder dessas forças emergentes, apoiadas por alguns setores da elite e das forças militares dispostas a arriscar tudo para a defesa dos seus interesses. Assim comenta a CHCV sobre o tema:

É surpreendente a imprevisão das elites governantes ao redor das nuvens obscuras que já apareciam no horizonte. Um exemplo foi a percepção de que a economia da droga não era um risco maior, senão que, inclusive, se podia utilizar de maneira pragmática para obter as divisas que requeria o país. “A janelinha sinistra” foi uma expressão da ausência dos riscos eminentes (CHCV, 2015, p. 43)¹⁸.

Apesar dos avanços na democratização do país, com a promulgação de uma nova Carta Magna em 1991, não deixou de ser escandaloso o envolvimento de deputados e senadores com o narcotráfico, a participação de forças policiais e do Exército no extermínio de partidos políticos de esquerda e no assassinato de importantes figuras progressistas como Luis Carlos Galán e Carlos Pizarro. Segundo Pizarro Leongómez (CHCV, 2015):

É impactante observar como a partir dos anos de 1980 estouraram os assassinatos de membros de todos os partidos políticos. Em primeiro lugar, militantes da *Unión Patriótica* (UP), fundada em 1985, assassinados por redes de narcotráfico e grupos paramilitares emergentes com apoio, em muitas ocasiões, de agentes do Estado. Em segundo lugar, membros do partido liberal e conservador, assassinados por grupos de guerrilheiros com o intuito de buscar o controle político local ou por líderes locais dos próprios partidos tradicionais, suas facções ou dissidências com o objetivo de eliminar a seus rivais no terreno político-eleitoral. E, finalmente, na década seguinte, militantes do movimento político *Esperanza, Paz y Libertad* na região de Urabá (CHCV, 2015, p. 45)¹⁹

¹⁸ Do original: “Es sorprendente la imprevisión de las élites gobernantes en torno a las nubes oscuras que ya aparecían en el horizonte. Un ejemplo, fue la percepción de que la economía de la droga no era un riesgo mayor, sino que, incluso, se podía utilizar de manera pragmática para obtener las divisas que requería el país. La ‘ventanilla siniestra’ fue una expresión de la ausencia de comprensión de los riesgos en ciernes”.

¹⁹ Do original: “Es impactante observar como a partir de los años ochenta se disparan los asesinatos de miembros de todos los partidos políticos. En primer término, militantes de la Unión Patriótica, fundada en 1985, asesinados por redes del narcotráfico y grupos paramilitares emergentes con apoyo, en muchas ocasiones, de agentes estatales. En segundo término, miembros de los partidos Liberal y Conservador, asesinados por grupos guerrilleros en su afán de buscar el control político local o por líderes locales de los propios partidos tradicionales, sus facciones o disidencias con el objeto de eliminar sus contrincantes en el

Na década de 1990, os avanços na democratização implicaram, por sua vez, a introdução de políticas neoliberais que arrasaram o parco Estado de bem-estar, incapaz novamente de articular politicamente por meio das instituições o conjunto da sociedade, corroídas e submetidas à nova forma adquirida pelos *caudillos regionales*, agora investidos de narcotraficantes ou aliados com suas redes ilícitas de poder. Nas palavras da CHCV,

O narcotráfico teve implicações fundamentais. Aprofundou as tendências centrífugas do sistema político, posto que as coalizões regionais já não precisaram do centro político para acessar o financiamento ou especialistas em violência. Em termos de presença estatal, acrescentou o dualismo territorial colombiano. O centro geográfico – cujo núcleo era o mundo andino – tinha alta densidade demográfica e acesso, ao menos parcial, a serviços do Estado, mas estava rodeado por uma periferia com as características inversas. Com o auge da economia da cocaína, a periferia foi se povoando e ganhou em relevância econômica. Mas continuou sem ter acesso ao Estado, nem a mercados com um mínimo de regulação e institucionalização, nem, inclusive, a formas básicas de capital social (CHCV, 2015, p. 513)²⁰.

Nesse sentido, é explicável a força e legitimidade que o *paramilitarismo* obteve nas regiões dominadas por setores de fazendeiros e militares, enquanto as guerrilhas de esquerda aproveitavam a conjuntura, convencidas de que um poderio militar era o caminho certo para o triunfo. Essa situação foi determinante nos rumos que tomou o país no início do século XXI.

Até o presente momento, conseguimos apresentar, grosso modo, alguns aspectos da entrada da Colômbia na modernidade e como, no seu modo particular de se produzir, esse processo não deixa de entrever assimetrias e conflitos que fundam também sua singularidade como nação, o que é denominado por alguns especialistas de *sociedade dual*.

Por meio dos aspectos citados por López de la Roche (2014), foi possível vislumbrar a conformação de uma modernidade dentro da sociedade colombiana, a saber: i) o surgimento de campos especializados do saber e a cultura e seus agentes profissionais; ii) a consolidação de públicos massivos e iii) um mercado de mensagens. Interessa-nos,

terreno político- electoral. Y, finalmente, en la década siguiente, militantes del movimiento político, Esperanza, Paz y Libertad, en la región de Urabá”.

²⁰Do original: “O narcotráfico tuvo varias implicaciones fundamentales. Profundizó las tendencias centrífugas del sistema político, puesto que las coaliciones regionales ya no necesitaban del centro político para acceder a financiación o especialistas en violencia. En términos de presencia estatal, incrementó el dualismo territorial colombiano. El centro geográfico cuyo núcleo era el mundo andino-- tenía alta densidad demográfica y acceso al menos parcial a servicios del estado, pero estaba rodeado por una periferia con las características inversas. Con el auge de la economía de la coca, la periferia se fue poblando y ganó en relevancia económica. Pero en cambio siguió sin tener acceso al estado, ni a mercados con un mínimo de regulación e institucionalización, ni incluso a formas básicas de capital social”.

à continuação deste capítulo, enveredar esforços na compreensão do terceiro aspecto e, em especial, como ele nos leva a entender o desenvolvimento da televisão neste contexto, sua relevância social e histórica até chegarmos a suas formas de organização propriamente dita, tanto em termos sócio-políticos quanto no aspecto tecnológico-formal.

1.4 Televisão, produção de informação e projeto de nação

Durante o breve período de governo do general Rojas Pinilla, encantado pelo poder das telas sobre a nação alemã no regime nazista, foi que o projeto de um sistema televisivo se materializou na Colômbia, em 1954, surgindo tanto como um projeto propagandístico como cultural e educativo. Por sua vez, o governo militar viu na televisão um modo de informar a cidadania e se contrapor às críticas dos jornais impressos da época, questionado pelas restrições à liberdade de expressão (GARZÓN, 2015, p. 143).

Uma clara expressão do modo paradoxal de se adiantar um projeto de nação secular-moderno se explicita na política com que o regime militar de Rojas concebeu a televisão, chamado pelos historiadores de golpe de opinião. O projeto tinha por intuito, além de veículo propagandístico, a instrução das massas, sendo a televisão parte da plataforma política para erradicar o analfabetismo (CARRILLO e MONTAÑA, 2005, p.139).

Entretanto, no terreno da produção de conteúdos, o regime de Rojas permitiu que fossem montadas em *teleteatro* obras de Sófocles, Victor Hugo, Oscar Wilde e peças antimilitaristas de Bertolt Brecht na convergência entre literatura e televisão. Tal iniciativa evidenciou o papel outorgado pelo Estado a esta mídia como ferramenta de modernização do país, com certeza, para públicos e audiências reduzidas, pertencentes às classes média e alta urbana (MARTÍN-BARBERO, 2000).

Por outro lado, no surgimento e consolidação da televisão no país ficaram evidentes as dificuldades para desenhar e construir redes de cobertura em todo o território. A ausência de uma política pública ou um plano de gerenciamento do Estado para garantir recursos destinados a sua manutenção, suporte e estabilidade do sistema de televisão obrigaram a gerar estratégias imediatas de comercialização, licitando o aluguel de espaços televisivos para empresas privadas de produção televisiva (GARCÍA, 2012).

Não é objeto de nossa pesquisa nos deter numa discussão sobre a função que teve para a cultura urbana-popular-massiva a produção ficcional televisiva. Basta dizer que na década de 1990 foi possível pensar no melodrama e os subgêneros telenovela e

dramatizado como um cenário propício aos conflitos de uma modernidade periférica. Estes emergem e adquirem forma nas narrativas televisivas, superando assim o discurso do *mal olhado* de alguns nichos de intelectuais que não encontravam na tela da TV mais que frivolidade e conformismo das massas (MARTÍN BARBERO e MUÑOZ, 1992; MARTÍN BARBERO e REY, 2001; REY, 1994; RONDEROS, 1991; REY, 1999; RODRIGUEZ e TELLEZ, 1989; SÁNCHEZ, 1994).

Antes de adentrarmos à compreensão da evolução do telejornalismo e do noticiário, queremos apresentar o contexto específico do sistema misto de meios na Colômbia, no qual tais gêneros se inserem. Pensamos que, conhecendo os aspectos políticos e sociais sob os quais eram e são produzidos os telejornais, conseguimos caracterizar com mais precisão o que chamamos de mídia hegemônica no âmbito de produção de informação e o seu papel na reprodução dessa hegemonia, bem como seus arranjos na conjuntura de regime de *Seguridad democrática*, no qual surge nosso objeto empírico: *Contraviatv*.

Por enquanto, buscamos tanto contextualizar os telejornais e seu papel na formação de opinião, como mediação fundamental na interpretação e visibilidade da realidade colombiana, e a que tramas discursivas e relações de poder elas pertencem. Esse percurso nos auxiliará na compreensão de nosso objeto empírico, podendo discutir a ideia de jornalismo *independente*, tal como é definido pelos seus realizadores.

1.4.1 O sistema misto de televisão

A televisão surge no regime de Rojas como um sistema de televisão público-estatal de caráter cultural e educativo, em que a posse e fiscalização do espaço televisivo, a infraestrutura e o espectro eletromagnético pertencem ao Estado. Contudo, as dificuldades econômicas para a manutenção de uma rede de difusão e produção levou ao estabelecimento de vínculos comerciais com empresas privadas para garantir a sua sobrevivência. Segundo Rey (2002),

A partir de 1956 e durante cerca de dez anos, aconteceu a comercialização de espaços através do aluguel direto de espaços da *Televisora Nacional*, por parte de agências publicitárias para produzir programas para seus clientes. Junto a esta experiência cresceu outra: grupos de empresários alugavam espaços na *Televisora Nacional*, produziam seus programas e tratavam de financiá-los através de anúncios publicitários. Esta forma de funcionamento da televisão vai dar lugar ao sistema misto colombiano que permaneceu durante décadas, praticamente até finais dos anos de 1990. O sistema misto combina a presença

estatal com a iniciativa privada. O estado é responsável por designar espaços, através de licitações públicas, a programadoras de televisão. Estas recebem um número determinado de horas de programação, que em nenhum caso podem superar uma porcentagem definida pela lei (REY, 2002, pp. 123-124)²¹

Com a queda do regime de Rojas, criaram-se algumas instâncias institucionais do Estado, tais como o *Consejo Nacional de Televisión*, responsável por entregar as licitações, designar os espaços televisivos e as frequências, e *Inravisión* (que, em 1964, substituiu a *Televisora Nacional*), o que pressupunha uma autonomia do sistema de meios em relação ao poder executivo. Buscou-se corrigir, assim, o excesso de controle que aquele teve sobre a televisão. “O Estado era, ele próprio, o encarregado de impor sanções, decretar caducidades e gerenciar *programadoras*, responsáveis por produzir, comercializar e difundir programas nos canais de cobertura nacional” (REY, 2002, p.124).²²

No entanto, nesse sistema misto, as produtoras de caráter particular-comercial faziam parte, direta ou indiretamente, de setores empresariais próximos aos partidos tradicionais e às elites no poder durante a Frente Nacional. Não era surpreendente que os noticiários pertencessem a ex-presidentes e políticos, de modo que seus filhos se tornavam os apresentadores e ali faziam carreira política, como foi o caso de Andrés Pastrana, primogênito do ex-presidente Misael Pastrana Borrero (1970-1974). Ele conseguiu ser prefeito de Bogotá (1988-1990) e presidente da República pelo Partido Conservador, de 1998 a 2002. Rey (2002) sintetiza essa questão do seguinte modo:

Um problema do sistema misto e da televisão colombiana em geral tem sido a intervenção dos governos e dos políticos. Intervenção em vários sentidos: em primeiro lugar, na designação de espaços televisivos, que terminavam se tornando um elemento de governabilidade mais do que distribuição e méritos e, em segundo lugar, na assinatura de noticiários que eram concedidos com claros critérios políticos e partidários (REY, 2002, p. 126).

²¹Do original: “A partir de 1956 y durante cerca de diez años, se dio la comercialización de espacios a través del alquiler directo de espacios de la Televisora Nacional, por parte de agencias de publicidad para producir programas para sus clientes. Junto a esta experiencia creció otra: grupos de empresarios alquilaban espacios en la Televisora Nacional, producían sus programas y trataban de financiarlos a través de anuncios publicitarios. Esta forma de funcionamiento de la televisión va dar lugar al sistema mixto colombiano que permaneció durante décadas, prácticamente hasta finales de los años noventa. El sistema mixto combina la presencia estatal con la iniciativa privada. El Estado es responsable de asignar espacios, a través de licitaciones públicas, a programadoras de televisión. Estas reciben un número determinado de horas de programación que en ningún caso pueden superar un porcentaje definido por la ley”.

²²Do original: “un problema del sistema mixto y de la televisión colombiana en general ha sido la intervención de los gobiernos y de los políticos. Intervención en varios sentidos: en primer lugar, en la asignación de espacios televisivos, que terminaban volviéndose un elemento de gobernabilidad más que de distribución y méritos y, en segundo lugar, en la asignación de noticieros que eran concedidos con claros criterios políticos y partidistas”.

Considerando esses aspectos, o sistema misto era funcional aos interesses dos *delfines presidenciales*, mesmo que, dentro dessa dinâmica oligárquica, eram várias as categorias de empresários, próximas de ambos os partidos, que disputavam o espaço televisivo e competiam pelas audiências. Dessa forma, obrigavam-lhes constantemente a explorar as linguagens e narrativas, inovar nos formatos e exigir rigor jornalístico na produção de informação. López de la Roche explica o sistema deste modo:

O velho sistema dos telejornais dos “delfines presidenciales”, na medida em que pese a seu caráter de democracia informativa de clara marca ex-presidencial ou político-partidária, de todas as formas podiam-se ler e contrastar nas contradições e diferenças de enfoques e matices desses catorze ou dezesseis informativos, ou desses distintos sub-setores da informação televisiva ligados aos partidos liberal e conservador, diferentes interpretações da realidade nacional e de fatos noticiosos do dia a dia (LÓPEZ DE LA ROCHE, 2014, p. 66)²³.

Em síntese, o comportamento do sistema misto de televisão sob o regime civil do Frente Nacional herdou do regime de Rojas o controle da televisão, mas, mediante uma forma “mais velada e difusa, desde organismos descentralizados da instância executivas, as quais assumem o desenho e a execução da política da televisão, chamados *Televisora Nacional, Ministerio de Comunicaciones-Inravisión* ou *Audiovisuales*” (GARZÓN, 2015, p. 162). Na década de 1980, despontaram planos para fortalecer o processo de democratização da mídia por parte do governo conservador de Belisario Betancur Cuartas (1982-1986), propondo um estatuto de televisão e a lei 42 de 1985, com o intuito de garantir o direito à informação. Esta lei permitiu a participação de representantes da comunidade no *Consejo Nacional de Televisión* e outorgou labores de fiscalização da programação a setores da sociedade (GARZÓN, 2015, p. 263).

Tanto no governo Cuartas (conhecido como o governo da abertura democrática) como nos posteriores, houve um forte empenho a fim de se alcançar soluções dialogadas para o conflito armado. Contudo, foi com a *asamblea constituyente* e a promulgação de uma nova Carta Magna, em 1991, que se buscou um mecanismo para garantir um ente autônomo e independente estatal de regulação do sistema de meios, por décadas sujeito ao vaivém da ordem hegemônica da Frente Nacional e, por sua vez, brindaram-se mais possibilidades de participação de amplos setores sociais.

²³Do original: “el viejo sistema de los noticieros de “los delfines presidenciales”, en la medida en que pese a su carácter de democracia informativa de claro sello ex - presidencial o político partidario, de todas formas se podían leer y contrastar en las contradicciones y diferencias de enfoques y matices de esos catorce o dieciséis informativos, o de esos distintos subsectores de la información televisiva ligados a los partidos liberal y conservador, diferentes interpretaciones de la realidad nacional y de hechos noticiosos del día a día”.

Um caso emblemático dessa abertura democrática de 1990 envolveu a AD-M19, organização política resultante do processo de paz assinado pelo governo da época com o *Movimiento 19 de abril* (M-19), grupo guerrilheiro dos anos de 1970 de caráter urbano e nacionalista. Essa organização conseguiu o gerenciamento de um espaço televisivo, concretizando o projeto de um telejornal chamado AM-PM. Porém, o governo de Ernesto Samper (1994-1998), investigado nesse período por receber dinheiro do narcotráfico para financiar sua campanha política, reage à postura crítica e aos questionamentos do referido noticiário e cancela a renovação da licitação em 1998, perdendo-se um espaço importante de informação e opinião (LÓPEZ DE LA ROCHE, 2014, p. 68).

Os objetivos traçados pela lei 42 de 1985, em matéria de democratização da mídia, foram fortalecidos com a nova constituição política da Colômbia (promulgada em 1991) e puderam se concretizar com a criação da *Comisión Nacional de Televisión* (CNTV), em 1995. Essa entidade estatal independente do executivo tornou-se responsável por garantir a administração e controle do sistema de meios, mediante a lei 182 de 1995 e a lei 335 de 1996. A comissão configurou-se, por sua vez, num referente da presença do Estado na televisão da Colômbia porque, segundo Rey (2002),

foi o organismo reitor por excelência da televisão, posto que define as políticas do setor, concede mediante licitação pública as frequências e espaços de televisão, por sua vez gerencia o dinheiro proveniente dessas designações, governa as orientações sobre a televisão pública, arranja o fundo para o desenvolvimento da televisão, faz controle posterior da programação e impõe sanções (REY, 2002, p. 134)²⁴.

Porém, a orientação neoliberal que pautou as agendas dos governos latino-americanos na década de 1990, embora também tenha gerado falências de gestão e a excessiva burocratização da *CNTV*, prepararam o terreno na busca por consensos no interior do congresso a fim de promover seu desmonte. Caracterizou-se dentro do âmbito estatal-institucional como um processo de atritos, tensões e disputas, tanto com o intuito de conservá-lo como de eliminá-lo. Em 2011, com um projeto de lei do governo de Santos, foram revogados os artigos da constituição política que garantiam a criação e autonomia da Comissão, ficando novamente dependente do poder executivo, com a criação da *Autoridad Nacional de Televisión* ANTV, em 2012. Garzón (2015) interpretou deste modo:

²⁴ Do original: “fue el organismo rector por excelencia de la televisión, puesto que define las políticas del sector, concede mediante licitación pública las frecuencias y espacios de televisión, por su vez gerencia los dineros provenientes de esas asignaciones, gobierna las orientaciones sobre televisión pública, maneja el fondo para el desarrollo de la televisión, hace control posterior de la programación e impone sanciones”.

Com certeza, o país demandava que, com urgência e firmeza, se assumisse a tarefa de depurar integralmente a caixa de pandora institucional em que se tornou o ente autônomo. Precisava-se entregar ao setor da televisão e ao país um organismo regulador democrático, altamente técnico, respeitoso e respeitável. Inclusive, se a análise técnica do congresso da república e do setor da televisão, e os interesses superiores do país assim o consideravam, transformando institucionalmente o ente autônomo, mas não amputando da constituição política a possibilidade de ter um organismo regulador autônomo que oferecesse à indústria e aos cidadãos a garantia de que seus direitos econômicos, políticos, sociais e culturais não fossem vulnerados no futuro pelas maiorias políticas da vez (GARZÓN, 2015, p. 467)²⁵

Germán Rey, ao apresentar seu balanço sobre o sistema misto de meios na Colômbia, encontra vantagens em relação à exploração e inovação de gêneros e formatos ficcionais, como a telenovela e o drama, pois desse modo consolidou-se a experimentação narrativa e a produção nacional, o fortalecimento da indústria e seus agentes, como atores, diretores e roteiristas. Mesmo com o interesse comercial das programadoras e a iniciativa privada norteando a programação, foi possível uma competição diversificada em prol da evolução do setor televisivo (REY, 2002, p. 126).

Contudo, Rey (2002) reconhece que as maiores limitações do sistema misto de televisão implicaram um estancamento tecnológico, uma atrofia em relação a um modelo de negócio alinhado às mudanças globais geradas pela dependência das iniciativas privadas do controle do Estado, “atrasando o ingresso da produção colombiana nos mercados internacionais, onde resultava muito difícil competir com a oferta das grandes empresas televisivas” (REY, 2002, p. 125).

1.4.2 Do modelo propagandístico ao surgimento da linguagem do telejornalismo

Com o surgimento da televisão, em 1954, o noticiário cinematográfico consagrou-se como a forma tecnológica mais eficaz para a produção de informação usada pelo regime militar na difusão de propaganda a respeito do programa de desenvolvimento do governo. Esse formato, em 16 mm, se estabeleceu na Colômbia entre as décadas de 1930 e 1940, usado para difundir os acontecimentos mais importantes na escala nacional, mas

²⁵ El país demandaba que, con urgencia y firmeza, se asumiera la tarea de depurar integralmente la caja de pandora institucional en que se convirtió el ente autónomo. Se necesitaba integrar al sector de la televisión y al país un organismo regulador democrático, altamente técnico, respetuoso y confiable. Inclusive, se el análisis técnico del congreso de la república y del sector de la televisión, y los intereses superiores del país así lo consideraban, transformando institucionalmente el ente autónomo, pero no amputando de la constitución política de la constitución política la posibilidad de tener un organismo regulador autónomo regulador que ofreciese a la industria y a los ciudadanos la garantía de que sus derechos económicos, políticos, sociales y culturales no fuesen vulnerados en el futuro por las mayorías políticas de turno.

também para promover produtos e serviços das empresas privadas, como das campanhas de governos locais, interessados em visibilizar os encantos turísticos de alguma cidade interiorana.

Durante o breve período de governo de Rojas Pinilla, a *Oficina de Información y Prensa del Estado (Odipe)* criou o *Noticiero Colombiano*, de caráter propagandístico governamental, para difusão de notas sobre obras de infraestrutura pública e os projetos sociais, transmitido pela *Televisora Nacional*. É também com essa finalidade que se criou o *Noticiero Economico Suramericano*, breve boletim patrocinado pela *Compañia Suramericana de Seguros*. A partir desse período, prolongando-se até a década de 1970, destacam-se noticiários privados, como *Actualidad Panamericana*, *El Meridiano*, *Novedades*, os dois últimos surgidos em 1958, após o governo militar de Rojas. A produtora *Punch* foi a encarregada da transmissão de *El Reporter Esso*, informativo realizado pela agência McCann Ericsson para garantir a consolidação na América Latina da *Standard Oil Company*.

Em termos de conteúdo, os informativos apresentavam notas dos acontecimentos políticos do país, eventos esportivos, bem como reportagens sobre turismo, empresas industriais e comerciais. Por outro lado, suas fontes seriam as próprias instituições do governo e particulares, sendo difícil encontrar vozes dissidentes ou contrárias às oficiais, tornando-se um lugar reservado para personagens de elites e políticos tradicionais, situação que não se alterou até o início da década de 1980 (CARRILLO e MONTAÑA, 2006; LÓPEZ DE LA ROCHE, 2010).

Na década de 1960, paralelo ao desenvolvimento do sistema misto de televisão na Colômbia, não sem alguns tropeços, houve dinâmicas que aproximavam o país a uma internacionalização via mercado. Começa a ser possível o intercâmbio com agências de publicitários dos Estados Unidos, assim como gerar relações comerciais e de negócios para distribuição de conteúdos deste país na Colômbia. Portanto, são introduzidas as séries estadunidenses, batizadas de *enlatados*, para cativar e seduzir as audiências da classe média, pois apresentavam o *american way life* em suas narrativas (LÓPEZ DE LA ROCHE, 2010).

Nesse momento, a infraestrutura e cobertura da rede de televisão ainda eram bastante precárias. Apenas em 1963, após nove anos de fundada a *Televisora Nacional*, foi possível levar o sinal a cidades do Caribe colombiano e depois ao sudoeste do país, em 1965. Os problemas de som, imagem e cobertura foram frequentes durante esse período primário da TV (CARRILLO e MONTAÑA, 2006).

No transcorrer da Frente Nacional, apesar do baixo prestígio que possuía a televisão nos setores da elite política, por ser relacionada a um erro no período do breve governo militar de Rojas Pinilla, ela foi objeto de monopólio do referido regime. Sabiam que através dele poderiam endereçar as percepções e opiniões sobre a política e o Estado. Portanto, os noticiários, durante os anos 1960 e 1970, “expressavam um olhar *oficialista* e conformista com o *status quo* e uma perspectiva triunfalista sobre a gestão dos governos” (LÓPEZ DE LA ROCHE, 2010, p.64).

Houve um controle político de ambos os partidos, possível porque outorgaram os espaços para seus padrinhos políticos e empresários adeptos de suas convicções ideológicas e nos que podiam confiar para defender seus interesses. Desse modo, os noticiários funcionaram para criar um clima de opinião no qual o país funcionava sem problemas e sem conflitos (LÓPEZ DE LA ROCHE, 2010).

Os noticiários durante a década de 1960, mesmo que dependentes do formato de 16 mm, estruturaram-se por sessões hierarquizadas, baseadas no modelo de pirâmide invertida, com uma duração total de nove a doze minutos, enquanto cada notícia cobria um intervalo de um minuto a um minuto e meio, com créditos em logotipo, e vinheta de abertura. Na década de 1970, os noticiários começaram a adquirir uma linguagem própria, como uma estrutura lógica na construção do telejornal e na produção de informação, possível tanto pelos avanços tecnológicos (a criação do videoteipe e do som magnético) quanto pela promulgação de leis que afetaram o circuito produtivo e de consumo dos noticiários cinematográficos (CARRILLO e MONTAÑA, 2006).

Destaca-se, no final desse período, a emergência de faculdades e escolas técnicas voltadas para a formação jornalística, visando à profissionalização da produção técnica e de conteúdos, além de institucionalizar a rotina jornalística. O uso da câmera e o desempenho diante dela e do microfone, a possibilidade de entrevistar ao vivo, de se movimentar pelo cenário, controlando o espaço-tempo, são fatores que permitiram ir ao encontro de um modo específico de contar a notícia (CARRILLO e MONTAÑA, 2006).

Consolida-se, assim, uma estrutura específica propriamente televisiva para os programas informativos, composta pela seção nacional (com os acontecimentos de maior relevância no país, ligados ao âmbito político e judiciário), seguida pela seção internacional, fornecida por agências como *Reuters*. Continuavam, nessa ordem, as notícias esportivas. Esses elementos convergiram para que o noticiário ganhasse uma linguagem e uma estrutura próprias que, com o passar do tempo, foi adquirindo níveis mais complexos no seu âmbito de produção e circulação. Nos finais da década de 1970 e

durante a década de 1980, os noticiários ganharam um diferencial com o formato de *informes especiales*, que alçou o repórter como a figura central na construção narrativa e elegeu a reportagem como o subgênero predominante.

Assim, os noticiários começaram a percorrer o país, encontrando nas telas a diversidade cultural da nação por meio de relatos que aproximavam as regiões e localidades, pois compartilhavam as mesmas problemáticas, incertezas, mas também experiências de solidariedade e comunhão. A televisão e o telejornal, portanto, constituíram uma importante mediação na construção de uma comunidade nacional imaginada através das telas (CARRILLO e MONTAÑA, 2006).

Ao se fazer necessário o entendimento de uma história que somente no início do século XXI começou a ser objeto de estudo por parte de historiadores e sociólogos, o exercício de contextualização aqui apresentado se mostra uma versão parcial. Fugiria de nossa questão principal aprofundar numa discussão das abordagens teórico-metodológicas por meio das quais estas disciplinas têm levado a cabo suas pesquisas sobre televisão, sobretudo porque reflexões a respeito se embasam em abordagens metodológicas próprias da História.

Assinalamos, para encerrar esta sessão, as dificuldades que Carrillo e Montaña (2006) apresentaram com respeito à obtenção de fontes diretamente audiovisuais dos noticiários, devido, primeiro, à inexistência do material por não ser política das empresas produtoras da época conservar o acervo, e, segundo, em caso da conservação do material audiovisual, este repousar em entidades particulares que cobram pelo empréstimo dos filmes para sua visualização ou cópia, ou simplesmente não há uma preocupação de sistematização e conservação, pelo que resulta excessivamente trabalhoso o exercício de fontes audiovisuais.

1.4.3 A revolução privatista do sistema de meios: transformações na estrutura e na homogeneização da produção televisiva

Em 1998, são consolidados os dois canais de televisão privada e atualmente hegemônicos: Caracol (Caracol Televisão, do conglomerado econômico Santodomingo. Em 2004, a Caracol Rádio passa a ser propriedade do grupo espanhol PRISA) e RCN (de propriedade do empresário Ardila Lule), cuja capacidade econômica, traduzida em atualização tecnológica, marginou as outras empresas produtoras que dependiam ainda da obsoleta infraestrutura do sistema misto.

A ausência de uma política pública que pudesse blindar os canais do setor público-estatal do poderio econômico empresarial foi uma tarefa negligenciada pela *CNTV*, inclusive, responsável pela licitação por dez anos aos empresários Lule e Santodomingo para a criação de canais privados. Soma-se a isto a ausência de um trabalho conjunto das produtoras menores acostumadas mais à competição pelas dádivas que obtinham do Estado para a permanência de sua programação do que pela consolidação de um cenário que lhes permitisse ganhar força no espectro da sociedade civil para garantir sua continuidade.

Essa transformação não se limita a tensões surgidas no âmbito das leis para a regulação do modelo de televisão. Ela está determinada por acontecimentos de índole global e aspectos estruturais (REY, 1999). Para Rey (1999), a televisão expressa na América Latina a confrontação de enfoques sobre o papel do Estado na regulação ou liberalização do sistema de meios, criando um dualismo entre televisão comercial e televisão pública. Este dualismo emerge carregado de vicissitudes, pois segregou as chances da última se modernizar, atualizar e se tornar competitiva, enquanto a primeira negligenciou sua responsabilidade social na informação de públicos e cidadãos críticos e participativos. Na Colômbia, privilegiou-se a ideia de “que a participação privada garante melhor a equidade e eficiência nos serviços e que quaisquer limitações somente aumentam as ineficiências e empecilhos para o setor” (REY, 1999, p.98).

Em consequência, a concentração e o monopólio da televisão nas mãos de dois grupos colombianos economicamente poderosos causaram a deterioração dos canais públicos, Canal A (atualmente Canal Institucional) e Canal Uno, pois, de uma estrutura estabelecida pela concessão de espaços a *programadoras*, passa-se a um modelo exclusivo e excludente em que os canais privados, com a suficiente envergadura financeira, possuem o controle da programação integral e, obviamente, a infraestrutura para montar seus próprios sistemas de transmissão (REY, 2002).

Com a privatização e concentração da TV nessas duas grandes empresas, a maioria dos noticiários e informativos desapareceram do cenário televisivo. Os sobreviventes Canal Uno e Canal A, conformados por produtoras menores que ficaram operando com a obsoleta tecnologia e infraestrutura do Estado, sem condições financeiras para competição, sobreviveram com a divulgação de tele vendas. No entanto, este formato se tornou proibido e, dessa forma, a situação financeira dos canais em questão sofrera um agravamento. Permaneceram, aliás, na televisão aberta do canal público, *Señal Colômbia* e os canais regionais criados em meados da década de 1980.

Os canais privados deslocaram aos canais do sistema misto que durante mais de 40 anos tiveram um papel central na televisão colombiana. Esse deslocamento é explicável: os canais particulares possuem importantes possibilidades de investimento por serem propriedades de poderosos grupos econômicos, têm construído programações muito mais integrais que os canais públicos condicionados pela fragmentação de seus espaços, suas faixas e companhias de produção, têm maior capacidade de reação às demandas das audiências, possuem uma tradição reconhecida no meio e mantêm sistemas de comercialização muito mais consistentes e agressivos... Têm arranjado alianças muito importantes com canais estrangeiros, têm garantido a persistência de grupos criativos, produtores, atores e atrizes e desenvolvido agressivas iniciativas de comercialização internacional de seus produtos (REY, 2002, p. 132)²⁶.

De 2000 a 2003, paulatinamente as *programadoras* e telejornais ainda existentes no sistema misto sucumbem ao poderio econômico dos conglomerados Lule e Santodomingo. Estabelece-se, assim, nesses anos, a hegemonia dos canais Caracol e RCN. Um ano depois, no governo Uribe, é desmontada a empresa estatal *Inravisión*, responsável por operar o sinal e a infraestrutura de caráter público por mais de 30 anos, sendo substituída pela RTVC. Das *programadoras* desaparecidas, emblemáticas na produção e consolidação do gênero telenovela e *dramatizado*, encontravam-se *RTI*, *CENPRO*, *PUNCH*, e *Audiovisuales*. Entre os telejornais, podem ser lembrados os noticiários *TV Hoy*, *NTC* e *Hora Cero*.

Caracol e RCN, com um escopo notoriamente empresarial e preocupado com questões ligadas ao âmbito comercial e rentabilidade do meio, priorizaram a produção de conteúdo para cativar audiências, focando-se nos formatos de entretenimento e investindo no gênero telenovela e *reality shows*. Os informativos e programas de opinião praticamente desapareceram do *prime time* ou, quando mantidos, ficaram subordinados aos critérios que Caracol e RCN considerassem viáveis para as atrações. Basicamente, são programas transmitidos em altas horas da noite, marcados pela ausência de pluralidade de vozes e diversidade política, tendo caráter dominante.

²⁶Los canales privados desplazaron a los canales del sistema mixto que durante más de 40 años tuvieron un papel central en la televisión colombiana. Ese desplazamiento es explicable: los canales particulares poseen importantes posibilidades de inversión por ser propiedad de poderosos grupos económicos, han construido programaciones mucho más integrales que los canales públicos condicionados por la fragmentación de sus espacios, sus franjas y compañías de producción, tienen mayor capacidad de reacción a las demandas de las audiencias, poseen una tradición reconocida en el medio y mantiene sistemas de comercialización mucho más consistentes y agresivos... Han concertado alianzas muy importantes con canales extranjeros, han garantizado la persistencia de grupos creativos, productores, actores y actrices y desarrollado agresivas iniciativas de comercialización internacional de sus productos.

Para López de la Roche (2014), esses aspectos foram determinantes no processo de precarização e homogeneização da opinião e assentou as bases para catapultar e legitimar o programa político de *Seguridad democrática* instaurado durante a década de 2000 por Álvaro Uribe Vélez. Esse regime conseguiu tirar proveito do ceticismo de amplos setores da população quanto ao destino do país, do fracasso dos diálogos de paz com a guerrilha das Farc, iniciado em 1998, e do ambiente de insegurança e soçobra pelas ações militares deste grupo armado diante de um Estado ao parecer inoperante.

Focamos nosso esforço na compreensão deste período específico por representar uma conjuntura da intensificação do conflito armado, numa reciclagem de doutrinas conservadoras e de direita no marco da luta global contra o terrorismo. A partir daí, exacerbaram-se discursos de ódio e medo favoráveis à guerra, reforçando a polarização política já existente no país e adiando por mais tempo a saudável experiência de resolução dos conflitos pela via dos diálogos, da inclusão e da participação.

Por tal motivo, apresentamos nas próximas seções um panorama geral que permite compreender a *Seguridad democrática* e o papel central dos telejornais para visibilizar e mobilizar sentidos sobre as vítimas dentro desse regime.

1.5 O regime de *Seguridad democrática*: Reciclagem do autoritarismo e da doutrina conservadora da regeneração

Em 2002, com a chegada de Álvaro Uribe Vélez ao poder, arranhou-se o agir institucional do Estado em relação ao conflito armado dentro do panorama global da luta antiterrorista. Com sua plataforma política chamada de *Seguridad democrática*, Uribe apostou no fortalecimento das instâncias militares para cumprir sua promessa de dar fim ao conflito armado na Colômbia. Nesse sentido, impulsionou uma estratégia de comunicação governamental baseada na propaganda como gênero de persuasão, criando um inimigo comum (as guerrilhas, os terroristas) e justificando a necessidade de uma saída militar para o confronto armado.

O sucesso de tal plataforma propagandística expôs a fraqueza institucional do Estado, por falta de *mão dura* dos governos anteriores, inermes diante dos duros golpes recebidos militarmente por parte das Farc. Por sua vez, o aumento da percepção de insegurança pela inoperância do Estado diante do flagelo do sequestro, sentimento que emergiu principalmente nas classes média e alta, conduziu ao descrédito nas instituições.

O fracasso dos diálogos de paz de 1998 com as guerrilhas das Farc acentuou consideravelmente a percepção de incerteza da cidadania tanto para com esse grupo armado, como para com o Estado. Nesse processo, o interesse verdadeiro para achar um caminho de paz ficou no pano de fundo, pois o governo de Pastrana assinava o *Plan Colombia*, para o fortalecimento institucional militar e combate ao narcotráfico, ao mesmo tempo em que as Farc usufruíam o território cedido pelo governo durante os diálogos para continuar sequestrando, extorquindo e ampliando as áreas de influência.

Não houve, por parte desse grupo armado, interesse em explorar espaços midiáticos durante os diálogos para estabelecer uma comunicação com a sociedade. Devido aos discursos sectários e à leitura anacrônica da realidade, não conseguiram interpelar uma cidadania e um país de características urbanas (LÓPEZ DE LA ROCHE, 2014).

Segundo López de la Roche (2014), a mídia foi fundamental na orientação da percepção do conflito durante o final da década de 1990, já que as notas jornalísticas adotaram como critério noticioso uma cobertura crua e fria da guerra. Os holofotes dos telejornais privilegiaram um registro dos atos de sequestro, tornando-o um drama midiático, assim como os ataques armados de bases militares por parte da guerrilha, nos quais se destacavam as imagens dos vilarejos e povoados totalmente destruídos (LÓPEZ DE LA ROCHE, 2014).

Em função desses antecedentes históricos, o governo de Seguridad democrática, impulsionado por Uribe Vélez, conseguiu usufruir dos sentimentos de incerteza, ódio e soçobra para orientar afetivamente a nação, expressando um nacionalismo *antifarquiano* e exacerbando o patriotismo. Descreveremos brevemente quais foram os dispositivos comunicativos explorados pelo regime de *Seguridad democrática* para conseguir posicionar-se com ampla aceitação e legitimidade na sociedade colombiana, inclusive na atualidade.

A base ideológica do governo *uribista* repousa em princípios conservadores da *regeneración*, implantada por Rafael Nuñez no final do século XIX. Tais bases, dentro de um âmbito político, implicaram a garantia de estabilidade e consenso na relação Estado-sociedade por meio de um projeto político e militar de ordem e autoridade, e não no fortalecimento das bases sociais para constituí-lo e transformá-lo.

O seu regime comunicativo²⁷, de caráter monológico e autoritário, explorou a propaganda para enaltecer o triunfo da sua política militar. Para tal, investiu na construção das forças militares como heróis, por meio de *spots* publicitários divulgados nos espaços comerciais dos canais de televisão. Por sua vez, através das performances das próprias forças militares, foi ressaltado o triunfo militar como fonte de segurança, pois era comum encontrar militares nas estradas interpelando os viajantes com o polegar levantado, o que indicava a presença vigária de um líder onipresente, cuja imagem se revestia de redentor *criollo* nacional (LÓPEZ DE LA ROCHE, 2014).

Foi recorrente o acionar publicitário das Forças Militares colombianas para alcançar legitimidade e envolvimento com a sociedade. Para tanto, valiam-se de mecanismos variados, como a realização de festivais gastronômicos para arrecadação de dinheiro para viúvas e órfãs de policiais, por exemplo. Em outras ocasiões, centravam esforços na exibição dos repertórios militares em shoppings, que salientavam o orgulho patriótico. Houve também a exibição pública do helicóptero da operação *Jaque*, simbolizando a efetividade, perspicácia e inteligência das forças especiais contra as Farc (LÓPEZ DE LA ROCHE, 2014).

A imagem personalista do governo foi construída ao redor de representações e discursos que exaltavam os valores tradicionais e as imagísticas populares religiosas, amalgamadas com a luta antiterrorista. Outro fator preponderante foi a força performativa da presença de Uribe em público, em momentos trágicos, ataviado sempre de peças camponesas (chapéu e poncho camponês), o que fincou pontes de comunicação com os cidadãos e gerou empatia popular, num país fortemente conservador.

O regime comunicativo da *Seguridad democrática* também se valeu dos *consejos comunitarios*, a partir dos quais se acionavam todos os recursos retóricos populistas que definiam o caráter monológico e autoritário do *uribismo* para ganhar adeptos e legitimar seu governo (LÓPEZ DE LA ROCHE, 2014). Nesses espaços, Uribe costumava acenar, em tom paternalista, sua benevolência e firmeza, com frases coloquiais e próximas da população, além de resolver problemas imediatos da realidade desses setores. Desse modo, atualizava a figura atávica dos *caudillos* e *gamonales* do século XIX.

²⁷ Conceito proposto por José Joaquín Brunner (1988), refere-se à articulação e funcionalidade dos sistemas de meios com regimes políticos e os governos num período específico. Esse autor baseou-se em tal noção para compreender a mídia em três regimes diferentes no Chile: o governo democrata cristão, o governo socialista de Allende e da ditadura de Pinochet.

Por outro lado, rodeado de seus ministros, aproveitava esses cenários para cominá-los cada vez que uma demanda da população questionava a competência de sua gestão. Os ministros, com seu silêncio e obediência, ressaltavam a figura de um *caudillo* justo e equânime. Para ser contundente na sua mensagem, os *consejos comunitários* ocupavam toda a grade televisiva do canal público institucional, corroborando uma anomalia histórica no sistema de meios na Colômbia e em alguns outros países da América Latina, onde a televisão era cooptada pelo governo do momento.

Soma-se a esse cenário outro dispositivo de relevância na construção do patriotismo e nacionalismo *uribista*. Esse, agora proveniente do âmbito comercial e empresarial, impulsionou estratégias publicitárias de agências de viagens e turismo. Assim, pelo slogan *Vive Colombia, viaja por ella*, incentivou os colombianos a visitar diferentes lugares, referentes turísticos do país, em consonância com as garantias de segurança fornecidas pelas forças militares. No mesmo intuito, encontrava-se a marca *Colombia es pasión*, para a promoção de produtos que destacavam os valores e a identidade dos colombianos e o fortalecimento do imaginário de um país de oportunidades (LÓPEZ DE LA ROCHE, 2014).

A mídia hegemônica, particularmente os telejornais, atuaram também em consonância com o regime comunicativo da *Seguridad democrática*, agindo de um modo condescendente com as ações do presidente, aspecto determinante na construção da sua imagem que chegou a atingir 80% de popularidade. Nessa perspectiva, os telejornais se articularam a uma visão oficial e governista da realidade, apagando de suas agendas aspectos delicados relacionados aos excessos de poder que incidiram no ambiente político e civil.

O jornalismo em mãos dos grandes grupos econômicos (que não costumam enfrentar o poder a não ser que esse vá a contramão de seus interesses econômicos e políticos) não só se subordinou à agenda imposta pelo governo Uribe, como aceitou também a proibição tácita aos jornalistas de não cobrir diretamente sobre o terreno o desenvolvimento do conflito armado, sobretudo da guerrilha com o Estado. Nos oito anos do governo de Uribe Vélez, os jornalistas da grande mídia foram renunciando de modo progressivo à cobertura direta do conflito, e esse lugar foi ocupado por alguns repórteres estrangeiros (LÓPEZ DE LA ROCHE, 2014, p. 132)²⁸

²⁸Do original: “El periodismo en manos de los grandes grupos económicos (que no acostumbran enfrentarse al poder a no ser que ese vaya a contramano de sus interés políticos) no solo se subordinó a la agenda impuesta por el gobierno Uribe, como aceptó también a la prohibición tácita a los periodistas de no cubrir directamente el terreno el desarrollo del conflicto armado, sobre todo de la guerrilla con el Estado. En los ocho años del gobierno de Uribe Vélez, los periodistas de los grandes medios fueron renunciando de modo progresivo al cubrimiento directo del conflicto, y ese lugar fue ocupado por algunos reporteros extranjeros”.

Nesse sentido, a mídia, adepta dos novos rumos que tomava o país quanto à segurança e estabilidade política, privilegiou nas suas agendas a cobertura dos triunfos militares contra os grandes chefes das Farc. Concomitantemente, abriu mão de cobrir o conflito dentro dos territórios, preferindo as notas jornalísticas produzidas em estúdio com as vozes do governo, preparando um clima de opinião favorável a respeito da inexistência do conflito armado, tal como era enunciado pelo presidente.

Entre as questões negligenciadas pela grande mídia, destacam-se a perseguição e fustigações aos políticos opositores, jornalistas independentes e defensores de direitos humanos críticos ao regime de *Seguridad democrática*, por parte do aparelho de segurança do Estado (DAS: Departamento Administrativo de Seguridad); os vínculos de dezenas de congressistas e senadores de sua coligação com o paramilitarismo; os falsos positivos, denominação midiática para aquelas execuções de jovens civis por parte das forças militares, as quais, estimuladas pelos benefícios que poderiam obter, apresentavam-nos como guerrilheiros mortos em combate. Conhece-se atualmente mais de três mil casos desse tipo.

Uma vez apresentado o contexto de segurança democrática no qual se insere nosso objeto empírico de pesquisa, atentaremos ao modo específico como as vítimas do conflito armado foram enquadradas e visibilizadas pelos noticiários durante essa conjuntura histórica.

1.5.1 Visibilidade das vítimas no período de Seguridad democrática (2002-2010)

Nesta seção, gostaríamos de abordar o modo como foram representadas as vítimas na mídia hegemônica, numa conjuntura específica. Apresentamos como a visibilidade das vítimas do conflito está em consonância com o clima de opinião criado pela plataforma política e seu regime comunicativo (BRUNNER, 1988) chamado de *Seguridad democrática*, estabelecido durante o governo de Uribe Vélez, em 2002. Para isso, trazemos o estudo desenvolvido por López de la Roche (2014) no livro *Las ficciones del poder*, no qual apresenta uma análise sobre o papel da mídia na construção de hegemonia e na orientação afetiva da população colombiana durante o regime de *Seguridad democrática*²⁹.

²⁹ Agradecemos ao professor Fabio López ter enviado e permitido o acesso ao material audiovisual usado em suas análises.

Partimos da análise realizada por López de la Roche sobre como são abordados nos telejornais temas sensíveis à opinião pública, como é o problema do sequestro. Tal abordagem, embora não faça parte de nossa pergunta de pesquisa propriamente, permite constatar como há uma visibilização com características específicas das vítimas e como esse modo de visibilização corresponde a aspectos políticos, sociais e culturais atrelados ao regime de *Seguridad democrática*. Nas palavras de López de la Roche:

Interessa-me ver como se produzem e que aportam as distintas emissões informativas do dia para a compreensão de um dos sucessos chaves da vida nacional e internacional. Nos casos analisados, um dos temas abordados, do sequestro na Colômbia, de vital importância para a compreensão da afetividade política dos colombianos e da própria articulação da hegemonia política uribista...(LÓPEZ DE LA ROCHE, 2014, p. 410).³⁰

Este autor esclarece que o modelo de análise adotado busca acompanhar o formato, a concatenação temática e argumentativa das notícias selecionadas, com o intuito de entender a cobertura total realizada pelo telejornal, estudando a estrutura interna do texto e avaliando as *leituras preferenciais* como proposto por Jhon Fiske e Tim O’Sullivan, assim como nos estudos focados na notícia como discurso, do linguista holandês Teun Van Dijk. Uma das problemáticas exaustivamente difundidas pelos meios e noticiários durante o regime de *Seguridad democrática* foi o sequestro, flagelo perpetrado pelos grupos armados insurgentes com fins econômicos e políticos. Através da construção noticiosa em formato dramático das histórias dos sequestrados e de seus familiares, os telejornais conseguiram articular no imaginário coletivo a identificação com esses fatos particulares, os sentimentos nacionalistas e o discurso populista patriótico. Por outro lado, no discurso da *Seguridad democrática*, a promessa de proteger os bons do inimigo comum (as Farc) foi intensamente reverberada e permeou fortemente em várias camadas da sociedade, esperançosas pelo fim da guerra.

Para López de la Roche (2014), a eleição lexical da palavra “sequestrados”, usada de forma generalizada pelos meios, deve ser problematizada dentro do contexto de um conflito armado na Colômbia, pela carga semântica que possui e em função das situações às quais remete. Por um lado, segundo esse autor, estão os sequestrados políticos,

³⁰ Do original: “me interesa ver como se producen y qué aportan las distintas emisiones informativas del día para la comprensión de unos sucesos informativos claves de la vida nacional e internacional. En los casos analizados, uno de los temas abordados, el del secuestro en Colombia, de vital importancia para la comprensión de la afectividad política de los colombianos y de la propia articulación de la hegemonía política uribista...”

indivíduos com ampla visibilidade pública (como senadores e congressistas) que se tornaram alvo das Farc porque podiam pressionar os governos e obter atenção tanto nacional como internacional. Por outro lado, estão os sequestrados econômicos, como o conjunto de pessoas retidas com fins extorsivos para o financiamento de sua atividade político-militar.

Por último, dentro do discurso oficial, os militares e policiais retidos por causa de ações militares empreendidas pelos grupos guerrilheiros também se agrupavam dentro da categoria de sequestrados. Isso, com o propósito de legitimar um discurso que negava o caráter político das guerrilhas e desconhecimento do conflito interno, assim como intencionava mobilizar a população. O senso crítico do autor questiona tanto essa definição dominante, como a enunciada pelas Farc ao catalogá-los como prisioneiros de guerra. O autor considera estas opções lexicais carregadas e enviesadas ideologicamente, por isso prefere usar o termo “reféns” para se referir à particular condição destes sujeitos.

López de la Roche (2014) nos oferece uma exaustiva análise dos modos que o telejornal *Caracol* desenvolveu sua cobertura e produziu informação sobre a liberação de Clara Rojas, chefe de imprensa da ex-candidata presidencial Ingrid Betancourt, e Consuelo González, política do partido liberal, sequestradas pelas Farc em 2002 e retidas por essa organização armada por mais de seis anos. Através da ação do governo de Hugo Chávez da Venezuela e setores da sociedade civil colombiana, a liberação aconteceu em janeiro de 2008, tornando-se o evento mais relevante nos dias seguintes, pelas situações geradas ao redor dos fatos. Primeiro, o estilo ficcional, com narrativas dramáticas que significou, além da liberação, o fato de que Clara Rojas tinha ficado grávida em cativeiro e sido separada do filho meses depois por motivos de saúde. A guerrilha deixou a criança ao cuidado de uma família de camponeses, cuja condição econômica os obrigou a procurar um centro de acolhida do Estado para crianças, chamado *Instituto Colombiano de Bienestar Familiar (ICBF)*.

Quando as guerrilhas confirmaram a liberação de Clara e seu filho Emanuel, em dezembro de 2007, tiveram que adiar o ato por não encontrar a criança com a família camponesa. Nessa hesitação da guerrilha, o governo Uribe teve tempo suficiente para unir cabos soltos e localizar a criança num dos centros de acolhida.

A história de Clara e do filho Emanuel compôs o enredo do drama do sequestro que ocupou as agendas dos meios e cativou e mobilizou a cidadania. No dia seguinte à liberação de Clara Rojas, a construção narrativa das notícias, além dos relatos sobre a sua própria tragédia e de seus companheiros, definiu-se ao redor de sua história marcada

pela ausência do filho. A análise de López de la Roche focaliza esse acontecimento para problematizar a construção da notícia ao redor do tema do sequestro, por meio dos recursos textuais, narrativos e visuais na construção da notícia. Da cobertura mediática dos acontecimentos realizada pelo telejornal, López de la Roche analisa:

Há um eixo narrativo que dá sentido às histórias da liberação de Clara Rojas e Consuelo González que poderíamos chamar um drama de redenção, de regresso à vida e à liberdade. Em dita emissão, a força das imagens e da música está orientada à celebração do desenlace bem sucedido deste drama de redenção... Outro eixo chave de interesse tem a ver com a figura da criança Emmanuel que protagonizou, no final de 2007, outro episódio de um drama longamente divulgado pelos meios e em particular pelos telejornais. Mas, além de qualquer aproximação político-ideológica ao caso de Emmanuel, seu périplo e sua final aparição e reconhecimento no início de 2008 vinham significar um autêntico drama narrativo, quase *telenovelesco*: da identidade roubada ou extraviada e no final recuperada³¹ (LÓPEZ DE LA ROCHE, 2014, p. 432)

Esse acontecimento foi o *plot point* para explorar a história de outros sequestrados e suas famílias cujos destinos não tiveram a mesma fortuna. A partir desse acontecimento estudado por López de la Roche, empreendemos uma análise audiovisual que responde aos interesses de nossa pesquisa, focando em duas peças jornalísticas, para interrogar sobre a visibilização das vítimas na mídia hegemônica. Mesmo assim, manteremos um diálogo com a análise do autor citado quando necessário, porque contribui como ponto de partida para nossa discussão sobre a proposta de jornalística de *Contravíatv*.

A primeira peça que estudamos retoma o fato da libertação de Clara Rojas e Consuelo para contar as histórias de casos de sequestro anteriores e que tiveram grande repercussão na opinião pública. Esta peça começa com a chamada feita pela âncora, enquadrada em plano americano (GUTMANN, 2012) que, interpelando o espectador, expressa (Figura 1):

³¹ Do original: “Hay un eje narrativo que da sentido a las historias de la liberación de las secuestradas Clara Rojas y Consuelo González que podríamos llamar un drama de redención, de regreso a la vida y a la libertad. En dicha emisión, la fuerza de las imágenes y de la música está orientada a la celebración del desenlace exitoso de este drama de redención... Otro eje clave de interés tiene que ver con la figura del niño Emmanuel que protagonizó en el final de 2007 otro episodio de un drama largamente publicitado. Por los medios y en particular por los noticieros de televisión... Pero, más allá de cualquier aproximación político – ideológica al caso de Emmanuel, su periplo e su final aparición y reconocimiento a comienzos de 2008, venían de significar un auténtico drama narrativo, casi telenovelesco: de la identidad robada o extraviada y en el final recuperada.”



Figura 3: Chamada pela apresentadora do telejornal Caracol³².

Âncora: A libertação de Clara e Consuelo demonstra que, com vontade, é possível terminar com o inferno do sequestro, só assim, devolvendo-os a suas famílias, os seqüestrados em cativeiro podem voltar dignamente à liberdade.

Pela função do plano americano (GUTMANN, 2012), a apresentadora é uma voz de autoridade do telejornal e performatiza o seu papel simbólico de falar em nome da emissora, reforçando uma atitude cidadã e em simbiose com o clima de opinião que condenam os sequestros. Ações dessa natureza demandam gestos de vontade por parte daqueles que os realizam, como única determinação causal desse tipo de acontecimentos.

A âncora introduz um VT, mais próximo a uma nota editorial do telejornal, assinalando sua posição diante do sequestro, os perpetradores e suas vítimas. O relato é construído com base numa narração em *off* e uma fugaz trilha sonora de natureza lúgubre, misturada com outra que transmite a sensação de um perigo iminente. A narração em *off* acentua e reitera o tempo todo a palavra “vontade” para acompanhar as breves sequências de imagens que referenciam as histórias de vítimas de sequestros, salientando tanto um final épico como trágico.

Na primeira sequência, a narração (imagens de arquivo, tremidas e de baixa qualidade, talvez registrado pela própria força pública) referencia a chegada triunfal do policial Frank Pinchao a sua casa, escoltado por outros policiais, enquanto relata emotivamente como batalhou para permanecer vivo depois de fugir de seus raptos. O clímax da história é atingido quando ele chora, interpelado por uma *voiceover*: “Bom irmão, você já está aqui em sua casa...”. O registro ao vivo dessa situação consegue captar e condensar em poucos segundos a natureza e espontaneidade que esse acontecimento carrega em si. A narração em *off*, com um tom meditativo, funciona na tradução e orientação das emoções configuradas nessa situação para sensibilizar a sociedade:

³² Do original: “la libertad de Clara y Consuelo demuestra que con voluntad es posible terminar con el inferno de secuestro, solo así, devolviéndolos a sus familias, los secuestrados en cautiverio pueden volver dignamente a la libertad”.

Com vontade, o retorno a liberdade é digno, sem vontade a desesperação leva muitos sequestrados a fugir, e, às vezes o conseguem, mas o caminho é tortuoso. Com vontade se derrubam os muros dos impossíveis, sem vontade muitos não alcançam a liberdade e morrem em cativeiro esperando-a.³³

A última parte dessa narração destaca visualmente uma breve sequência de imagens (12 segundos de duração) que se refere à morte em cativeiro de doze deputados, após serem sequestrados pelas Farc no centro da cidade de Cali, em 2002. Em contraste com o desenlace de redenção protagonizado pelo policial Pinchao, este evento é composto visualmente por breves imagens de arquivo que destacam carros funerários, cortejos fúnebres e o dolo dos familiares (Figura 2).



Figura 4 – Imagens dos acontecimentos posteriores à morte dos deputados assassinados em cativeiro pelas Farc

Acreditamos que esse segmento funciona como transição para a história seguinte. Os planos gerais não apresentam os rostos em detalhe e a ausência dos deputados simboliza uma das consequências trágicas desse flagelo: a ameaça da morte, que afeta no imaginário o núcleo social básico – a família – ao mostrar os parentes como pessoas se sentindo vazias e vulneráveis. No entanto, os planos gerais que acompanham os rituais de morte permitem assistir ao engajamento da comunidade, solidária e receptiva com a dor dos próximos.

Acentuar na narração a morte dos deputados colocaria em jogo o clima de opinião, pois questionaria a própria política de segurança, já que remeteria às experiências frustradas de resgates militares. Questionaria o desejo do governo ao redor de uma saída dentro do marco da civilidade e negociação.

³³Tradução nossa: “Con voluntad el retorno a la libertad es digno, sin voluntad la desesperación lleva a muchos secuestrados a huir, y, a veces lo consiguen, pero el camino es desgarrador. Con voluntad se derrumban los muros de los imposibles, sin voluntad muchos no alcanzan la libertad y mueren en cautiverio esperándola”.

A falta de testemunhos dos familiares dos deputados tem relação com o fato de a nota constituir-se num editorial que apresenta a voz institucional do telejornal, fazendo ênfase na sua leitura dos acontecimentos e sugerindo um posicionamento de recusa e desaprovação. Assim, seria suficiente e mais vantajoso acudir aos recursos narrativos do narrador em *off* e o acervo próprio do telejornal. Aquela funcionária para imprimir um grau de onisciência e impessoalidade, atribuindo a autoria da nota a uma interpretação do noticiário e não de um repórter só.

O segmento seguinte (30 segundos) concentra-se na história de uma criança com câncer (o ano é 2001), cujo pai, suboficial da polícia, foi também sequestrado pelas Farc. Visualmente, a criança aparece num meio primeiro plano (MPP) pedindo a libertação do pai às Farc, seguida da imagem do pai no cativo, também em MPP. Posteriormente, é exibido um plano médio da criança agonizando numa clínica, seguido por um depoimento da mãe que chora e desabafa sobre o gesto desumano das Farc ao não permitir o reencontro entre pai e filho (Figura 3).



Figura 3 – Sequência de imagens de arquivo sobre a criança doente de câncer e o pai sequestrado pelas Farc

Narração em *off*: “sem vontade, nem sequer a dor dos mais vulneráveis pode convencer os capturadores de que um ato humanitário pode ser possível... Andrés Felipe morreu esperando que as Farc devolvessem seu pai”³⁴.

³⁴ Do original: “sin voluntad ni siquiera el dolor de los más vulnerables logra convencer a los captores de que un acto humanitario puede ser posible... Andrés Felipe murió esperando que las Farc le devolvieran a su padre”.

Conferir rosto às vítimas do sequestro, simbolizar a dor que toma corpo e voz numa situação explorada narrativamente pelo telejornal, busca compartilhar os sentimentos de frustração como uma estratégia para aglutinar a sociedade, pois todos estariam expostos à vontade de *forças do mal* que atentam contra a dignidade humana. Assim, perante a incerteza da população, a promessa de um fim à guerra por vias militares justificaria a imagem messiânica construída ao redor de Uribe e o seu proceder autoritário.

O telejornal dá preferência a uma perspectiva do sequestro como uma situação exógena à sociedade e contra a qual se devem tomar ações individuais, negligenciando uma argumentação em prol de uma explicação contextualizada desse fenômeno. Optou-se pela construção de um relato em que convergem aspectos estilísticos para comover e impactar as audiências. Ao explorar o sentido que tem a família como base da sociedade colombiana, por ser o âmbito primário de socialização e aprendizado de valores, legítima, por extensão, uma ideia de nação para tecer no imaginário um relato que define e orienta os sentimentos nacionalistas e patrióticos. Fazia-se assim possível, pela mediação do telejornal, a articulação dos sentidos da experiência cotidiana com os acontecimentos do conflito armado narrados para identificar o inimigo que não deixava os colombianos em paz.

No final desta nota, a narração continua insistindo na vontade individual para permitir o reencontro com os seres amados, sendo acompanhada de imagens da operação de liberação de Clara Rojas e Consuelo chegando ao aeroporto, caminhando para abraçar seus familiares, com rostos que expressam alegria e felicidade. Diz o narrador: “Com vontade, é possível uma vida em família, como sempre deveu ser”. A nota fecha em estúdio; em plano americano a âncora reitera a palavra “vontade”.

A outra nota informativa inicia com a chamada feita pela âncora do telejornal, indicando como a Praça de Bolívar, com painéis das reféns liberadas pendurados nos prédios, tem convocado os cidadãos para expressar sua solidariedade, gerando empatia com a dor dos familiares e dos próprios sequestrados e, ao mesmo tempo, de incerteza pelo futuro próximo (Figura 4). A reportagem inicia com uma *mise-en-scène*, em que um cidadão em primeiro plano interpreta com sua flauta a música *Amigo*, do reconhecido cantor brasileiro Roberto Carlos, enquanto no fundo do quadro se pode observar um painel com as fotos de Rojas e Gonzalez e o texto: *los queremos a todos*. Acompanham

a reportagem depoimentos dos cidadãos acerca de sua percepção sobre esse tipo de instalação que tanto rompe com o visual cotidiano do local quanto estimula o choro num dos entrevistados por conta da força performativa da situação, enquanto outra visitante expressa incerteza e teme pelo futuro do seu filho, quem recentemente decidiu fazer carreira na força pública.



Figura 4 – Sequência de imagens mostrando o engajamento cidadão ao redor da problemática do sequestro

Narração em *off*

Repórter: o que o impactou...

Cidadão: sinto tristeza vê-los (olhando para os painéis, enquanto se quebra sua voz)

É o momento do âmbito urbano concretizar a intenção do telejornal de articular a esfera privada com a pública, ao funcionar como cenário onde se avaliam os efeitos na sociedade do fenômeno do sequestro. O telejornal funciona como mediação, vigia e estimulador (neste caso) dos sentidos circulantes, participando da configuração de um público consensual em sintonia com o ambiente gerado em outras instâncias sociais e institucionais sobre os fatos. A força performativa da nota anterior recaía na convergência estilística de distintos recursos. Nesta ocasião, a própria Praça de Bolívar cumpre o papel de articulador da esfera privada e pública, gerando diversas reações e opiniões dos transeuntes em solidariedade às vítimas do sequestro.

Essa experiência foi registrada pelo telejornal na chamada feita pela âncora, para reforçar hiperbolicamente a ideia de como os fatos recentes têm provocado uma grande

romaria de colombianos à praça. Apesar dos usos de planos fechados impedirem a constatação da fala do apresentador, a construção narrativa que opera por meio da trilha sonora e atuação dos sujeitos em quadro garantem a favor da intenção comunicativa do telejornal. A análise estilística nos permite compreender uma sociedade que age homogeneamente diante desse tipo de problemática, por compartilhar a sensação de estar ameaçada o tempo todo.

Retomamos um diálogo com a obra López de la Roche (2014) e, entre vários aspectos de seu estudo, destacamos aqui que sua análise conclui como os formatos híbridos explorados pelos telejornais carregam uma alta força emocional, em detrimento de uma elaboração mais rigorosa da notícia que permitissem a contextualização e compreensão do fenômeno do sequestro e do conflito armado além da *vontade* de um grupo em particular. Por outro lado, a necessária função social do noticiário em mobilizar a cidadania, orientar os afetos e gerar solidariedade pelos sequestrados é completamente válida, demonstrando sua força como instituição social. No entanto, López de la Roche (2014) questiona como a visibilidade das vítimas é seletiva, uma vez que estão ausentes da produção do noticiário referências às outras vítimas do conflito armado.

Para López de la Roche (2014), o problema das vítimas se apresenta de forma enviesada pela hierarquização que implica a visibilidade apenas dos sequestrados. Para o autor, as vítimas que maior visibilidade adquiriram na conjuntura analisada correspondem àqueles que possuíam um status político e/ou militar, conhecendo-se muito pouco, por exemplo, de pessoas sequestradas com fins econômicos, muito menos das vítimas rurais camponesas, cuja aparição ocupou pequenas parcelas das agendas nas seções de judiciário do telejornal, diminuindo o seu impacto na opinião pública e sua relevância política e social.

Durante o regime de *Seguridad democrática*, foi política de Estado não reconhecer as vítimas do conflito armado. Pelo contrário, era publicamente colocado como uma questão de migração o deslocamento violento da população rural para as cidades. Assumir esse fenômeno numa ótica social implicava reconhecer os problemas estruturais e históricos de distribuição e propriedade da terra, talvez a principal causa do conflito armado na Colômbia, perspectiva que o governo da *Seguridad democrática* não pensava assumir, sob risco de contradizer todo seu programa ideológico-político.

Neste capítulo, aproximamo-nos da concepção de televisão na Colômbia, assumindo, a partir de uma visada histórica, como sua origem e evolução numa sociedade estão concatenadas a formações sociais, políticas e culturais. Conseguimos, assim,

compreender sua função na articulação da nação ao redor de uma cultura política caracterizada por um consenso de elites. Essa contextualização será pertinente para definir e caracterizar, dentro dessas formações sociais, nosso objeto empírico, *Contraviátv*.

CAPÍTULO 2: *CONTRAVÍATV*: MEDIAÇÕES NA CONSTRUÇÃO DE UM MEIO ALTERNATIVO

Neste capítulo, consideramos pertinente caracterizar e definir nosso objeto empírico de pesquisa, *Contravíatv*, em função de sua construção como programa de telejornalismo que eles consideram independente, a partir do seu lugar ocupado no processo histórico do surgimento da televisão, já apresentado no capítulo anterior. Seguindo uma perspectiva materialista-culturalista da televisão e o gênero em menção, pelo viés das mediações (MARTÍN-BARBERO, 2009b), buscamos alinhar a história da televisão na Colômbia com a especificidade histórica do surgimento de *Contravíatv* em relação à hegemonia, a cultura política e o projeto de nação impulsionado pelo regime da *Seguridad democrática*, por ser o período de tempo de sua criação.

Nesta seção, portanto, buscamos definir a proposta jornalística de *Contravíatv* a partir de uma perspectiva comunicacional ampla, propondo uma discussão que considera os contextos sociais e políticos em que surge um meio. Assim, concebemos o comunicacional como um campo de embates e conflitos, privilegiando a ação dos sujeitos e sua experiência dentro desse processo, convocando uma discussão tangencial sobre as abordagens teóricas que têm definido a mídia alternativa.

Mesmo não sendo a pergunta principal da tese, julgamos que nossa contribuição se distancia de algumas abordagens sobre a mídia alternativa que incorre em certo determinismo tecnológico, por pressupor o objeto empírico como uma materialidade isolada da sociedade, ou embasado “numa visão política e da democracia ancorada em meta-narrativas de emancipação e em conceitos essencialistas do poder, a cidadania e a ação política” (RODRIGUEZ, 2009, p. 17). Pensamos que essas abordagens, quando privilegiam um viés classificatório com propósitos taxonômicos do meio, minimizam a densidade política que o comunicacional traz consigo, por ser um cenário de expressão dos conflitos estruturantes das realidades latino-americanas (DORNELLES, 2007; CAMPAGNOLLI, 2015; GOES, 2007; POSSEBON, 2011).

Por sua vez, acreditamos que, a partir da perspectiva das mediações, conseguimos definir nosso objeto empírico como um processo inserido num complexo campo de forças sociais e políticas, procurando evitar qualquer tipo de reducionismo ou abstração totalizante. Nesse sentido, Rodriguez (2008; 2009) e Navarro (2010) chamam a atenção para pensar a mídia alternativa além de uma simples reação a um sistema de meios

instituído e hegemônico. Eles questionam que a base dessas reflexões não parte da pergunta pelo que, de fato, os meios alternativos são.

Sem nos propor exaurir as questões relativas à mídia alternativa, pois fugiria do escopo central desta pesquisa, pensamos que levar a sério o trabalho de produção de *Contravíatv*, situado culturalmente, permite não apenas entender sua lógica dentro do processo histórico descrito no capítulo anterior, mas também vê-lo nas tensões e embates que se configuram pela disputa de interesses e necessidades do contexto. Ver “o modo como a tecnologia será provavelmente articulada com grupos específicos de interesse e dentro de certa ordem social” (TURNER, 2016, p. 10), contribuindo, desse modo, à qualificação de nosso objeto.

Para tal propósito, baseamo-nos numa entrevista realizada em janeiro de 2016, na cidade de Bogotá, com Juan Pablo Morris, produtor e atual diretor de *Contravíatv*, e num registro em áudio de uma palestra realizada por Hollman Morris, em Belo Horizonte, no ano de 2015³⁵. Buscamos arsenal de pesquisa em informações subministradas no seu site e nas escassas matérias que críticos de televisão e jornalistas têm escrito sobre o programa. Esclarecemos que, durante nossa conversa com Juan Pablo Morris, conseguimos constatar nossa intuição a respeito da invisibilidade sistemática à qual foi submetido *Contravíatv*³⁶ dentro da própria mídia.

Durante o ano de 2015, foi muito difícil encontrar, em jornais digitais ou sites especializados, informação suficiente sobre a produção de *Contravíatv*, que nos permitisse aprofundar na definição da sua proposta de jornalismo independente e de defesa de direitos humanos. Neste capítulo, sugerimos que a sua proposta jornalística se define na defesa dos direitos humanos e na construção de memória, sendo os princípios norteadores e que se expressam através do subgênero reportagem, atendendo a duas estratégias de comunicabilidade: o deslocamento até o local e território do conflito, quer dizer, o registro em campo dos acontecimentos; e o protagonismo das vozes das vítimas.

³⁵ Por ocasião do II Selaccult (Seminário Latinoamericano de Comunicación y Cultura -Televisualidades e culturas políticas latino-americanas - diálogos Brasil-Colômbia).

³⁶ Não foi possível, durante o trabalho de campo realizado na Colômbia, em 2016, agendar uma entrevista com Hollman Morris, pois tinha sido recentemente eleito vereador da cidade de Bogotá, assumindo a gerência de *Contravíatv* seu irmão Juan Pablo.

2.1 Noções, princípios e critérios que norteiam a produção jornalística de *Contraviátv*

Porque pensamos diferente seguimos en contravía é o slogan que acompanha o site de *Contraviátv* e cada um dos programas que compõem sua produção televisiva, sugerindo um jornalismo a contramão do geralmente realizado na mídia hegemônica. Iniciou sua produção em 2003, como resultado da preocupação de vários coletivos de direitos humanos, com reduzidos espaços para denunciar os altos índices de impunidade, a ausência do Estado na proteção da população civil rural e a polarização política do país, situação que os motivou a buscar cenários de visibilidade dessas realidades. Comenta Juan Pablo Morris que essa ideia convergia com a perspectiva do seu irmão, Hollman Morris, quem

definitivamente viu que a grande mídia não satisfazia e não tinha um espaço para o que ele considerava o mais grave que estava passando, quer dizer, o conflito armado, então ele apresentou um projeto a estas organizações dizendo que podia realizar um programa de televisão que fosse uma janela de todo o movimento social para promover direitos humanos e democracia. Isso dá origem ao que é o programa de televisão *Contravía*, no qual as organizações sociais fazem parte do comitê editorial junto com Hollman, quem investe de jornalista, a partir daí se propõem as temáticas e se alimentam inclusive com pesquisas próprias das organizações (Entrevista a Juan P. Morris, 2016)³⁷.

O programa, apoiado no seu primeiro ano pela União Europeia (UE), dirigido pelo jornalista Hollman Morris e produzido por Juan Pablo Morris, definiu-se como um espaço de jornalismo *independente* e defesa dos direitos humanos, constituindo um cenário que colocou em primeiro plano a perspectiva das vítimas do conflito. Quando narrado pelas vítimas e a população rural que o vive e padece diretamente, o programa privilegia outros olhares e perspectivas que não aparecem na mídia hegemônica, quase sempre pautada pelas fontes oficiais, governamentais e instituições do Estado. Comenta Morris:

A justificativa era óbvia, um país com um dos conflitos internos mais longos do mundo, era mais que necessário que na mídia massiva de comunicação e especialmente na televisão, pudesse existir um espaço só para falar de direitos humanos, democracia, conflito e uma saída negociada do conflito. Para os dois primeiros anos teve uma boa acolhida. Se bem entrou num canal pequeno que, embora tenha

³⁷ Do original: “definitivamente ve que los grandes medios no satisfacen y que no tiene un espacio para lo que él considera que es lo más grave que está pasando lo cual es el conflicto armado, entonces el presenta un proyecto a estas organizaciones diciéndoles que efectivamente se podía realizar un programa de tv que fuera una ventana de todo el movimiento social para promover derechos humanos y democracia, confluyen esas dos propuestas y eso da origen a lo que es el programa de televisión *contravía* donde las organizaciones sociales hacen parte del comité editorial junto con Hollman quien es el periodista, desde ahí se proponen las temáticas y se alimentan incluso con investigaciones propias de las organizaciones”.

cobertura nacional, não tem o *rating* como os grandes canais privados, começou a competir com telenovelas, *realities*, indústria e marketing desses canais, então, para a crítica jornalística, começa a ser muito bem avaliado, tanto assim que consegue o prêmio Simon Bolívar de Jornalismo no primeiro ano e segundo ano, e um prêmio Índia Catalina, isso foi começando [...] (Entrevista a Juan P. Morris, 2016)³⁸.

Nesse primeiro momento, o reconhecimento de seu trabalho jornalístico não se fez esperar por parte de agências e instituições pertencentes ao grêmio. Tais fatores motivaram sua equipe de realizadores a continuar promovendo um trabalho comprometido com a paz, explorando todas as dimensões do conflito armado, especialmente das vítimas, providenciando, assim, mais verba através da embaixada da Holanda, que apoiou o projeto durante 2005. Em relação ao fazer jornalístico, tanto na sua dimensão ética como da economia política, afetando a prática e produção da informação, Juan P. Morris manifesta:

Quando chega Álvaro Uribe à presidência, era muito claro que seu governo era a intensificação da guerra, mas, ao mesmo tempo, passa algo muito interessante quando começa a guerra, os noticiários se metem nas cidades a informar o conflito através dos relatórios de guerra do ministério de defesa, não vão aos sítios do conflito, diferente de *Contravíatv* que opta por ir ao território. Aqui vai a primeira reflexão, toda a cobertura do conflito armado recaí nos jornalistas mais pobres do país (os das regiões), são os primeiros a chegar às zonas de combate, os massacres, e fazer a cobertura para enviar aos grandes meios, mas por tarifas muito baixas, muito mal pagos (Entrevista Juan Pablo Morris, 2016)³⁹

É importante assinalar, como explica Juan Pablo Morris, que o programa era transmitido pelo Canal Uno, cuja audiência era superada abismalmente pelos dois canais privados, Caracol TV e RCN TV, mesmo ainda quando ocupava horários marginais da

³⁸Do original: “la justificación era obvia, un país con uno los conflictos internos más extensos del mundo, era más que necesario que en los medios masivos de comunicación y sobre todo la televisión que es el más masivo por excelencia, pudiera tenerse un espacio solo para hablar de derechos humanos, democracia, conflicto y la salida negociada del conflicto. Para los primeros dos años tiene una muy buena acogida... Si bien entra en un canal pequeño que a pesar de tener cobertura nacional no tiene el rating como los grandes canales del país, empieza a competir con novelas, realitys, la maquinaria y el marketing que traen estos canales, entonces para la crítica periodística, para los entendidos empieza a ser muy bien calificado tanto así que consigue el premio Simón Bolívar de periodismo el primer año, el segundo año también, y un premio Índia Catalina, eso fue recién arrancado, los primeros dos años”.

³⁹Do original: “cuando entra Álvaro Uribe a la presidencia era muy claro que lo que se venía con el plan de su gobierno era toda una agudización del conflicto y la confrontación, para hacer la guerra, pero al mismo tiempo pasa algo muy interesante y es que mientras arranca lo que es la guerra, lo que hacen los noticieros es meterse en las ciudades e informar el conflicto a través de los partes de guerra del ministerio de defensa, no van a los sitios del conflicto, a diferencia de contravía que opta por ir la zona de conflicto y es cuando empieza a viajar más, acá va la primera reflexión y es que todo el cubrimiento del conflicto armado recaee en los periodistas más pobres del país(los de región), son los primeros en llegar a las zonas de combate, las masacres y hacer los despachos para enviarlos a los grandes medios, pero por tarifas muy bajas, muy mal pagos”.

grade, às 23 horas, uma vez por semana. Portanto, a estratégia pela qual optou *Contravíatv* para dar a conhecer seu trabalho foi participar de diferentes festivais e eventos nacionais e internacionais, nos quais conseguiram vários prêmios que lhe garantiram uma relativa legitimidade diante da opinião pública nacional e internacional, podendo, assim, ser reconhecidos por audiências de nichos específicos, como intelectuais, docentes e estudantes universitários, movimentos sociais e de defesa de direitos humanos.⁴⁰

Salienta o produtor de *Contravíatv* que a guerra começou também a ser lutada no espaço midiático, pois, devido à crítica direta contra o regime de *seguridad democrática*, os canais privados não o financiavam ou pautavam publicidade no seu espaço televisivo, sendo um modo sutil de segregá-los. O Ministério de Defesa e o DAS, por sua vez, não pouparam verba pública para investir em propaganda do regime que pautavam nos canais privados os triunfos das forças militares, sendo um modo indireto de coagir os critérios jornalísticos dos noticiários pertencentes a esses canais, mais interessados em conservar os contratos com o governo. Morris destaca outra estratégia de guerra a nível midiático,

Parte do dinheiro do Ministério de Defesa era destinado para criar rádios locais do Ejército. Então, quando os meios alternativos que faziam um bom trabalho jornalístico e por isso eram ameaçados, tendo que fugir, aí chegava a rádio do Ejército a fazer um trabalho informativo militar, todo arranjado por eles... (Juan P. Morris, 2016)⁴¹

Outro elemento importante que sustenta a posição crítica de *Contravíatv*, a partir do fazer jornalístico, refere-se à produção de narrativas como exercício de memória, reconhecidos desse modo pela crítica (GONZÁLEZ, 2008). Na entrevista, o depoimento apresentado a respeito foi:

Há um aspecto muito importante e de muito valor para o programa e é resgatar a memória. O programa, além de toda a conjuntura de direitos humanos, se propôs o fato da memória ser fundamental e ninguém o estava fazendo, então houve casos como Jaime Garzón, que foi um assassinato que aconteceu anos atrás, mas era importante, assim como de pesquisadores do CINEP, e depois os massacres de El Salado, Macayé, fatos da arremetida paramilitar de 1994 a 2000, que completavam aniversário. Para nós, a prioridade era um tema de

⁴⁰ Conseguimos constatar essa percepção em conversação com Gabriel Kaplún, estudioso da mídia na América Latina. Ao relatar sua experiência num evento na Colômbia, comentou a recepção apoteótica que teve Hollman Morris na sua chegada, diante de um auditório composto de estudantes e docentes universitários. O autor desta tese também viveu uma experiência similar na Universidad del Valle, Colômbia, quando foi apresentado o documentário em formato cinematográfico, *Impunity*, realizado por Juan José Lozano e Hollman Morris em 2010.

⁴¹ Do original “Parte del dinero del ministerio de defensa se da para crear emisoras de radio locales del ejército; entonces en la medida que estos medios alternativos que estaban haciendo la corresponsalia, que hacían un buen trabajo periodístico terminaban amenazados, se iban y ahí llegaba la emisora del ejército a hacer una labor informativa militar, todo manejado desde ellos.”

conflito, se havia a possibilidade de chegar, senão propunha-se fazer memória sobre um desses fatos ou levantar temas marginais ao conflito, relacionados mais a análise, como as negociações com as AUC, situações de movimentos LGBT, ou situações de grupos indígenas que não necessariamente estavam em conflito, mas que estavam morrendo, as mortes dos Embera, seus suicídios. A memória era algo fundamental que sempre levávamos a sério, o extermínio da UP, a memória era fundamental e desapareceu da mídia, não há até agora um espaço para fazer memória (Juan P. Morris, 2016)⁴².

Hollman Morris considera que a questão que norteou o projeto de *Contravía*tv foi a produção de relatos audiovisuais que impactassem a memória, num país paralisado, anestesiado pela guerra que se tornou uma rotina. Para ele, a maioria dos relatos produzidos nos telejornais hegemônicos, baseados em estudos e sustentados nas vozes apenas de especialistas, são relatos homogeneizantes da realidade, monotemáticos, que contribuem para a impunidade.

Hollman Morris relata, loquaz e convincentemente, como nas ruas as pessoas o interpelavam sobre a importância dos seus programas, por mostrar um mundo desconhecido para elas. Por outro lado, defende a ideia de que a função do jornalista é deixar registros para a justiça e a memória, para o esclarecimento da verdade. Muitas vezes, comenta, para as vítimas condenadas ao esquecimento, seu único sinal de justiça é o relato televisivo. Para Hollman Morris, essa situação é mais complicada na Colômbia, onde predomina um relato nacional partindo dos centros de poder, interessada nas histórias do vencedor e distante dessas outras realidades, esses outros relatos de país.

A experiência de *Contravía*tv também manifesta um processo dinâmico. Embora não estejam gerando transformações de fundo na sociedade colombiana nem no sistema de meios de comunicação, é importante reconhecer como têm acontecido arranjos na hegemonia que permitem a emergência de um regime comunicativo mais plural (LÓPEZ DE LA ROCHE, 2015b). Assim, o trabalho jornalístico de *Contravía*tv foi publicamente

⁴² Do original “Hay un aspecto muy importante y de mucho valor para el programa y es rescatar la memoria. El programa aparte de toda esta coyuntura de derechos humanos se planteó el hecho de que la memoria era fundamental rescatarla y que nadie lo estaba haciendo y en lo posible teníamos que hacerlo, entonces habían casos como Jaime Garzón que fue un asesinato que ocurrió bastantes años atrás, pero, que era importante hacer memoria sobre ese personaje, investigadores del CINEP, y luego sobre masacres que habían ocurrido, El Salado, Macayé, pochengue, hechos de la arremetida paramilitar del 94 al 2000, pero, que cumplían el aniversario. Para nosotros la prioridad era un tema de conflicto si había la posibilidad y como llegar, sino, el planteamiento era hacer memoria sobre uno de estos hechos o tocar temas marginales al conflicto que tenían que ver con análisis como, negociaciones con las AUC, situaciones de movimientos LGTBI, o situaciones de grupos indígenas que no necesariamente estaban en conflicto, pero que estaban muriendo, las muertes de los embera, los suicídios... la memoria era algo fundamental que siempre teníamos en cuenta, las mujeres de la UP, el exterminio de la UP, entendiendo que la memoria era fundamental y que había desaparecido de los medios, no había nadie, ni hay a la fecha un espacio para hacer memoria.”

reconhecido pelo governo de Santos (2010-2018), talvez ajudando a curar as feridas deixadas pelo estigma e a perseguição.

Hoje, diz o produtor do programa, *Contravía*tv está redefinindo sua agenda, focando em outros atores sociais e movimentos sociais que estão emergindo e ganhando força na sociedade colombiana, inclusive porque a intensidade da guerra diminuiu significativamente no campo (sugestão também indicada pela entidade financiadora do projeto).

2.2 Dificuldades: perseguição política, estigmatização, financiamento

Dois anos depois, em 2005, iniciaram-se as perseguições e ameaças contra a integridade física de Hollman Morris, situação extensiva a outros jornalistas de distintos meios, por suas posições críticas ao governo de Uribe Vélez. Num país polarizado politicamente, com altos índices de impunidade e violação dos direitos humanos, assinalamentos irresponsáveis, vindos diretamente do Poder Executivo, colocavam em risco não só a autonomia e liberdade do exercício jornalístico, mas também a integridade moral e física dos profissionais da comunicação.

Em 2005, acontecem duas situações, a primeira foi o programa de San José de Apartadó, um massacre que se deu quando Uribe iniciava os diálogos com os paramilitares em que supostamente havia uma desmobilização de combatentes, acontece um massacre em coordenação com o Exército e *Contravía*tv é o único programa que chega à zona, entrevista as testemunhas, etc. E segundo, o acontecido em Cauca, foram dois programas bastante fortes, de muito *rating* também, mas, ao mesmo tempo, chegaram as primeiras ameaças, umas coroas fúnebres a Hollman, a três jornalistas: Daniel Coronell, Carlos Lozano e Hollman. (Juan P. Morris, 2016)⁴³

Como foi demonstrado tempos depois, as autoridades governamentais usaram como centros de operações as instituições de segurança do Estado para montar campanhas de desprestígio contra políticos de oposição e jornalistas. Grampearam telefones, interceptaram celulares e desenharam dispositivos de seguimento no qual participaram agentes do DAS (Departamento Administrativo de Seguridad), hoje inexistente.

⁴³ Do original: “En el 2005 se dan dos situaciones, la primera el programa de San José de Apartado, una masacre que se dio cuando Uribe iniciaba las conversaciones con los paramilitares donde supuestamente había una desmovilización, ocurrió una masacre en combinación con el ejército y contravía es el único programa que llega a la zona, entrevista a los testigos, expone esa situación, etc.; y segundo lo del Cauca, fueron dos programas bastantes fuertes, de mucho rating pero al mismo tiempo llegaron las primeras amenazas, unas coronas fúnebres a Hollman, esa vez llegaron a tres periodistas: Hollman, Daniel Coronel y Carlos Lozano.”

Segundo relata Juan Pablo Morris, o apoio da embaixada da Holanda (2005) foi retirado por causa da pressão realizada por agentes do governo do referido momento:

Para esse período de tempo, pese as dificuldades de financiamento, a gente conseguiu fazer uma vaquinha entre várias organizações, apoio de alguma embaixada e estar no ar de novo. Assim, conservamos o programa no Canal Uno, depois nos acolheu a organização *Open Society Institute*, que é da fundação Solos e eles nos financiaram. Eu acho que *Contravía* pode se pagar com o salário de um jornalista do nível de um canal privado, a diferença é astronômica (Juan P. Morris, 2016)⁴⁴.

De 2006 a 2008, sobreviveram precariamente, providenciando recursos e somando esforços de distintas organizações sociais, não-governamentais (ONGs) e amigos próximos que acreditavam no seu trabalho. A partir de 2008 até 2011, *Contraviatv* providenciou verba com a organização internacional *Open Society Foundations*. Em 2011, as ameaças endereçadas a Hollman Morris forçaram sua saída do país, aproveitando uma beca concedida pela Universidade de Harvard. Mesmo assim, a embaixada dos EUA negou seu visto, ao levar a cabo um ofício do governo colombiano que o assinalava como auxiliar da guerrilha, portanto, potencial terrorista. Coletivos de jornalistas e algumas instâncias da ONU tiveram que intervir em repetidas ocasiões para que a embaixada dos EUA revertesse a decisão.

Segundo Juan Morris, durante esses anos, com uma programação intermitente, conseguiram permanecer em exibição com breves interrupções nas transmissões que implicavam alguns meses fora do ar. O programa era mantido por intervalos de seis meses a um ano. Segundo o jornal *El Espectador*, em matéria publicada em maio de 2010, foi anunciada pelo twitter a saída do programa, mas seu retorno se daria em breve. Após uma ausência de dois anos, lograram apoio da fundação *SIDA (Swedish International Development Cooperation Agency)* e, de 2013 a 2015, conseguiram o retorno para seu horário habitual no Canal Uno.

Ao longo desses conturbados anos, *Contraviatv* dependeu de sua legitimidade a nível global, obtida pelo reconhecimento de diferentes ONGs de defesa de direitos humanos ao redor do mundo, para fazer contrapeso ao ostracismo que vivia, inclusive dentro do grêmio jornalístico na Colômbia. Para Juan Pablo Morris, esse reconhecimento,

⁴⁴ Do original: “Para ese período de tiempo, pese a las dificultades de financiación, conseguimos hacer una vaca entre varias organizaciones, apoyo de alguna embajada y estar al aire de nuevo...así, conservamos el programa en el Canal Uno, después nos acogió la organización *Open Society Institute* que es de la fundación Solos y ellos nos financiaron. Yo creo que *contravía* se puede pagar con el salario de un periodista del nivel de un canal privado, la diferencia es astronómica.”

alcançado por meio de vários prêmios em festivais de audiovisual, como de direitos humanos, permitiu-lhes uma blindagem contra os problemas de segurança pessoal que enfrentavam⁴⁵. Foi uma tática de resistência determinante para, literalmente, sobreviver num país com instituições do Estado questionáveis.

A gente sempre tinha pressa por enviar a concorrer para um concurso os programas, mas porque sabíamos que ganharíamos uma blindagem para a gente. Não era possível fazer *lobby*, qual apoio com poder aqui? Mas, ganhar um prêmio iberoamericano de jornalismo, prêmios no Canadá de liberdade de expressão, são consequência de poder demonstrar diretamente a situação. Os prêmios de liberdade de expressão se dão para isso, para que as pessoas que estão sendo perseguidas fossem blindadas, aqui a situação de estigmatização era tão difícil que não quiseram falar do tema na grande mídia (Entrevista a Juan P. Morris, 2016)⁴⁶

Segundo Juan Pablo Morris, *Contravíatv* foi o único programa de televisão que se atreveu a cobrir o conflito armado dentro do “terreno”, no local dos acontecimentos e junto à população civil. Isso representou vários desafios, tanto de financiamento como de segurança. Diferente das facilidades que poderiam oferecer os meios virtuais e redes digitais no exercício de um jornalismo alternativo, a produção televisiva implicava, num país em guerra, um trabalho de produção de esforços titânicos para amortecer e resolver as situações determinadas pelas condições de recursos e tempo. Vamos nos referir, a seguir, às estratégias de produção criadas pelo programa para levar a cabo sua concepção de jornalismo e definir sua agenda, privilegiando a reportagem, ausente nos meios hegemônicos.

2.3 Produção televisiva em *Contravíatv*

Geralmente, a agenda de *Contravíatv* é pautada por três estratégias de produção, sendo a primeira delas – e mais relevante – os temas de conjuntura e eventos recentes de violação aos direitos humanos cometidos pelos atores armados. A segunda são programas

⁴⁵ Alguns dos reconhecimentos traduzidos em prêmios obtidos em festivais de cinema e televisão e eventos de direitos humanos são: Premio India Catalina mejor programa de opinión, 2011; Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar, 2010; Human Rights Defender, New York, 2007; Latin American Studies Association Media Award, Canadá, 2007; Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar, 2004.

⁴⁶ Siempre éramos afanados por enviar a concursar los programas a los eventos, pero porque sabíamos que ganaríamos un blindaje. No era posible hacer lobby, cuál apoyo con poder aquí? Pero, ganar un premio iberoamericano de periodismo, premios de Canadá de libertad de expresión, son consecuencia de poder demostrar directamente la situación. Los premios de libertad de expresión se dan para eso, para que las personas que están siendo perseguidas fuesen blindadas, aquí la situación de estigmatización era tan difícil que no quisieron hablar del tema en los medios.

de opinião sobre algum tema de direitos humanos, que tenha ocupado um lugar marginal na agenda dos noticiários e de pouca visibilidade pública – também foi comum apresentar debates sobre relatórios de Nações Unidas. A terceira estratégia são as reportagens dedicadas à rememoração de acontecimentos trágicos de violação de direitos humanos: ataques e massacres de populações, assassinatos de jornalistas e a atualidade desses fatos.

Ao querer realizar um trabalho jornalístico dentro do terreno, indo até os lugares em que acontecia o conflito armado, além de almejar que a população civil narre sua experiência, a produção de cada programa se tornava uma odisseia. A agenda construída junto aos coletivos, ONGs e movimentos sociais os auxiliava na obtenção de informações sobre a situação geral da guerra em cada canto da Colômbia. Para cobrir estes eventos, deviam ter em conta determinadas variáveis, como, por exemplo, pensar no transporte e deslocamento da equipe jornalística (mais difícil ainda quando as regiões são áreas rurais sem infraestrutura e meios de transporte convencional).

Era a agenda de direitos humanos, há que entrar a precisões, primeiro que a agenda não tem um viés político, não são de esquerda ou de direita, então, jornalisticamente, era cómodo fazer cobertura da agenda de direitos humanos, as violações, o deslocamento violento, fosse executado por um ator ou outro, a agenda permitia ter esse discernimento e esse ponto de firmeza, ou segundo, a agenda te permite contrapor muitas coisas do Estado, há coisas que faz o Estado que não vão na linha de direitos humanos e porque as faz sob a lei não quer dizer que sob a lente dos direitos humanos esteja certo, questão que para os outros meios se é a lei é a lei, não é tão grave porque está dentro do cumprimento da lei, que é o lugar em que se colocam um pouco os meios. (Entrevista Juan P. Morris, 2016)⁴⁷

Hollman Morris é formado em Jornalismo e trabalhou durante a década de 1990 em vários meios nacionais como repórter, inclusive na RCN. Porém, sua experiência mais significativa foi quando integrou a equipe jornalística do telejornal AM-PM que, como comentado, surgiu do processo de paz com a guerrilha do M-19. O estilo de AM-PM era coerente com o tipo de jornalismo que Hollman gostava de fazer e, anos depois, imprimiu este perfil a seu programa *Contraviatv*. A reportagem foi o subgênero mais explorado pelo programa porque, através da narração das testemunhas dos acontecimentos, puderam

⁴⁷ Do original: “Era la agenda de derechos humanos, hay que entrar a precisiones, primero que la agenda no tiene tintes políticos, no son de la izquierda o derecha, entonces periodicamente era cómodo cubrir la agenda de derechos humanos, las violaciones, el desplazamiento sea de un actor o del otro, la agenda te permitía esa claridad y ese punto de pararte en esa firmeza, lo segundo, la agenda de derechos humanos te permite también controvertir muchas cosas con el estado, hay cosas que hace el estado que no va en la línea de derechos humanos y porque las haga amparadas en la ley no quiere decir que bajo la lupa de los derechos humanos esté bien, cosa que para los otros medios si es de la ley es la ley, no es tan grave porque está dentro del cumplimiento de la ley, que es donde se paran un poco los medios.”

aprofundar os fatos que eram apresentados de forma isolada e descontextualizada na maioria de noticiários em televisão. Por outro lado, permitiu que aparecessem as vozes da população civil.

Na formação de Hollman, há ainda a participação numa oficina de jornalismo ministrado por Ryzard Kapucinski e Gabriel García Marques, em 2001, no México. Nessa experiência, conseguiu reafirmar ainda mais sua convicção sobre o fazer jornalístico, orientado pela ideia de sempre *dar voz aos que não têm voz* e, no caso de um conflito irregular como o colombiano, isso implicava colocar-se do lado do sujeito social mais vulnerável nesse tipo de contexto, referindo-se à população civil.

Assumir esse lugar, reivindicando um jornalismo que promova a cultura de paz e a defesa pelos direitos humanos, representou fazer visíveis relatos de nação, desde outras vozes e rostos: das vítimas. Todavia, as consequências foram nefastas para a vida pessoal e profissional de toda a equipe, porque sua proposta elementar estava a contramão do regime de *seguridad democrática* e seu discurso nacionalista e patriótico. Afirmo Morris:

Nossa proposta foi elementar, e não foi descoberta por nós, foi fazer jornalismo, tirar as câmeras dos estúdios de televisão, ir a percorrer o país, as outras Colômbias, a Colômbia dos vales, dos rios, dos camponeses, dos indígenas, mostrar a esse país de centros de poder que o país é muito além de Bogotá e Medellín.. Por isso, era importante tirar as câmeras dos estúdios, elementar... (Depoimento Hollman Morris, 2015)⁴⁸.

Juan Pablo Morris, na entrevista, chegou a comentar como o estilo de seu programa está marcado por esse tipo de jornalismo que, na década de 1980, acostumaram a assistir. Lembremos que, nesse período, os telejornais ganharam uma linguagem própria e o papel do repórter em campo se tornou uma figura consagrada, com a reportagem se consolidando como o subgênero mais utilizado para a comunicação da diversidade do país e conexão através dos relatos de toda uma nação.

A realização e direção de cada programa foram assumidas diretamente por Hollman Morris, acompanhado sempre de um cinegrafista e, quando a verba o permitia, de um jornalista, geralmente estudante de Comunicação Social. Juan Pablo Morris, responsável pela produção, encarregava-se de todos os detalhes logísticos prévios e também durante o trabalho de campo. Enquanto executavam a tarefa de registro audiovisual e entrevistas no local dos acontecimentos, podiam obter o material necessário

⁴⁸Do original: “nuestra propuesta fue Elemental, y no fue descubierta por nosotros, fue hacer periodismo, sacar las cámaras de los estudios de televisión, ir a recorrer el país, las otras Colombia, la Colombia de los valles, ríos, de los campesinos, de los indígenas, mostrar a ese país de centro de poder que el país es mucho más allá de Bogotá y Medellín... Por eso era importante sacar las cámaras de los estudios, elemental”.

para retornar a Bogotá, editá-lo e produzir um programa pronto para ser transmitido. As estratégias de Hollman Morris na realização de cada programa, segundo seus depoimentos de 2015, correspondem a outros modos de conceber a produção e o fazer jornalístico. Para ele, os jornalistas, inseridos numa lógica de produção com escassez de tempo, estão acostumados a produzir notas efêmeras, com o desespero da rotina própria do meio que contribui, segundo ele, com a impunidade. Mas, para conhecer a verdadeira história das pessoas, suas lutas, sua dor e suas esperanças, é importante aprender a escutar, destacando este como seu maior aprendizado.

Ele enfatiza que o trabalho do jornalismo com uma comunidade afetada pela guerra e as vítimas precisa de tempo. Tempo para cumprimentar, pedir licença para entrar, para interagir e só no final ligar a câmera, quando se tem certeza que as pessoas agiram naturalmente. Só assim será possível conseguir os relatos fiéis ao acontecimento e à realidade das pessoas. Ele explica que, desse modo, a parafernália de produção audiovisual se torna, portanto, uma prótese a mais, do braço e do rosto, para não afetar o agir das testemunhas. Considera que os dramas humanitários não podem continuar sendo narrados em uma nota de um minuto. É necessário o documentário, as reportagens, a crônica, cuja estrutura permite a pausa e a contextualização, cuidando sempre de não fazer um retrato do outro como um ser apenas fragilizado e que produz lástima.

Hollman Morris é enfático ao afirmar a importância da mediação do jornalista para dizer que ele é também testemunha do acontecido. Defende sua posição de jornalista que, diferente do documentarista, busca um relato natural e coerente com a verdade das situações, antes de se ater a uma preocupação estética. Ele acredita que na Colômbia tem predominado uma história do conflito na mídia só de cifras e dados oficiais, construindo-se um relato de fantasmas, sem nome. Assim, ciente dos questionamentos, para ele é importante os detalhes dos rostos das pessoas, protagonistas não apenas de uma guerra, mas de lideranças sociais. Juan Pablo Morris considera que há uma dimensão tanto econômica quanto ética e de convicção (uma mística), que definiu a mediação do jornalista nas reportagens. Ele relata desse modo:

Tudo convergiu: a verba não permitia uma equipe maior, o gosto de Hollman por fazer jornalismo, o interesse por fazê-lo, e fazê-lo bem, tudo apontava para que o formato fosse esse (a reportagem), era o que ele queria, que fosse um jornalista que contasse a história, que se aproximasse das pessoas, mas que não fosse uma coisa tão elaborada ou editada, senão que fosse o mais natural possível, a câmera vendo o mais normal, era *reporteria*. [por outro lado] Hollman podia estar como repórter, fazendo e contando a história, mas sempre interessado em que a voz das pessoas aparecesse [...]. O conceito profissional da realização da reportagem era de Hollman, por isso, ele dava as indicações

[ao cinegrafista], como, por exemplo, sempre registra um áudio e deixa ele fluir, nos planos, faça assim, quando vamos filmar, filmar desde o princípio, se eu deço do carro, as sequências, se vamos viajando, filmar no aeroporto o avião, [no rio, filmar] a jangada[...] muito preocupado porque ficará registrada toda a viagem, esses tipos de indicações eram dadas por Hollman, mas também muita sensibilidade do cinegrafista. Um plano das pessoas, os rostos, então, pedia para o cinegrafista que fosse muito claro em ter os rostos das pessoas com que se encontravam. (Entrevista a Juan P. Morris, 2016)⁴⁹.

Quando a situação do conflito se tornava muito grave, a equipe optava por ficar mais tempo para realizar uma cobertura detalhada dos acontecimentos. Sob tais circunstâncias, conseguiam o material suficiente para produzir duas edições e ser transmitidos por duas semanas seguidas. Esta postura representava o risco de não se produzir o programa a tempo, em função do tamanho limitado da equipe, já que era o próprio Hollman que ficava, junto a um editor profissional, na edição de cada reportagem. Para resolver essa contingência, rearranjavam a estrutura do programa, cobrindo o espaço com a realização de uma edição com um formato mais convencional, fosse numa locação externa ou em estúdio. Era um programa de opinião, moderado pelo próprio Hollman, tratando temas relevantes para a opinião pública dentro da agenda de *Contravíatv*.

Dessa forma, resolviam tanto as contingências que os obrigava a mudar sua rotina durante as atividades de realização, como as mínimas condições de produção, sendo uma equipe muito pequena para um trabalho de tal envergadura. Quase sempre a equipe não superava seis pessoas, sendo o diretor Hollman Morris, seu irmão Juan Pablo o produtor, o cinegrafista, o editor e um ou dois estudantes – estagiários de Comunicação Social.

É pertinente comentar que *Contravíatv* se tornou uma escola de formação, pois, além de conceder espaço de aprendizado prático a estudantes, a equipe teve a chance de ser visitada por integrantes de canais internacionais, interessados em conhecer a experiência não apenas do programa, mas também do conflito armado. Como eram repórteres de guerra de ampla trajetória, ficavam chocados com a ideia de que a mídia

⁴⁹Do original: “Yo pienso que todo sumó, el presupuesto tan barato no permitía un equipo tan grande, el gusto de Hollman por hacer ese periodismo, el interés de hacerlo, el tener preparado y hacerlo bien, todo apuntaba para que el formato fuera ese, era lo que él quería, esa era la propuesta, que fuera un periodista que contará las historias, que acercará la gente allá, pero que no fuera una cosa tan elaborada o editada sino que fuera lo más natural posible, la cámara viendo lo más normal, era *reportería*. El concepto profesional de lo que se quería lo tenía Hollman por eso él daba las indicaciones, como por ejemplo, siempre recoge audio y deja que fluya, en los planos siempre hazlos así, cuando vamos a grabar recuerda grabar desde el principio si me bajo del carro, las secuencias, si hacemos un viaje graben en el aeropuerto vamos hacer un paso de cámara aquí, en el avión, en la chalupa, muy preocupado porque quedará registrado todo el viaje, ese tipo de indicaciones iban muy de la mano de Hollman, el plano de la gente, los rostros, toda la gente que habla tiene un rostro, la gente que no habla también tiene un rostro, entonces le pedía al camarógrafo que fuera muy claro en tener los rostros de la gente con la que se iban encontrando”.

hegemônica na Colômbia não produzia uma cobertura do conflito, tal como era feito no mundo todo. Assim, seu espaço de trabalho em Bogotá se tornou um laboratório de troca de conhecimentos entre jornalistas, editores e cinegrafistas de nível mundial.

Aconteceu algo muito interessante, uma transferência de conhecimento. Pelo fato de nós estarmos em *Contraviatv*, permitiu que chegasse muito repórter estrangeiro a pedir ajuda para ir ao “terreno” a filmar [...] nisso conhecemos muitos cinegrafistas, chegavam aqui, em algum momento, era a reunião de equipes de imprensa, foi num momento quando o conflito estava mais álgido, aqui houve quatro equipes de imprensa, estava *Contraviatv*, e podia estar alguém da BBC, da AlJaazira, fazíamos conversas, reuniões, e aí os cinegrafistas intercambiavam conceitos, inclusive em tempo livre, faziam totalmente uma aula, cada um estava no seu tema, jornalista falando com jornalista, produtores com produtores, os editores com os cinegrafistas. (Entrevista, Juan P. Morris, 2016)⁵⁰

A anterior exploração empírica constitui um insumo fundamental para problematizar em nossa análise as questões relacionadas com as práticas jornalísticas que se evidenciaram nas escolhas estilísticas, servindo à problematização do conceito de jornalismo independente aqui sugerido e ponto de partida para a discussão sobre o modo de serem representadas as vítimas numa proposta dessa envergadura.

A revisão de alguns artigos sobre meios alternativos e definições a respeito, nos leva a questionar como essas reflexões focam nas qualidades tecnológicas do meio, motivados mais por uma necessidade de classificação taxonômica entre comunitários, populares e alternativos (DORNELLES, 2007; CAMPAGNOLLI, 2015; GOES, 2007; POSSEBON, 2011), de modo que adotamos uma perspectiva que se afasta dessa linha de reflexão que, a nosso ver, abstrai a tecnologia da sociedade (WILLIAMS, 2016, p. 29). Segundo Serelle, estudioso da obra de Williams,

A frase inicial da obra, “Costuma-se dizer que a televisão alterou o nosso mundo” (WILLIAMS, 2003, p. 1, tradução nossa), poderia, hoje, ser substituída por algo como “Costuma-se dizer que a internet alterou o nosso mundo”. A noção de “determinismo tecnológico”, embora atualmente apontada veementemente como redutora pelos estudos da área, ainda vigora em grande parte, e que o pensamento de Williams, que insistiu na afirmação de que não se pode separar a tecnologia da sociedade, talvez não tenha sido completamente assimilado. Seria,

⁵⁰ Do original: “Pasó algo interesante, una transferencia de conocimiento que se da por el hecho de estar nosotros allá permitió que llegara mucho corresponsal extranjero a pedir ayuda de nosotros para ir al terreno a grabar etc. En eso conocimos muchos camarógrafos, como llegaban acá esto en algún momento era la reunión de equipos de prensa, entonces en un momento dado cuando se estaban cubriendo cosas y cuando el conflicto estaba más álgido, acá había cuatro equipos de prensa, estaba el de contravía y al lado podía tener a alguien de BBC, y alguien de Al jaazira, hacíamos charlas, reuniones y ahí los camarógrafos intercambiaban conceptos, ellos hablaban mucho, le deban muchos conceptos al camarógrafo, incluso en tiempos libres hacían totalmente una clase, cada uno estaba en su tema, periodistas hablando con periodistas, productores con productores, los editores con los camarógrafos.”

portanto, proveitoso retornar a ele para refletir sobre as atuais interações midiáticas. Williams mencionou eixos políticos e econômicos determinantes na conformação da televisão, mas os compreendia como *pressões* que atuam sobre os usos e o desenvolvimento da tecnologia, e não como forças prescritivas e controladoras (SERELLE, 2016, p. 197).

Pelo contrário, assumimos uma perspectiva material-culturalista, em que a televisão “oferece uma forma tecnológica e institucionalmente específica de enquadramento e expressão cultural, uma forma que só pode ser entendida, digamos assim, *in situ*, e também como uma expressão de formas sociais, políticas e econômicas mais amplas” (SILVERTONE, 2016, p. 15). Portanto, alentamos uma crítica da mídia isenta de uma otimista celebração e que permita examinar seu desenvolvimento, suas instituições, suas formas e efeitos, contribuindo com uma discussão sobre as dimensões políticas e culturais do comunicacional (WILLIAMS, 2016, p. 24). Nesse sentido, refletir sobre *Contraviatv* não a partir de uma categoria totalizadora, senão específica e atenta aos contextos que a modelam e orientam para poder afirmá-lo como um meio alternativo.

Charles Tilly e Lesley Wood, em estudo histórico sobre os movimentos sociais, convidam a refletir além do entusiasmo que os avanços da comunicação têm trazido para os processos de engajamento social e político a nível global nos começos do século XXI. Se bem não pode se desconhecer a rápida incorporação destas ferramentas nos processos organizativos dos movimentos, Tilly e Woods pontuam e advertem que os novos traços e características dos movimentos sociais dependem mais das mudanças dos contextos sociais e políticos em que se encontram inseridos do que das inovações tecnológicas como tais. O autor enfatiza que as inovações nas comunicações atuam em dois planos: “a. reduz os custos na coordenação dos ativistas que já estão conectados entre si; b. excluem de um modo mais rotundo a aqueles que não têm acesso aos novos meios de comunicação e, por extensão, acentua o caráter desigual das comunicações” (TILLY CH.; WOODS, L., 2010, p. 190).

Sem ficar presos a categorias abstratas sobre a definição do *alternativo*, a anterior exploração colocou várias questões sobre a concepção e práxis jornalística dos realizadores de *Contraviatv*, as quais nos podem auxiliar a refletir sobre este tipo de meios e prática jornalística que dele se derivam a partir de sua própria constituição num contexto dado, como sugere Rodriguez (2008, 2009).

Mais do que corroborar ou ilustrar um conceito com dados empíricos, o intuito neste capítulo foi mostrar que a perspectiva assumida nos auxilia na problematização de um objeto quando questionamos os pressupostos teóricos que atentam sua compreensão.

Desse modo, até esse momento, emergem algumas que a perspectiva assumida convoca para a reflexão e interpretação de um objeto específico do qual podem se derivar contribuições relevantes dentro do campo teórico da mídia alternativa, entre elas destacamos: Que tipo de escolhas estilísticas (não-hegemônicas?) expressariam a proposta jornalística de *Contravíatv*? Como a proposta jornalística dos realizadores visibiliza populações vulneráveis? Até que ponto a própria estrutura do programa e o contexto permitem desenvolver um jornalismo *independente*, coerente com o tempo das vítimas e as comunidades, em contraste com os “tempos inerentes à economia produtiva da informação”?

Assumir a configuração da mídia como um processo histórico demanda explorar as continuidades e mudanças na construção de hegemonia, considerando as relações de poder e assimetrias e as dinâmicas de negociação, resistência e cumplicidade com ela. Implicaria, portanto, uma leitura crítica dos modos de produção audiovisual alternativos, das concepções de comunicação engajadas a imaginários de resistência e emancipação que tornaram a mídia um campo de batalha nas agendas cidadãs e dos movimentos sociais.

Definido nosso objeto empírico e as questões que norteiam nosso estudo, vamos apresentar no seguinte capítulo a metodologia e os procedimentos que farão possível a análise audiovisual, baseado nos estudos de estilo televisivo de Jeremy Butler (2010).

CAPÍTULO 3: CONTRIBUIÇÃO METODOLÓGICA PARA UMA ANÁLISE AUDIOVISUAL DO MEIO TELEVISIVO

Neste capítulo, apresentamos uma perspectiva que concebe a televisão na sua complexidade para argumentarmos a favor de nos debruçar numa análise audiovisual, salientando a importância da dimensão formal-textual nos estudos de televisão. Finalmente, expomos as contribuições metodológicas do estilo televisivo proposto por Butler (2010) e apresentamos nosso *corpus* de análise, a partir do qual buscamos compreender a proposta jornalística de *Contraviatv* e os modos de representação das vítimas.

3.2 A televisão: um meio complexo

A crítica sociológica e do campo das Artes sempre se referiu à televisão apenas para estabelecer comparações em relação ao cinema e poder exaltar a potencialidade artística deste último. Seu status de arte residia na sua particular capacidade de intervir na realidade, transformando, portanto, o espaço-tempo do espectador, “sujeito da produção de imaginário”. Pelo contrário, o caráter de ubiquidade e o efeito de ao vivo da televisão acabariam envolvendo o espectador até torná-lo um fantasma de seu simulacro e condenando-o à amnésia, pois perderia qualquer referência temporal (CARLÓN, 2003).

Esse fato desestimulou pesquisas que abrigassem questões relativas à estética e ao estilo nos estudos da televisão, contrário ao cinema que contaria com uma ampla trajetória a respeito. Assim, os estudos de televisão desembocaram principalmente em abordagens empíricas que privilegiaram os usos do meio, derivando em desdobramentos metodológicos focados na recepção e as audiências. Ganharam também um relativo protagonismo estudos voltados à análise do discurso, de conteúdo e de caráter semiótico.

Entender a televisão como um meio complexo implica superar velhos dogmas que têm lhe endereçado críticas contundentes, responsáveis por defini-la como mero dispositivo de transmissão, desprovida de estilo em função das limitações tecnológicas e exíguas possibilidades de inovação. Embora, nos seus primórdios, esse argumento não carecesse de verdade, recentemente os estudos de televisão evidenciam as transformações do ambiente televisivo diante dos avanços tecnológicos, dentro do âmbito de produção e recepção, além de ponderar a versatilidade da TV nos arranjos dentro do mercado de conteúdos cada vez mais competitivos e diversificados.

O desenvolvimento de novos equipamentos audiovisuais (câmeras, programas de edição, som), de recursos gráficos e de design (animações); as mudanças das audiências e nas formas de consumo; as possibilidades de interação com as produtoras, gerado por modos emergentes de engajamento por meio dos dispositivos móveis e as redes sociais, configurando, por exemplo, fenômenos como a segunda tela, expressam sua vigência e valor como meio híbrido. Assim, para acompanhar essas mutações, é imperativo investir esforços na busca e renovação de perspectivas teóricas e metodológicas. Muitos têm caracterizado essas transformações como o preâmbulo da crise e o começo do fim da televisão, prognósticos que não têm sido confirmados (ROCHA, 2016, p. 20).

Sem desconhecer as contribuições das perspectivas de recepção e audiências para os estudos de comunicação, nesta seção comentaremos brevemente a relevância epistemológica que sugere Mittell (2010) ao pensar a televisão como um meio complexo. Este pesquisador norte-americano está interessado em caracterizar a televisão como uma mídia composta por seis facetas interligadas, propondo um modelo de circuito cultural da televisão (ROCHA, 2016, p. 15). As facetas são as seguintes:

1. Industrial: por configurar um mercado altamente rentável. Arrecadando grandes quantias de dinheiro por meio da publicidade, venda de pacotes de canais, da renda produzida por venda de formatos, entre outros produtos.
2. Democrática: a televisão é uma das principais mediações encarregadas na construção da agenda pública, em informar a cidadania e ser um ente de regulação da opinião, mas também objeto de controle da política pública.
3. Forma textual: a televisão compõe uma estrutura narrativa específica e, como tal, é um meio em que se constituíram gêneros e formatos próprios que a diferenciam de outros meios.
4. Representação cultural: a televisão é um meio que oferece significados e imagens por meio dos quais são representados diversos aspectos da sociedade, com o fim de reforçar, reproduzir ou questionar uma ideia sobre o mundo compartilhado.
5. Tecnológica: como já expressamos em linhas anteriores, a versatilidade da televisão a converte num lugar de convergência de outros meios.
6. Cotidiana: a televisão constitui uma mediação em que se refundam as ritualidades e refazem os laços sociais.

Compreender a televisão na sua articulação com essas dimensões revela o lugar relevante que o meio ocupa dentro de uma sociedade como mediação e instituição social. Contudo, adverte Rocha (2016), é importante considerar a difícil tarefa de se adentrar num estudo que abarque todas essas dimensões ao mesmo tempo, para dar conta da sua totalidade. Mediante tal inviabilidade, faz-se necessário investir em pesquisas condizentes às possibilidades reais de serem efetuadas, o que pode levar à adoção de uma ou mais facetas, sem desconhecimento da importância das restantes⁵¹.

Acreditamos que as transformações e inovações do meio televisivo expressam, na sua complexidade, sua versatilidade em tempos de convergência, e não seu declínio. Cada dia é mais evidente uma complexidade formal, técnica e narrativa, pelo que se tornam pertinentes as contribuições da análise audiovisual estilística para a sua compreensão (ROCHA, 2016, p. 20). Conforme afirma Rocha:

Muitas são as pesquisas que têm se dedicado à questão da transmediação, da convergência de conteúdos, das novas modalidades de consumo. Situo a contribuição da análise do estilo em outro lugar, no texto, sem perder de vista as finas conexões que ele estabelece com o contexto e com o cenário cultural no qual se produz e se consome televisão (ROCHA, 2016, p. 22).

As contribuições têm sido concretizadas na publicação de diversos artigos e no livro *Estilo Televisivo e sua pertinência para a TV como prática cultural*, organizado pela professora Simone Maria Rocha, líder do Grupo de Pesquisa Comunicação e Cultura em Televisualidades – COMCULT. O autor da presente tese pertence ao Grupo de Pesquisa em questão e cujo percurso investigativo sempre foi acompanhado e orientado pelo interesse de refletir tanto da especificidade do meio televisivo quanto a cultura latino-americana. A caminhada do grupo, em meio a discussões, reflexões, discordâncias e consensos, sustenta-se em dois eixos fundamentais que nos encontramos no meio da diversidade de objetos televisivos e as vezes dissensos epistemológicos (cabíveis, possíveis e necessários nas universidades públicas). Um primeiro, as *materialidades televisuais* e, o segundo, relativo às epistemologias e problemas da América Latina, com

⁵¹Cabe mencionar os esforços que vem sendo empreendidos pelo Grupo de pesquisa Comunicação e Cultura em Televisualidades (COMCULT/PPGCOM/UFMG) para a compreensão de uma das facetas anteriormente comentadas: a formal-textual, uma das mais negligenciadas nos estudos de televisão. O Grupo tem se concentrado em explorar perspectivas teóricas e metodológicas que possam contribuir para a análise audiovisual considerando a especificidade do meio televisivo e suas complexas relações com o contexto cultural.

o intuito de compreender os densos e complexos processos comunicacionais contemporâneos.

O trabalho ancorado no Grupo de Pesquisa tem rendido seus frutos. Através da análise estilística do meio televisivo, as pesquisas de colegas (apenas para mencionar alguns) têm explorado diversidade de temas relacionados a reflexões sobre a problemática da terra na teledramaturgia de Benedito Ruy Barbosa, tema de atualidade política no cenário não apenas brasileiro, autoria do Reynaldo Maximiano. Outro trabalho diz da configuração da identidade mineira na televisão regional, de autoria de Marcos Meigre. No âmbito da produção informativa e telejornalística, o trabalho de Livia Fernandes Oliveira refletiu sobre a problemática da droga e a configuração do subgênero séries de reportagens.

Nosso trabalho também se embasa num estudo do estilo televisivo. Nos debruçamos na dimensão formal-textual, tendo em vista sua importância quando se pretende compreender o papel que joga a televisão na sociedade. Tal preocupação levou-nos ao encontro dos estudos de estilo televisivo como propostos por Jeremy Butler (2010), pelos quais é possível uma análise da forma e do texto para adentrar nas tramas de significação que circulam os contextos em que são produzidos, atentando a uma análise formal sem ser formalista.

3.3 Estilo televisivo

Entre as variadas incursões teórico-metodológicas sobre a dimensão audiovisual de produtos midiáticos, encontra-se a do estilo televisivo, entendida como a utilização sistemática de técnicas expressas em imagens (tanto visuais e sonoras) de modo a cumprirem uma função dentro do texto. Ou seja, uma variedade de elementos técnico-formais que são usados em todos os gêneros para comunicar significados e obter respostas dos telespectadores. Os elementos do estilo são encenação, trabalho de câmera, edição, som e artes gráficas que, embora sejam os mesmos vistos no cinema, muitas vezes podem assumir usos e apropriações diferentes na televisão (BUTLER, 2010).

Dentro desta abordagem, consideramos relevantes as escolhas estilísticas feitas pelos realizadores na produção televisiva porque, no uso que delas se faz, evidenciam-se certas marcas culturais e sociais do contexto e momento histórico ao qual pertencem. Ou seja, conquanto busquemos focar no texto televisivo de *Contraviatv*, nossa análise não pretende parar na materialidade do objeto. Queremos estudar a forma sem sermos

formalistas, buscando no aporte estilístico do programa a compreensão da visibilidade das vítimas do conflito armado, o qual nos remete a elementos contextuais. Assim, unimos elementos textuais (imagem e som) a elementos extratextuais, dada a influência entre eles, o que nos permite classificar nossa proposta metodológica como uma *análise cultural do estilo televisivo*.

O estudo do estilo televisivo proposto por Jeremy Butler (2010) é, fundamentalmente, uma reivindicação a uma poética da televisão. Quer dizer, a produção televisiva não está ancorada na ideia de ser especificamente um dispositivo de transmissão. Pelo contrário, ela denota um processo criativo, envolvendo diversas instâncias, desde os realizadores até os telespectadores. No processo de produção, estabelecem-se critérios que norteiam a composição da imagem e o som para a narração de um evento ou uma situação, o qual permitiria também a construção de uma análise crítica dos produtos televisivos. Tal como aponta Rocha et al (2014), “o poético sempre é atravessado por conotações socioculturais, e assim, nosso estudo inclui as matrizes culturais de uma determinada construção estilística”.

Para Butler (2010), o estilo é concebido como sendo qualquer padrão técnico de som-imagem que sirva a uma função dentro das formas textuais da televisão, de modo que todo produto televisivo é dotado de estilo e este não se reduz à premissa de criação autoral. Portanto, cabe aos estudos de estilo considerar os aspectos técnicos que envolvem a construção imagética: enquadramentos, edição, recursos visuais e de som, como propriedades específicas do meio televisivo.

Os estudos focados nos aspectos estilísticos da mídia convergem na ideia de desenvolver um método baseado na descrição, seja de um programa de televisão ou um filme. No caso das pesquisas de televisão, a semiótica oferece algumas ferramentas de análise, as quais contribuem para a perspectiva de Butler. Contudo, ele não procura estabelecer um sistema objetivo de interpretação por meio da identificação dos códigos estéticos. Este autor está mais preocupado na identificação dos elementos estilísticos que convergem na figuração de um fenômeno ou problema e se corresponde a um contexto mais amplo. Quer dizer, a descrição opera em função de uma pergunta ou razão que torna significativo o fenômeno descrito ao se debruçar no texto televisivo, sendo o primeiro passo para empreender uma análise de estilo televisivo (BUTLER, 2010).

Para isso, é preciso investir a mesma atenção que toda a equipe de produção leva ao momento da construção do texto televisivo, só que para a análise se empregaria uma *engenharia invertida* para a desconstrução desse texto, a fim de compreender plenamente

seu estilo, o qual nos conduzira a suas significações culturais. Nesse procedimento, o analista pode se apropriar dos repertórios aplicados no jargão próprio do âmbito da produção, como nos *neologismos* fornecidos pelos especialistas e teóricos. “A descrição evidencia as características formais de um produto em virtude do objetivo final da análise. A descrição inicia a interpretação, ou seja, sua função é promover a análise” (ROCHA, 2016, p. 31).

A segunda dimensão, a analítica, busca compreender as funções do estilo dentro do sistema textual, partindo de suposições explícitas ou implícitas que indagam os propósitos do estilo dentro desse sistema. Buscam-se os padrões de elementos estilísticos e as relações entre eles (BUTLER, 2010). Baseado na abordagem funcional do estilo no cinema de Noel Carroll, para Butler, esta perspectiva é proveitosa porque a análise foca somente nos aspectos formais cuja intenção é concretizar o propósito do programa. Desse modo, a análise formal regula e orienta a própria descrição no sentido de evitar fazer um exercício descritivo, um jogo de nunca acabar que apenas replicaria o produto. Pelo contrário, a tarefa do analista é identificar os aspectos estilísticos destacados que viabilizam o objetivo de um filme, série ou telenovela. Por outro lado, apoiado nos estudos de Bordwell sobre o estilo no cinema, Butler define as funções inerentes ao estudo do estilo televisivo:

1. Denotar: refere-se ao estilo no seu nível mais fundamental. Esta função controla a descrição básica dos elementos estilísticos que compõem a unidade televisiva susceptível de análise.
2. Expressar: esta função se refere à identificação dos elementos estilísticos da televisão que estimulariam as emoções, afetando a percepção do espectador. Refere-se tanto ao transmitir quanto ao provocar sentimentos no público. Podem se manifestar pela iluminação, cor, atuação de atores, trilha musical e alguns movimentos de câmera.
3. Simbolizar: os recursos estilísticos convergem para produzir significados mais conceituais e abstratos. Operam não apenas no campo sensível da percepção, ativando emoções, mas também convocam sistemas de representação compartilhados mais complexos para significar ideias que fazem cognoscível o nosso mundo: liberdade, poder, democracia, etc.
4. Decorar: refere-se ao estilo pelo estilo. Ele não denota, expressa ou simboliza outra coisa a não ser o próprio estilo. Segundo Bordwell, “pensamos na decoração

como ornamento. As qualidades decorativas aparecem por acréscimo” (BORDWELL *apud* BUTLER, 2010).

5. Persuadir: para Butler (2010), a “natureza” da televisão está vinculada à propaganda, pelo que ele considera importante explorar a função persuasiva do estilo, o qual emerge sempre em forma de editoriais, comentários esportivos e obviamente anúncios comerciais e publicitários.
6. Saudar ou interpelar: refere-se à capacidade de realizar o chamamento tanto como dinâmica de engajamento a uma ideologia, como num sentido mais restrito de *fixar* a atenção do espectador, cada dia mais disperso numa miríade de telas, narrativas e imagens.
7. Diferenciar: Os elementos estilísticos ajudam na definição de uma identidade particular, seja de um canal, programa, telejornal, série, que se singulariza em relação aos outros. Pensemos, por exemplo, nos *crime dramas*, como CSI e suas variadas versões desenvolvidas.
8. Significar “ao vivo”: outra das propriedades indiscutíveis, mas também polêmica da televisão. O estilo funciona para significar a imediaticidade, por meio de aspectos como enquadramentos aleatórios e registros de áudios precários, por exemplo. Hoje, é muito comum os telejornais usarem vídeos realizados por cidadãos através de seus celulares, que captam algum acontecimento contingente tornado notícia.

A terceira dimensão corresponde à avaliativa que, para Butler (2010), é uma das etapas mais difíceis de ser realizada, pois não existe um consenso entre os especialistas em televisão sobre um método coerente de avaliação. Em geral, as normas estéticas de avaliação têm sido compostas por noções problemáticas, ideologicamente carregadas. Já a dimensão histórica do estilo permite concebê-lo na interseção de padrões econômicos, tecnológicos, industriais e códigos semióticos/estéticos, que definem uma tradição audiovisual dentro da qual se instituem práticas e rotinas padronizadas para resolver os desafios apresentados no momento. Cabe ao analista explorar e avaliar como esses “padrões e normas são mantidos ou alterados ao longo da história e quais os fatores que promovem a estabilidade ou a mudança” (BUTLER, 2010).

Para nossa pesquisa, consideramos relevante desenvolver um estudo do estilo dentro da dimensão descritiva e analítica. Assim, poderemos compreender as escolhas estilísticas de *Contraviatv*, sua inovação ou reiteração dos formatos e gêneros e sua

correlação com o contexto social ao qual faz referência. As dimensões descritiva e analítica dessa abordagem nos permitem operar com elementos estilísticos próprios do meio televisivo com os quais conseguimos nos debruçar na compreensão de nosso objeto empírico. Com a análise do estilo televisivo, compreendemos o texto como “um dos lugares importantes nos quais os sentidos são produzidos e os processos políticos são articulados, cabe a nós nos engajarmos detidamente nestas práticas para entender como os textos são codificados, tanto industrial como formalmente” (ROCHA, 2016, p. 19). Dito isto, apresentamos os princípios norteadores de seleção do *corpus* assim como o próprio *corpus* da análise.

3.4 Critérios de seleção e *corpus* de análise

No que tange à escolha do material a ser analisado, uma das maiores dificuldades é lidar com um programa com mais de 300 capítulos. Número que se reduz se levamos só em conta as edições que abrangem do ano de 2002 a 2010, *relativo ao período de Seguridad democrática*, nesse intervalo de tempo, conseguimos catalogar 40 reportagens, com diversas estratégias e critérios de comunicabilidade.

Nesse sentido, um dos desafios de definição de um universo restrito à pesquisa foi a elaboração de critérios que justificassem a escolha. Sendo assim, e levando-se em consideração as estratégias de comunicabilidade que regem o jornalismo independente tal como praticado por *Contravíatv*, os critérios para composição do *corpus* são:

- Edições em que a equipe jornalística se desloca até o lugar dos acontecimentos e são retratadas as pessoas mediadas pelo jornalista, ou seja, a reportagem e o registro dentro do território.
- Reportagens em que a palavra e voz das vítimas surjam como denominador comum. Qual a função das vozes das vítimas nas reportagens.
- Reportagens que tiveram um forte impacto público, por ter conseguido atingir a opinião pública e as agendas midiáticas. Além disso, algumas reportagens obtiveram prêmios e reconhecimentos em festivais de cinema e TV, eventos de jornalismo e direitos humanos.

Atentos às modulações e às articulações dessas mediações nas reportagens, chegamos a um total de 9 edições (5 reportagens) que completam o quadro de sistematização em relação às perguntas que norteiam nossa tese:

- A proposta jornalística de *Contravíatv* se apresenta como alternativa ao modelo hegemônico de produção de televisão durante o regime de *seguridad democrática*?
- Quais os recursos estilísticos que operam para nos oferecer uma leitura alternativa das vítimas do conflito armado colombiano?

NOME DA REPORTAGEM	LINK YOU TUBE	ANO
San José de Apartadó I	https://www.youtube.com/watch?v=VDXh_yPRcuo	2005
San José de Apartadó II	https://www.youtube.com/watch?v=cbn1getqL7w	2005
Mujeres de Manpuján	https://www.youtube.com/watch?v=u9VG2e22DJU	2010
Toribío, La guerra em el cauca I e II	https://www.youtube.com/watch?v=mnjzZ22usFI	2005
	https://www.youtube.com/watch?v=s9FKNwdQZWA	2005
	https://www.youtube.com/watch?v=Z8dWTElpq0s	2005
	https://www.youtube.com/watch?v=6mhI9PffS8E	2005
	https://www.youtube.com/watch?v=oDWLa3rBoJw	2005
	https://www.youtube.com/watch?v=nGVAJMBugDI	2005
Falsos positivos	https://www.youtube.com/watch?v=TrFm7zVYD2Q	2010
	https://www.youtube.com/watch?v=ukdzJZLIBIs	2010
	https://www.youtube.com/watch?v=wSXT_iGyhIw	2010
Las Madres de Soacha dos años después...	https://www.youtube.com/watch?v=z1W5G_4vYcU	2010
	https://www.youtube.com/watch?v=QjgZ5JA_gNsA	2010
Los Muertos contarán su historia I	https://www.youtube.com/watch?v=f7Fq9XS9PUg	2007
Los Muertos contarán su historia II	https://www.youtube.com/watch?v=-a1aOQJsMMk	2007

Tabela 1 – Sistematização das reportagens a serem analisadas

Fonte: produzida pelo autor

Queremos esclarecer aqui que referir-nos na tabela a parte I e II corresponde ao formato em que a reportagem foi disponibilizada no site oficial de *Contravíatv* e no qual era televisionado pelo Canal Uno, dizendo respeito a uma reportagem completa emitida por semana com duração de 28 a 29 minutos. Uma vez o site oficial de *Contravíatv* ficou inabilitado e migraram todo seu conteúdo para Youtube, a maioria das reportagens foram subdivididas em formatos de 9 a 14 minutos, o que explica porque há maior número de links para se referir a uma mesma reportagem.

Nos dois capítulos seguintes, adentramos de modo específico na análise do *corpus* selecionado. No quarto capítulo realizamos a análise que abrange o estudo das cinco primeiras edições, procurando identificar como a proposta jornalística de *Contravíatv* se apresenta como alternativa. No quinto capítulo, interessa-nos perguntar como são representadas as vítimas do conflito armado dentro da proposta narrativa de *Contravíatv* e, para isso, nos debruçamos no estudo das últimas quatro edições, tal como apresentado no quadro de sistematização.

CAPÍTULO 4: ANÁLISE ESTILÍSTICA DO JORNALISMO ALTERNATIVO EM TELEVISÃO.

Nos seguintes capítulos, empreendemos a análise das reportagens selecionadas para explorar a proposta jornalística do programa de televisão *Contravíatv* e como nos apresenta uma abordagem alternativa do modelo hegemônico em relação ao tratamento do tema das vítimas do conflito armado. Partindo das estratégias de comunicabilidade acionadas pelas reportagens (registro *in loco* e vozes das vítimas), queremos perguntar neste quarto capítulo quais os modos pelos quais esses elementos configuram um jornalismo alternativo?

4.1 Estilo jornalístico de *Contravíatv* em discussão

Iniciamos com a análise estilística de três reportagens (que representam cinco edições do *corpus*). A primeira reportagem, composta de duas edições e intitulada *Toribío: la guerra en el Cauca*, foca em narrar os acontecimentos de guerra na região do Cauca, dentro do território indígena de etnia *Nasa*. A equipe jornalística de *Contravíatv* se desloca para o local horas depois da guerrilha das Farc realizar uma incursão armada dentro do município de Toribío, majoritariamente de população indígena, gerando uma crise humanitária no local e de guerra iminente, situação acompanhada o tempo todo pela equipe jornalística.

A segunda reportagem se intitula *No podemos guardar Silencio* (também de duas edições) e narra a história do massacre de duas famílias em 2005, pertencentes à Comunidade de Paz na região de San José de Apartadó, em Antioquia. Os relatos dos camponeses acusaram os militares de serem cúmplices, por extensão, do governo de Uribe Vélez, criando mal-estar nas instâncias do Executivo, uma vez que a denúncia repercutiu em toda a sociedade.

As duas primeiras reportagens convergem pela sua relevância no fato de que ambas tiveram ampla repercussão na opinião pública, questionando o consenso existente no regime de *seguridad democrática* sobre a vitória da guerra e, portanto, o fim próximo do conflito armado. Por sua vez, por revelar os vínculos das forças militares com o paramilitarismo, quando gozavam de um alto prestígio, quase sagrado diante da sociedade, promovido pela propaganda do mesmo regime. Ambas reportagens inclusive

são mencionadas na entrevista com Juan Pablo Morris, pois se atrever a fazer esse tipo de questionamentos teve consequências nefastas para a segurança pessoal da equipe, afetando principalmente a Hollman Morris pelas ameaças que começou a receber.

Por sua vez, as mulheres de *Mampuján*, uma reportagem mais recente, expressa como os estragos da guerra permanecem no tempo, a força de destruição que uma incursão armada tem nos territórios e nos vínculos comunitários. Ao mesmo tempo, a reportagem mostra a capacidade de resiliência da população.

Queremos, na primeira parte deste percurso analítico compreender, por meio dos recursos estilísticos, como *Contravía* se propõe a fazer um jornalismo alternativo, interrogando além do fato de ser uma proposta alternativa por assumir um trabalho dentro do território do conflito e dar voz aos que não têm voz, segundo as próprias palavras de seu diretor e apresentador. Buscamos estudar como esta condição se concretiza na sua produção audiovisual. Por motivos didáticos, realizamos uma análise separada das reportagens por tratarem temas diferentes, para finalmente oferecer uma reflexão sobre a proposta jornalística. Pretendemos mais do que estabelecer uma definição totalizadora, problematizar nosso objeto e deixar delineamentos que orientem futuras abordagens e reflexões.

4.1.1 A disputa pelo território: civis no meio dos atores do conflito armado

Toribio: la guerra en el Cauca é uma reportagem de duas edições, realizada em 2005 pela equipe de *Contravía*, sobre os acontecimentos de guerra vivido pela população indígena *Nasa*, habitantes de territórios ancestrais que atualmente estão localizados no departamento⁵² de Cauca, no sudoeste do país. Nessa ocasião, as guerrilhas das Farc realizaram uma *toma guerrillera*, quer dizer, uma incursão armada no município,

⁵² A divisão político – administrativa do território nacional colombiano está organizada em 32 departamentos. O departamento do Cauca está localizada no Sudoeste da Colômbia, e depois de La Guajira, é o segundo departamento com maior população indígena. Segundo dados do Censo populacional de 2005, na Colômbia há 1.392.623 indígenas, sendo que 21%, quer dizer 248,532, habitam o departamento do Cauca, representado nas etnias *Nasa* (*Paez*), *Yanaconas*, *Guámbianos*, *Coconucos*, *Emberas* e *Ingas*. Os *Nasa* representam o 65% dessa população. No Cauca há 26 municípios com população indígena, dentro dos quais se encontram distribuídos os 116 resguardos indígenas. O resguardo é o território indígena delimitado por um título de propriedade coletiva no qual se desenvolve uma comunidade. É considerado uma entidade territorial com autonomia administrativa e orçamentaria, com capacidade para ser representada judiciária e extra-judiciariamente através do cabildo. As terras de “resguardo” não pagam impostos, segundo resolução do 15 de outubro de 1825, assinada por Simón Bolívar (CNMH, 2012, p.14; Comunidad Andina, 2009, p.14; www.cric-colombia.org.)

com o objetivo de atacar a presença das Forças Militares do Estado no território, como um modo de responder à política do governo Uribe. O uso de armas não convencionais por parte das Farc e a construção de bases militares do lado de escolas, por parte da polícia e Exército, evidenciaram as dimensões de uma guerra não convencional que se impõe sobre qualquer tipo de princípio universal e institucional dos direitos humanos, colocando eminentemente em risco a população civil, alvo de ambas as forças.

A relevância de trazer para a análise esse trabalho audiovisual deve-se a seu valor jornalístico que lhe foi atribuído, obtendo inclusive o Prêmio *Nuevo Periodismo Iberoamericano*, em 2007. A reportagem apresenta um retrato da guerra na Colômbia ao questionar a voz oficial do governo de *seguridad democrática*, que focava suas estratégias de propaganda na negação do que torna evidente esse documento: a existência de um conflito armado, consolidando-se como um insumo para que instâncias e instituições alertassem sobre como estes acontecimentos expuseram a população civil, colocando em risco suas vidas.

Pretendemos, portanto, entender como essa disputa afetou a população civil, transformando sua experiência dentro de um território transformado em campo de batalha. As comunidades indígenas do norte de Cauca, especificamente os indígenas *Nasa*, destacam-se pela luta histórica que têm empreendido pela defesa de seus territórios, através de modos de resistência construídos coletivamente desde os tempos da colônia. Organizados em *cabildos*⁵³, buscam, por sua vez, conservar suas práticas ancestrais, sua língua e identidade mediada pela sua memória coletiva que reivindica as lutas de seus ancestrais, como a *Cacica* Gaitana, Juan Tama e Quintin Lame, sendo sua cosmovisão eixo que norteia as ações de mobilização que definem coletivamente, e a qual escapa a qualquer marco racional-iluminista ocidental.

Quando a guerra emerge no território: som, texto, imagem

Com diferentes recursos textuais, gráficos e narrativos, a reportagem *Toribío: la guerra em el Cauca* introduz e contextualiza os fatos de 2005 acontecidos neste

⁵³ Segundo o Ministério do Interior da Colômbia: “os cabildos são uma entidade pública especial, cujos integrantes são membros de uma comunidade indígena, eleitos e reconhecidos por esta, com uma organização sociopolítica tradicional. Sua função é representar legalmente a comunidade”. Disponível em: <https://www.mininterior.gov.co/content/cabildo-indigena>, acesso em: 07-11-2019

município. O texto em fundo preto diz sobre o ataque perpetrado contra a polícia por parte da guerrilha das Farc e como a população civil ficou presa no meio do fogo. Um texto seguinte enuncia Toribío como o símbolo de resistência indígena à guerra e ao tratado de livre comércio. Os recursos textuais compõem-se junto a uma trilha sonora referida ao voo de um helicóptero. Estes recursos são alternados com o relato de uma criança que descreve como experimentou o ataque e os momentos de enfrentamentos entre ambas as forças. Acreditamos que esse é um recurso narrativo para se adentrar aos fatos, dando-lhe outro tom e textura que interpela ao espectador, aproximando-o a uma experiência sobre viver a guerra.

Assim, desde o começo a reportagem estabelece como estratégia de comunicabilidade a articulação dos fatos às histórias das pessoas que estão envolvidas diretamente no conflito armado, buscando não apenas informar, mas também interpelar o telespectador com aspectos sensíveis que funcionam para gerar identificação (vozes, gestos, rostos). Esta construção somente se fez possível pelas escolhas estilísticas que definem e estruturam tanto a narração como o próprio estilo e identidade do programa: seguimento ao vivo, performance do jornalista. Apelando a onomatopeias para se referir aos disparos e o voo dos helicópteros, a criança narra sua percepção dos acontecimentos, por sua vez, expressa seu lugar de observador, ao dizer que nesse momento se encontrava escondido junto a sua família na casa de sua avó. Em plano médio (PM), a criança expressa uma atitude tranquila, como se fosse uma situação habitual; também, porque foi um registro realizado num momento de relativa tranquilidade, pois se encontrava num centro de refúgio reunido com outras crianças, o qual é organizado pelas próprias autoridades indígenas (figura 5).

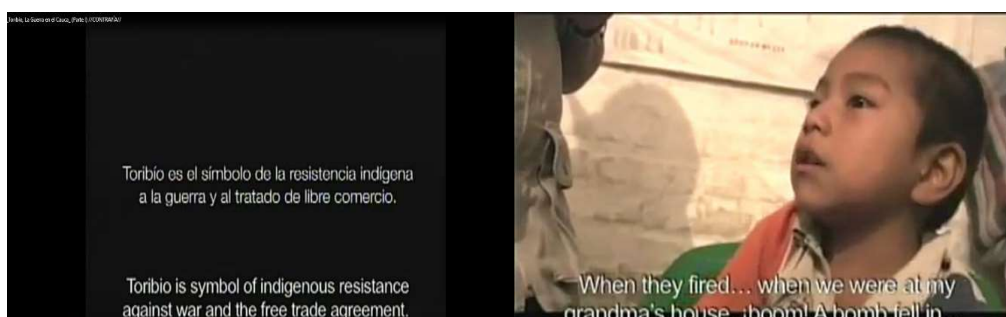


Figura 5 : PM de criança

Segue-se mais um texto em fundo preto, composto novamente junto da mesma trilha sonora, enunciando a posição de resistência dos indígenas: exigir a todas as forças

militares, paramilitares e guerrilhas que abandonem seus territórios. Um recurso gráfico mostra um mapa da Colômbia, para poder localizar, por meio de um *zoom in*, o território de Cauca e a região do conflito, referenciando os municípios focalizados nos ataques e na crise humanitária gerada: Toribío, Tacueyo e Jambaló. Depois, realizando a transição em *fade in* para um plano geral, *contra-plongée*, aparece a imagem do referido helicóptero. Seguindo o percurso do seu voo, a câmera realiza um *zoom out*, abrindo o enquadramento e realiza um *tilt down* em diagonal, focando agora em plano geral nas casas destruídas, resíduos de tijolos, madeiras, muros derrubados que denotam a intensidade dos ataques na noite anterior e durante a madrugada.

Sobre essas imagens, mais um recurso textual, acompanhado de um efeito de som que simula uma máquina de escrever mecânica, informando a localização e hora. Enquanto isso, a câmera realiza um movimento em sentido horário que continua mostrando as evidências da destruição, até chegar ao jornalista, enquadrado em MPP. Ele se identifica em sua fala como a presença de *Contraviatv* no município, descreve a situação do momento, comentando a chegada do Exército, apresenta a autoridade indígena, enquanto seu olhar acompanha, novamente, o helicóptero, que o tempo todo irrompe com seu som o espaço (figura 6).



Figura 6 – Hollman Morris apresentando a situação de guerra em Toribío

Aproveita, depois disso, apoiado na força do registro do *real* e o lugar que ocupa dentro do enquadramento como protagonista dos fatos, para afirmar que é muito difícil pensar que na Colômbia não exista um conflito armado, por sua vez, indicar a população civil como a principal vítima, nesse caso, as comunidades *Nasa*. A sequência é realizada sem cortes, o jornalista caminha em direção a Arquimedes, governador de Toribío, quem lhe oferece um balanço das ajudas, seu relato pausado expressa incerteza e desânimo. Enquadrado em plano médio (PM), a composição da imagem tem como pano de fundo uma casa totalmente destruída.

Nesses momentos, torna-se visível o que vinha sendo sugerido desde o começo da reportagem na composição de texto-som: os efeitos dos ataques, a destruição, a existência de um conflito armado. A composição texto-som começa a gestar a imagem mental que conduz ao espectador a especular sobre os fatos, até se tornar visível pela presença do jornalista em campo, cuja interpelação ao espectador o prepara para um documento audiovisual que remete a um contexto de guerra. Interpelação dada pelo olhar direto de Morris à câmera; nessa ocasião, o jornalista não realiza um convite direto ao espectador, no entanto, na sua performance apela a recursos retóricos que chamam à reflexão, suscitada pela comoção do momento.



Arquimedes Vitonás: A primeira ajuda que chega hoje é da Cruz Vermelha, ajuda assim, nacional e internacional. Porque o resto foi o que enviou o CRIC, a associação de “Cabildos” e gente amiga, de resto, não tem chegado mais nada...Aqui há umas 18 casas destruídas y entre danos leves umas 200 casas, isso ascende a uns 1.500 milhões de pesos. O hospital temos que reforçá-lo, a escola também foi danificada...Aqui houve 27 feridos, civis, um civil morto, 5 polícias feridos, e dois polícias mortos.

Figura 7: Depoimento de Arquimedes Vitonás⁵⁴

Além, dos recursos textuais, que cumprem a função de fornecer ao documento um tom formal, objetivo e verídico, característico de uma peça jornalística, o estilo televisivo da reportagem lança mão de recursos que buscam uma interpelação diretamente afetiva e emocional com o narrador, simbolizando a presença de um terror que começa se fazer visível aos poucos, na composição de som-imagem, principalmente. Por sua vez, com o

⁵⁴ “La primera ayuda que llega hoy es de la cruz Roja, ayuda así nacional e internacional. Porque el resto ha sido lo que ha mandado el CRIC, la Asociación de Cabildos y gente amiga, de resto de la red de solidaridad no ha llegado nada... aquí hay unas 18 casas totalmente destruidas, y entre daños leves unas 200 casas, eso asciendo a unos 1.500 millones de pesos. El hospital tenemos que reforzarlo, la escuela también la dañaron. Aquí hubo 27 heridos, civiles, un civil muerto, 5 policias heridos y dos policias muertos”.

relato descontraído da criança, o espectador é convidado a compartilhar desse ponto de vista (a câmera está no mesmo eixo do sujeito), o que poderia lhe causar estranheza, pois o relato contrasta com o sugerido com a imagem gerada na composição texto-som. A conjugação desses elementos textual e imagético oferece uma representação do terror, mas, ao mesmo tempo, nos interpela uma voz, que diz de um modo particular de assumir essa guerra, vendo como a condição humana e sua capacidade de resiliência é levada a seus limites.

O seguimento ao vivo, sem cortes, o som ambiente, a performance do jornalista, cujo olhar expressa inquietação, são elementos estilísticos que interpelam o espectador como um registro do *real*, transmitindo-lhe sentimentos que são próprios de uma situação de guerra. Assim, esses elementos carregam de veracidade o documento audiovisual, cumprindo a função de legitimar o papel do jornalista, justificando por sua vez a importância da reportagem na construção de um relato da guerra a partir de uma visada interna.

Dissonâncias das vozes na visibilidade da guerra no território

Arquímedes Vitonás, prefeito de Toribío, se torna o guia que acompanha o jornalista numa primeira parte de seu percurso pelo território *Nasa*, para registrar os lugares afetados pelos ataques. Interpelado por Morris, o líder indígena apresenta como o povo *Nasa* vive esse tipo de situações constantemente, bem como se organiza e reage para se proteger. É importante anotar também como, no percurso do território, a narração vai mudando de fonte, cedendo a palavra para outros indígenas, seja liderança ou não, segundo o lugar no qual vão chegando.

O jornalista se dirige juntamente com Arquimedes para Vichiquí. São enquadrados em PM pela câmera dentro do carro, a câmera acompanha algumas reflexões do governador, interrompidas por sons de tiros de fuzil, perturbando o momento. Ao chegarem no local, o jornalista, por meio de Arquimedes, informa que se encontram nesse lugar por ser um ponto de assembleia permanente, responsável por concentrar quatro outras veredas. Ambos são enquadrados de perfil em PM dentro do carro. Antes de descer, Morris explica que os indígenas costumam se reunir e tomar decisões coletivas para buscar soluções aos momentos de crise humanitária que vivem.

O jornalista é seguido pela câmera, em plano geral, que registra seu corpo caminhando dentro da casa de refúgio. Passagem para o que parece uma improvisada área

de cozinha, no exterior do local de refúgio: um toldo feito com plástico e um fogão de lenha. É apresentada uma sequência de imagens da hora de servir o almoço, dois adultos organizam o espaço chamando as crianças para fazer fila, os planos fechados mostram detalhes da comida servida, o gesto de crianças recebendo-a num prato ou vasilha plástica.

Corte em primeiro plano (PP) para Germán Vitonás, presidente comunal de Vichiquí. No seu depoimento, comenta como o medo é um fator constante que vai minando os ânimos, mas reforça a ideia da permanecer juntos e organizados como única maneira de resistir e conservar seus territórios, exigindo aos grupos armados, seja guerrilha, Exército ou paramilitares, que saiam daqueles locais (figura 8). Assim, a sequência inicial expressa metonimicamente essa força de organização que se vive no cotidiano, no lar, na cozinha e que se estende a muitos outros cenários de convívio, de tomada de decisões e de identidade, como as assembleias, os protestos e negociações com o governo. Essas imagens que se articulam com o relato da liderança indígena fazem visível uma voz cuja forma é coletiva, fala de um *corpo comunitário*, situado culturalmente, orientado pelos mesmos princípios e valores de defesa de seu território.



Figura 8: Germán Vitonás, Presidente comunal vereda Vichiquí

A equipe de produção continua com seu percurso e se desloca, agora, para Jambaló, outra vereda afetada pelo ataque das Farc e os enfrentamentos com o Exército e polícia. A equipe é guiada pelo líder indígena Elías Orozco, quem os convida a registrar mais cenas de destruição: O local é uma casa simples, contornada por um amplo terreiro, cercado por filas de canas, as paredes dos diferentes quartos e o teto são feitos de *bahareque* (mistura de barro com palha, que cumpre a função do concreto, servindo para construir paredes e muros), portas de madeira e chão rústico, sem terminação de telha.

Elías os conduz a um quarto da casa e lhes mostra o impacto dos ataques com bombas não-convencionais, sendo possível observar o acabamento do teto semidestruído, a estrutura de madeira e os restos de *bahareque* no chão.

Dentro desse cenário, obtemos o relato em PM do dono da casa, um indígena (não aparece o nome), de voz pausada e aparência humilde. Enquadrado num terço do plano, podemos observar o resto de elementos do terreiro que compõem a imagem: roupa pendurada, resíduos de tijolos, outros quartos simples, uma bicicleta. Para ele, as explosões das bombas jogadas pela guerrilha geraram um clima de medo e desespero, pois não soube como reagir diante dessa situação, a qual se complicou porque tinha em casa seus pais e filhos, recordação que provoca o choro do entrevistado.

Interpelado pelo jornalista sobre suas expectativas nesse momento, o indígena pede para ser realocado em outro lugar, demonstrando vontade nenhuma de viver naquele ambiente, pela condição de fragilidade na qual ficaram expostos, assinalando que por perto há acampamentos das forças militares e a polícia, tornando-os também alvo dos ataques da guerrilha. O indígena, em meio primeiro plano (MPP), destaca, por sua vez, como o Exército entrou na sua casa à noite, sendo agredido verbalmente e acusado de ser colaborador da guerrilha. Ele desabafa ainda mais, alegando o trato injusto recebido ao ser nomeado como guerrilheiro, pois nunca teve uma arma nas suas mãos, afirmando seu lugar de homem indígena, trabalhador envolvido nas atividades da comunidade *Nasa* (figura 9). A câmera, em alguns momentos do desabafo do indígena, fecha mais o enquadramento, focando-o em primeiro plano, salientando o choro no seu rosto que expressa a angústia por ele comentada. Enquanto o indígena oferece seu depoimento, ele se movimenta, seguido pelo cinegrafista, ficando por vezes de perfil, ou ocupando uma proporção menos central do plano, afetando inclusive a iluminação. Seu rosto fica um pouco obscuro, sem detalhes, se comparado com o fundo da casa.



Figura 9: Depoimento Indígena

O jornalista continua coletando depoimentos de mais civis indígenas pela vereda e a maioria conservam o mesmo recurso estilístico: o relato em MPP e PP de como estão experimentando esses momentos, carregados de incerteza, indignação, raiva. Alegam, por sua vez, como são acusados pelas forças militares, que os aponta como colaboradores dos subversivos. Chama a atenção o depoimento de uma indígena que, depois de ser perguntada pelo jornalista sobre o significado de esperança, fica em silêncio sem conseguir articular uma frase. Reflete um tempo sobre a pergunta e relaciona a esperança com a possibilidade de retornar em paz e tranquilidade para seu vilarejo, como foi em outros tempos, quando não viviam os abusos das forças militares, nem eram coagidos pela guerrilha para com eles colaborar. Levantando a voz, algo tremida, interpela seus vizinhos para falar, timidamente uma vizinha reitera as falas da indígena, os outros apenas observam calados (figura 10).

As duas indígenas questionam tanto o agir da polícia, como das guerrilhas. Desabafam como são coagidos o tempo todo pela força das armas, sentindo-se ameaçados senão colaborarem para um ou para o outro, perdendo a tranquilidade que antes existia no território. A câmera em MPP, sem corte de edição, faz a captação direta dessa situação específica, suscitada pelas perguntas do jornalista, mas também pelo estado de choque no qual se encontravam os presentes na cozinha do local de concentração.



Jornalista: O que é a esperança?

Mulher indígena: Para mim a esperança é...a... sinceramente, eu não sei...eu digo...sinceramente...para mim a esperança é que gente possa retornar a nosso povoado de novo, e que não aconteça o que está nos acontecendo, porque nós vivemos um tempo muito bem. Nós não estávamos nem com esses, nem com estes. Vivíamos porque meu deus nos deu a vida, isso é o que mais dói. Porque, nós como vamos...vem um e fala: “você deve, tenha”. Vá você olhe como estão batendo nas pessoas lá, porque simplesmente vão ver suas casas. Isso está muito errado. Isso foi feito! Falem, sim ou não?! Falem! Eu digo, falemos, mais ninguém, fala!

Figura 10 – Depoimento mulher indígena⁵⁵

A composição visual que destaca os rostos dos indígenas sem a presença do jornalista ao quadro, mas com aspectos do contexto (as casas humildes destruídas, bichos mortos) funcionam como elementos que evidenciam o que as personagens enunciam verbalmente: seu pertencimento identitário indígena não atrelado a discurso militante, sua procedência humilde, com o intuito de questionar o imaginário que as relaciona como pessoas envolvidas com os grupos guerrilheiros. Por sua vez, destaca, ao aproximar o espectador do cotidiano dos indígenas, como seu dia a dia foi totalmente alterado, um cenário simples, mas carregado de sentidos para eles. Desse modo, acessamos uma ideia do mundo indígena que tece uma relação direta entre a terra, a subjetividade e vida destas pessoas, manifesta uma cosmovisão alheia ao olhar urbano, posto que a terra é uma *entidade* natural que não se reduz a mero meio de produção.

A função do MPP, que além de contradizer o relato de um capitão da polícia de Jambaló, que argumenta a favor de estar protegendo a população, evidencia um sujeito acurrado por ambos atores: seu agir espontâneo, o desabafo que conseguem diante da câmera, o cenário natural registrado durante o percurso funcionam a favor da argumentação principal da reportagem, se tornar um documento que evidencia uma guerra padecida pelos civis. Poderíamos dizer que na intenção de ser uma reportagem de registro da guerra e seus efeitos nas vítimas, corre o risco de se tornar um documento que explora o drama humano, como um recurso estilístico para gerar identificação, tal como também o faz a mídia hegemônica, que *Contravíatv* se propõe a questionar. No entanto, em nossa perspectiva, devemos especificar tanto a comparação entre ambas as propostas jornalísticas, como nos diferentes registros que faz sobre as vítimas nesta reportagem.

Sobre a primeira, devemos reiterar que se trata de uma proposta dentro do estúdio que facilita o controle das imagens, produzida por meio da montagem de imagens de arquivo em função de uma narração, que toma o cuidado, quiçá por orientação editorial, de se apresentar engajado dentro do consenso existente nesse momento em relação à

⁵⁵ Jornalista: ¿Qué es la esperanza?

Mulher indígena: Para mi la esperanza es...la...sinceramente yo no sé...yo digo...sinceramente.. para mi la esperanza es que podamos volver al pueblo otra vez, y que no nos pase lo que nos está pasando, porque nosotros en un tiempo vivimos bien. Nosotros no estábamos ni con estos (policía) ni con aquellos (guerrilla). Vivíamos porque mi dios nos dio la vida, eso es lo que más me duele. Porque, nosotros como vamos.. viene uno y dice: “usted debe, tenga”. Vaya mire como están golpeando la gente allá, porque simplemente van a ver sus casas. Eso es muy mal hecho. Eso lo han hecho! Digan si o no?! Digan, hablen! Yo digo, hablemos, pero nadie habla!

libertação dos sequestrados. Por outro lado, nos *frames* anteriormente analisados, é possível perceber que a equipe jornalística não induz o choro no entrevistado, inclusive porque o controle da cena repousa em outros indígenas fora do plano, que também interpelam a testemunha. A reportagem *in loco*, portanto, está o tempo todo submetida à contingência do espaço-tempo.

Embora seja explorado o recurso do PP para enfatizar o choro do indígena, ele se movimenta dentro do plano, saindo do eixo, gesto que não é acompanhado pelo cinegrafista, sugerindo-nos que não se trata de uma prioridade a exploração da dor e o sofrimento. Afirmamos que essa situação foi possível de ser acompanhada pelo estado dos entrevistados ainda em choque, pois eram lembranças recentes e ainda vivas na memória. No entanto, quando o jornalista conversa com a outra entrevistada (a mulher indígena na cozinha), podemos perceber que a situação latente de guerra é explorada pelas perguntas do jornalista sobre conceitos (o que é esperança) que transbordam o contexto.

Isso provoca questionamentos sobre quais seriam as orientações éticas e os modos de interlocução adequados que incidem na produção jornalística e, principalmente, como isso afeta e expõe os sujeitos entrevistados. A análise aqui feita permite questionar, assim, sobre as dificuldades do jornalismo na Colômbia para tratar tais assuntos, sem querer dizer que não tenham sido objeto de discussões em diferentes cenários. Prova disso são alguns anais e relatórios de encontros realizados no país (IAEE, 2013; médios de comunicación y conflicto armado, 2004; Cátedra Unesco de Comunicación, 2014).

No entanto, se a maioria dos estudos sobre meios, jornalismo e *cultura da paz* consideram imperativo que uma mídia realmente diversa e voltada à paz deve focar nas vozes e nos relatos das minorias, das vítimas, dos subalternos, visibilizando suas próprias narrativas que se desloquem dos discursos e representações hegemônicas. A nossa análise aqui nos obriga a nos perguntar quais seriam os modos de construir e fazer visíveis essas narrativas, quando todas elas, vozes do conflito armado, carregam o dano da guerra, os traumas e, portanto, invocam sofrimento e dor, o qual não pode ser atribuído exclusivamente às características intrínsecas do meio ou a performance e habilidade do jornalista. Este trauma subjaz na matriz mais profunda da ferida colonial, como tem desenvolvido os estudos de Walter Dignolo (...), e diz dos traços próprios da cultura política latino-americana.

Acreditamos, por enquanto, que essa é uma questão vital a ser trabalhada pelos pesquisadores e analistas num momento em que começam a ser conhecidas com detalhes as consequências do conflito armado na Colômbia. Talvez, a interpelação de Didi-

Huberman a respeito da exposição dos povos, objetos da imagem, nos auxiliaria a nortear esse assunto, sendo ponto de partida na problematização desses temas, qual seria em termos éticos, a justa medida de representar as vítimas? Como isso se traduz nas escolhas narrativas e estilísticas? Como cogitar a sobre-exposição de seu aparecer?

Não são os povos o objeto de todos os documentários, de todos os turismos, de todos os mercados comerciais, de todas as tele-realidades possíveis e imagináveis? Também gostaríamos de poder indicar, com esta frase, que os povos estão hoje melhor “representados” do que antigamente, pela mão da “vitória das democracias”. E, com tudo, trata-se exatamente do contrário, nem mais nem menos: os povos estão expostos justamente por estarem ameaçados na sua representação – política e estética – e até, como acontece com demasiada frequência, na sua própria existência. Os povos estão sempre expostos a desaparecer. Como fazer para que os povos se exponham a si mesmos e não ao seu desaparecimento? Como fazer para que os povos apareçam e adquiram forma? (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 41)

Por sua vez, a análise permite dizer que se instaura também uma dissonância entre o que é defendido pelas lideranças indígenas, seu posicionamento político, diante daquilo que é manifestado por outros indígenas do *comum*, cuja experiência vivida pela guerra mina suas expectativas de vida, a qual toma forma nos cenários expostos e nos planos que acompanham suas falas, fazendo visível o contexto de guerra. Desse modo, vemos um conflito armado que toma forma agora nos rostos dos indígenas (o recurso de som ambiente captando indícios da guerra perde protagonismo no resto da reportagem), evidenciando uma resistência acurralada: refugiados em casas, ruas vazias nas quais circula somente o contingente das forças militares e a guerrilha, fragmentando o sentido comunitário que o território tem para os *Nasa*.

4.1.2 No podemos guardar silencio

A reportagem do ano de 2005 foi realizada dois meses depois de ter acontecido o massacre de duas famílias em região rural de San José de Apartadó. A partir desse acontecimento, a reportagem desdobra-se para contar a história da comunidade de paz, rodeada de violência e sobretudo resistência perante os atores armados desde a década de 1990. Desse modo, se detém, para apresentar o contexto de violência na região, disputada pelas guerrilhas, o surgimento e fortalecimento na região do paramilitarismo, a impunidade reinante, a negligência do Estado, a perseguição e assassinato de lideranças sociais.

Para análise dessa primeira reportagem, vamos focar em três sequências narrativas e/ou subtemas para explorar os recursos narrativos que nos permitam compreender a proposta jornalística de *Contravía*:

1. Apresentação/introdução do tema e da problemática na região;
2. Contexto histórico do surgimento da comunidade de paz;
3. Os relatos dos camponeses narrando os fatos do massacre acontecido em 2005.

A comunidade de paz de San José de Apartadó: mediação e performance do jornalista

A reportagem se inicia nos introduzindo no lugar dos acontecimentos e nos apresentando a comunidade de paz chamada de *San Josecito*. A chamada do programa é realizada por Hollman Morris, que ocupa o terço direito do enquadramento em meio primeiro plano (MPP), o que permite uma abertura suficiente do pano de fundo, de modo a ambientar o telespectador acerca do local onde se passará a ação. Pode-se identificar um território rural, ocupado por algumas casas, construídas de madeira e dispersas na planície, rodeada de floresta e montanhas. Através desta ambientação, o nome do lugar pode ser identificado pela placa erguida na entrada. Morris é seguido pela câmera, enquanto caminha para a entrada do terreno onde foram reencontrados os camponeses da comunidade de paz (Figura 11).



Figura 11: Hollman Morris à entrada da comunidade de Paz de San José de Apartadó.

Como estratégia de interpelação, Hollman Morris dá as boas vindas e se adentra à comunidade, enquanto a câmera compõe um plano geral e, ancorada na estrada, acompanha o percurso de Hollman. Desse modo, o espectador é convidado a participar

de um cenário e uma história que poderiam lhe parecer estranhos a sua realidade imediata, principalmente urbana (figura 12). A narração é a seguinte:

Chegamos até Urabá, na comunidade de paz de San José de Apartadó. Comunidade que, em 1996, decide declarar-se neutra diante da guerra, o que quer dizer que exigem de guerrilheiros, de paramilitares e do Exército que os respeitem. Mas declarar-se neutro nessa zona do país tem um preço, e o preço pago pela comunidade de paz de San José foi o de 150 líderes assassinados. Porém, o mais aberrante aconteceu há dois meses. E aqueles que conhecem a história da comunidade dizem que, diante desses fatos aberrantes, não podem guardar silêncio, talvez porque o silêncio pode ser mais duro que a morte, e essa é nossa história de hoje, bem-vindos e bem-vindas a *Contravía*⁵⁶



Figura 12: Plano geral mostrando o lugar e acompanhando a entrada de Hollman Morris

A chamada fecha com um *fade in*, dando passo a um recurso gráfico que se refere ao título da reportagem. Segue um PM de Morris filmado de costas dentro de um carro, o enquadramento da câmera acompanha o movimento do veículo. A narração em *off* do jornalista localiza geograficamente San José de Apartado; comenta que é um vilarejo de 32 veredas e em torno de 3 mil habitantes. Visualmente são mostradas imagens do percurso que realizam em carro na sua chegada ao território.

Na chegada, a narração destaca como pedem licença para conversar e entrevistar os habitantes da comunidade de paz, realizar os registros e contar a história recente das famílias assassinadas. Também mostra como a interação se produz num café da manhã coletivo, demonstrando a empatia que a equipe consegue dentro da comunidade. Visualmente são mostrados planos médios dessa interação e do cotidiano nessa manhã

⁵⁶ Hemos llegado hasta Urabá, concretamente hasta la comunidad de paz de San José de Apartadó. Comunidad que en 1996 decide declararse neutral frente a la guerra y eso quiere decir que le exigen a guerrilleros, paramilitares y el ejército que los respeten; pero declararse neutrales en esta zona del país tiene un precio, y el precio que ha colocado la comunidad de paz de San José es de 150 líderes asesinados, pero la más aberrante fue la que ocurrió hoy hace dos meses. Y quienes conocen la historia de la comunidad dicen que frente a estos aberrantes hechos no se puede guardar silencio, quizás, porque el silencio puede ser más duro que la muerte, y esa es nuestra historia de hoy, bienvenidos y bienvenidas a *contravía*.

(figura 13). A narração, depois, concentra-se em comentar o valor estratégico da geografia do território para os grupos armados, sendo um corredor que comunica com várias regiões do país.



Figura 13: PM da interação equipe *Contraviatv* com camponeses

Depois desse preâmbulo, a narração explica que local é esse onde os camponeses se instalaram e quais as razões da comunidade de paz decidir sair de suas casas e morar nesse sítio, um amplo terreno de *propriedade coletiva* que nomearam de *San Josecito*. O principal motivo, comenta o jornalista, foi o último massacre acontecido e a resposta do governo ao fazer presença apenas com as forças militares na vereda. Visualmente, acompanham a narração uma sequência de planos gerais do território e das atividades dos camponeses dentro de *San Josecito*, para dar entrada depois ao depoimento de uma liderança da comunidade, quando entrevistada pelo jornalista.

Clara Lagos, enquadrada em MPP, quando interpelada pelo jornalista, apresenta os argumentos da comunidade para sair da vereda, dado que o Estado só faz presença com as forças de repressão, colocando ainda mais em risco a vida de todos, por ser agora alvo de possíveis ataques e incursões armadas das guerrilhas. Para a liderança, as forças repressivas do Estado nunca garantiram a estabilidade e segurança da população, pelo contrário, é urgente no local uma presença civil do Estado (Figura 14).

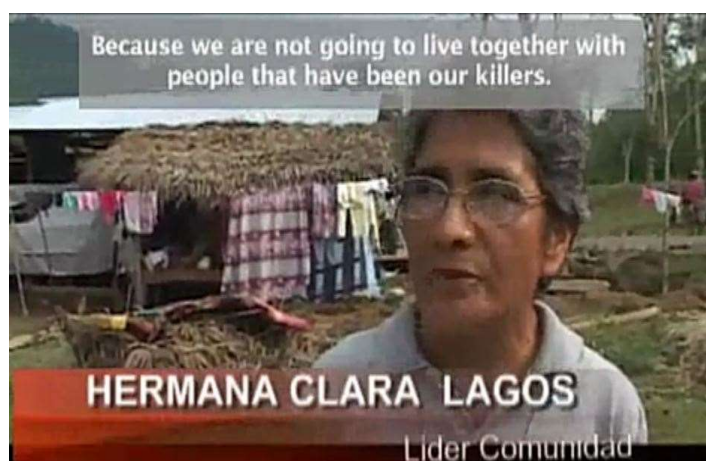


Figura 14: Depoimento Clara Lagos⁵⁷

Clara Lagos: tínhamos dito, a policia coloca um pé em San José e nós saímos, porque não vamos conviver com pessoas que têm sido nosso algoz (víctimarios). Porque tem sido uma história bem contabilizada, com testemunhas e testemunhas de dar a vida por manter uma verdade.

Jornalista: Quando volta a população? Ou, até onde pensam chegar?

Clara Rojas: eu acho que não perdemos San José. Nós vamos lutar por ele. E vamos lutar desde aqui, desde nossa posição de neutralidade, de não entrar em diálogo com a força pública. E que passa com a parte civil do Estado? Quando pedimos desde um começo, se pediu a casa de justiça, que era a parte civil do Estado, porque não havia um representante da promotoria, da procuradoria, de defensoria nacional, e todo ficou em que não havia pessoal, recursos, mas se enviam 55 policiais.

Ao testemunho de Clara seguem imagens do vilarejo abandonado, planos gerais (PG) de ruas abandonadas e primeiros planos de casas evocando silêncio e solidão. Essas imagens contrastam com a fala do jornalista que insiste em continuar fazendo memória. A função de voz em *off* que contrasta com as imagens reforçam a intenção de explicar o que está acontecendo no povoado e argumenta a favor que o único modo é lembrar e contar a história da região. (Figura 15).

⁵⁷ Do original “habíamos dicho, la policía coloca un pie en San José e nosotros nos salimos, porque no vamos a convivir con las personas que han sido nuestros victimarios. Porque ha sido una historia bien contabilizada, con testigos y testimonios de dar la vida para mantener una verdad.

Periodista: Cuándo la población regresa?

Clara Lagos: yo creo que no perdemos San José. Nosotros vamos a luchar por él. Y vamos a lucharlos desde aquí, desde nuestra posición de neutralidad, de no entrar en diálogo con la fuerza pública. Y que pasa con la parte civil del Estado? Cuando pedimos desde un comienzo, se pidió la casa de la justicia, que era la parte civil del Estado, por qué no había un representante de la fiscalía, de la procuraduría, de la defensoría nacional y todo quedó en que no había personal, recursos, pero, sí envían 55 policías.



Figura 15 – Sequência de imagens do povoado abandonado e do cotidiano dos camponeses

Nessa sequência, é fundamental a performance e mediação do jornalista. A função principal, além de contextualizar e introduzir o espectador dentro da narrativa e objetivo do programa, é interpelar o espectador para aproximá-lo da realidade das vítimas, possível também pelos planos que permitem observar o local, as atividades, as condições de vida dos camponeses, uma realidade que pode lhe parecer estranha e distante para o perfil do espectador referido a uma população majoritariamente urbana.

Ao mesmo tempo, a intenção comunicativa do jornalista de mostrar as atividades e a interação da equipe com a comunidade lhe imprime um ritmo e um estilo próprio à reportagem, sustentando os critérios que tornam *Contraviatv* uma proposta alternativa. Quando realizam seu trabalho dentro do território, desse modo, explora-se audiovisualmente o recurso retórico de gerar empatia com a comunidade, “pedir licença para gravar, tomar café juntos”, etc. Essa interação e relação de proximidade que estabelece a reportagem pela performance do jornalista, coloca ao espectador à expectativa de compartilhar a experiência dos camponeses que, aos poucos, irão ocupando um papel central.

A narração em *off* contribui nesse propósito, articulando logicamente o relato com as imagens do território, das atividades dos camponeses, sendo, ao mesmo tempo, um recurso que permite pausas, transições, lapsos. Conexões lógicas e de espaço-tempo para introduzir novos subtemas.

Passado político de Apartadó e surgimento da comunidade de paz: montagem e imagens de arquivo

Posteriormente, a reportagem se organiza em dois eixos temáticos. O primeiro focaliza a narração da história e o contexto de guerra dentro do qual surge a comunidade de paz de San José de Apartadó. Estrutura-se em uma montagem paralela que alterna cenas do presente da narrativa (2005) e eventos do passado da comunidade de paz. O segundo desdobra-se nos relatos dos camponeses na busca das famílias assassinadas.

Com esse intuito, a sequência seguinte faz um percurso cronológico de finais da década de 1980 até a data da fundação da comunidade de paz, em 1997. Assim, são apresentados em síntese, pela edição de imagens de arquivo, acontecimentos que expressaram o conturbado ambiente político do momento, determinado em absoluto pelo modo como nele operaram os distintos atores do conflito (Estado – guerrilhas – paramilitares). É comentado na narração o fortalecimento do paramilitarismo e a disputa com as Farc pelo território, o extermínio de partidos políticos de esquerda, a política de apoio a estratégias de combate à insurgência, bastante questionadas por ONGs e defensores de direitos humanos da época.

Para evidenciar a importância do que está sendo narrado, o texto se faz acompanhar por imagens de arquivo nas quais é possível ver imagens referidas ao paramilitarismo em meados da década de 1990. É o fortalecimento desses grupos o que ganha maior presença na narrativa, tanto pela duração dos planos como pelo modo em que se realiza a edição, exibindo uma história mais coerente pelo seu impacto na comunidade da paz. Em contraste, há uma menção breve ao partido político *Esperanza, Paz e Libertad*, originado no processo de paz com as guerrilhas do EPL, e que foram alvo de perseguição e assassinatos por parte das Farc. Nessa sequência domina o relato de um vereador da UP (*Unión Patriótica*), partido político de esquerda, denunciando o paramilitarismo, a ausência de garantias para desenvolver seu projeto político, a impunidade, os militantes assassinados e desaparecidos. A narração é acompanhada de imagens de arquivo de cortejos fúnebres e o dolo de familiares em primeiros planos, sem ter elementos visuais ou textuais que corroborem as imagens com as denúncias do vereador. Estas expressam genericamente a situação de guerra geral e suas consequências, tendo, portanto, o intuito de comover e impactar o espectador.

Ainda nesta sequência, a narração faz referência à legalização de grupos de segurança privada armada (*Convivir*), patrocinada por empresários e sob a aquiescência

do então governador de Antioquia, Álvaro Uribe Vélez. Esse fato é representado pela imagem do ex-governador explicando os propósitos positivos dessa estratégia de segurança. Seguem planos dos grupos armados, agora legais, com os rostos cobertos e camuflados. Entretanto, a narração em *off* destaca como essa estratégia envolve ativamente civis na guerra, acendendo os alarmes em diferentes ONGs, por ser uma medida nefasta num país questionado internacionalmente pela violação ao direito internacional humanitário.

O final dessa sequência apresenta a intensificação da guerra em *San José de Apartadó* a partir do assassinato de quatro líderes sociais e administradores de uma cooperativa da comunidade, descritos como os mais velhos, sábios e comprometidos socialmente. Neste relato, as vítimas ganham, além de nome, história e um lugar na comunidade. A narrativa apoia-se no testemunho de um trabalhador da cooperativa contando como um deles foi assassinado.

A narração em *off* define esses fatos como determinantes no surgimento da comunidade de paz em 1997. As imagens de arquivo descrevem as atividades dos camponeses como marchas e interpretações musicais como demonstrações da mobilização civil contra a guerra. Seja pela edição de imagens de arquivo com depoimentos dos líderes ou a narração em *off*, a reportagem visa construir uma ideia de memória produzida no território como pilar da organização da comunidade, o papel de neutralidade que assumem como civis diante da guerra e seu lugar de vítimas por se mobilizarem contra os atores do conflito armado, pois muitos são assassinados (figura 16).



Figura 16: Sequência de imagens de arquivo: a narração contextualiza o ambiente político do conflito armado e as principais causas que, a critério do programa, definem o surgimento da comunidade de paz de San José de Apartadó

Por que *Contravíatv* insiste em fazer memória, apresentando no primeiro bloco o cenário político do conflito armado, antes de tratar diretamente os fatos de 2005? Aspectos como o fortalecimento do *paramilitarismo* com o consentimento de governantes, a impunidade e o silêncio diante das mortes dos civis pertencentes à comunidade por se declararem neutros diante da guerra, constituem-se em elementos fundamentais tanto para contextualizar quanto para compreender a situação trágica de 2005, em que foram massacradas duas famílias. Ao mesmo tempo, esse exercício jornalístico de construção da memória permite conferir legitimidade aos depoimentos dos habitantes de San José, contra a investida dos ataques do governo de Uribe Vélez.

Se, por um lado, a edição e a narração em *off* tem a função de sintetizar uma história fragmentada e recentemente estudada na Colômbia, como foi o surgimento do

paramilitarismo, por outro, vemos que serve ao objetivo de focar nos aspectos que a critério do programa são causa do surgimento da comunidade de paz, passando rapidamente por alguns fatos que são mera evocação para ilustrar um ambiente político caótico.

De outro modo, a construção deste percurso histórico sugere como os aspectos de autonomia e organização comunitária dos habitantes de San José de Apartadó se contrapunham aos interesses econômicos da região. Portanto, a história, pela perspectiva assumida por *Contraviatv*, guarda coerência com o lugar das vítimas e evidencia o paramilitarismo como uma estratégia político-militar de governantes locais, militares e empresários, no exercício do controle territorial ao expulsar violentamente seus habitantes, despojando e se apropriando de terras com fins de exploração econômica e projetos de multinacionais (CNMH, 2012, p. 67).

Efetivamente, vários especialistas afirmam que o próprio Estado, ao promulgar a resolução de 27 de abril de 1995, para garantir o controle das forças de segurança e evitar a aguda crise institucional, possibilitou o reagrupamento e legalização de grupos civis particulares armados, sob a rubrica de CONVIVIR, e acabou dando o fôlego necessário para impulsionar o sucesso do projeto paramilitar. Em 1997, as *Autodefensas Unidas de Córdoba y Urabá (AUCU)* já tinham consolidado o domínio total de Urabá e boa parte de Antioquia. Entraram em Chocó, Santander, o sul de Bolívar, os Llanos orientales e o Tolima. Naquele ano, os paramilitares foram responsáveis por 70% dos assassinatos políticos do país (RONDEROS, 2014, p. 234).

Contraviatv, através da montagem de imagens de arquivo e a narração em *off*, buscou contextualizar todo o fenômeno do paramilitarismo e sua relação com um Estado, incapaz de garantir o livre exercício cidadão para organizar-se pacificamente contra a guerra, como um modo de resposta às fracas instituições oficiais e ao esquecimento a que tinham sido condenadas.

Através de recursos estilísticos, como imagens de arquivo e planos de contextualização, *Contraviatv* apresentou o surgimento da comunidade de paz e a necessidade de construir e tornar visível uma memória que expressa a condição de vítimas dos seus habitantes, por serem alvo dos grupos armados por se negar a participar da guerra. Desse modo, o território se torna um lugar de refúgio a partir do qual se enuncia uma resistência à confrontação bélica, sugerindo a fortaleza dos seus habitantes enquanto permaneçam unidos e coerentes com esse propósito. Para Hernández (2000), uma comunidade de paz pode ser definida como:

Iniciativas de paz a partir da base social, em construção, que encontram sua origem em regiões de alta violência e em comunidades que em meio do fogo cruzado se organizam como expressão de resistência civil não violenta ao conflito armado interno, dentro de um território delimitado que declaram a margem das hostilidades, para se auto-proteger reivindicando a autonomia e imunidade da população civil diante do conflito armado, reconstruir o tecido social, desenvolver um projeto de vida baseado na solidariedade e o bem comum, e materializar o direito à paz (HERNÁNDEZ, 2000, p.3)⁵⁸

Segundo esta autora, a comunidade de paz de San José de Apartadó foi uma decisão dos próprios camponeses que contou com o respaldo das organizações não-governamentais que os acompanhavam, entre elas o CINEP e a diócesis de Apartadó. Todo o percurso narrativo deste bloco cumpriu uma função de preâmbulo para o segundo, no qual ganham protagonismo as vozes das próprias vítimas dentro do lugar dos acontecimentos. Nossa análise foca-se agora nesses sujeitos sociais, cujos relatos estruturam a narração dos acontecimentos do massacre.

As vozes das vítimas: o testemunho como sujeito de denúncia

Em voz *off*, o jornalista introduz novamente o tema do massacre de fevereiro de 2005, situando temporalmente o espectador ao enunciar o momento da realização da reportagem (abril de 2005). Um *zoom out* de uma montanha que, ao se abrir, enquadra duas mulheres de joelhos no que parece um túmulo no meio da floresta, identificado por uma cruz de madeira. Corte de edição para as fotografias das pessoas assassinadas, acompanhando o relato do jornalista, que menciona seus nomes: Luís Eduardo Guerra, sua esposa Sandra e seu filho Einer; e ainda Alfonso Tuberquia, sua esposa Bellanira, seus filhos Santiago e Natalia. Começam assim a ganhar rosto as vítimas da comunidade, nos interpelando para saber mais detalhes sobre elas, devido às imagens estáticas, fotografias um pouco opacas, nos oferecem um outro estranho, um rosto mudo e quieto que nos olha, sem nenhuma ação, apenas uma fantasmagoria (figura 17).

⁵⁸ Do original: Iniciativas de paz a partir de la base social, em construcción, que encuentran su origen en regiones de alta violencia y en comunidades que en medio del fuego cruzado se organizan como expresión de resistencia civil no violenta al conflicto armado interno, dentro de un territorio delimitado que declaran al margen de hostilidades, para autoprotgerse, reivindicando la autonomía de la población civil frente al conflicto armado, reconstruir el tejido social, desarrollar un proyecto de vida basado en la solidaridad y el bien común y materializar el derecho a la paz.



Figura 17 – Fotografia de uma das mulheres assassinadas.

Seguem depois os depoimentos dos próprios camponeses em meio primeiro plano, corroborando o dito pelo jornalista e oferecendo mais detalhes sobre sua experiência na busca dos corpos. O meio primeiro plano nos apresenta um rosto e uma voz de pessoas que podem ser identificadas como pertencentes a um contexto rural, marcas disso seriam também seu sotaque e suas roupas simples, em alguns casos um homem usa chapéu. Os depoimentos dos camponeses neste momento são os que mais ganharam destaque, sendo a narração em *off* apenas um articulador lógico e temporal da narrativa.

Visualmente, o rosto dos habitantes da comunidade de paz surge em meio primeiro plano, enquanto concedem seus depoimentos e demonstram suas emoções. O enquadramento permite identificar o contexto no qual se encontram, fazendo referência ao povoado de San José, seja pelas casas de madeira, ou pelo fundo verde da floresta e das montanhas. Essa relação é possível pela contextualização inicial que o jornalista realizou na chamada, possibilitando a semelhança dos lugares, dotando de veracidade a reportagem, pela coerência espacial que conserva e sua referência às locações, que guardam características similares. Também auxilia na identificação do contexto a trilha sonora que conserva o som ambiente do lugar.

A exceção de Noelia, a presença dos camponeses é forte e suas falas são enfáticas. Eles afirmam que viram membros do Exército, com uniforme camuflado operando no local, no momento em que encontraram os cadáveres. Relatam ter sofrido ameaças por parte dos soldados, sendo que um deles alterou a cena do crime, pegando e lavando um facão que se encontrava à beira do rio. Os relatos são alternados por diferentes pessoas e em alguns momentos o mesmo fato é reiterado por várias testemunhas (figura 18). A fala de Noelia é pausada e seu olhar parece não ter alvo nenhum, expressando introspecção. Perante a falta de evidência visual do acontecido, as testemunhas são o único modo de recriar os fatos desses dias.



Testemunha 1 (Gildardo Tuberquia): na quinta, 24, saímos às 5 da manhã de San José e, no caminho, encontramos o pessoal do Exército. Apenas eles nos viram, escondiam-se, fomos a procurar [nossos companheiros]. Encontramos dois facões. Acharmos que os aturdiram a garrote e depois os esquartejaram.

Testemunha 2 (Noelia): [o militar] pegou o facão e o levantou diante de nós e nos disse “este é o esquartejador, né”.

Testemunha 3 (não identificada): quando chegou com o facão, ele disse “ah, este é o esquartejador”. Sabendo que esse era, o lavou, limpou muito bem nas pedras, aí quem de nós ia falar que esse era. Quando nós passamos, estava o letreiro na porta da casa velha da mãe do rapaz que estava morto, dizia AUC. Quando voltamos, já não tinha pichação nenhuma, e o único pessoal que estava aí era o Exército. Não tinha mais ninguém.

Figura 18 – Relatos das testemunhas da comunidade de paz de San José de Apartadó⁵⁹

Após conhecer os depoimentos dos habitantes do local, o jornalista retoma a narração em *off* para mencionar a versão do governo por meio de declaração pública do presidente Uribe Vélez. Este aparece sentado em MPP no centro do enquadramento, ao fundo uma parte da bandeira da Colômbia ocupa o terço esquerdo no plano. No outro terço, algo obscuro, se observam detalhes de uniformes camuflados, compondo um cenário oficial e militarista. Uribe, num tom enérgico e com um discurso moralista, desmente as acusações dos camponeses, repreende e julga severamente seus líderes como

⁵⁹Tradução nossa para: Testigo 1: El jueves 24 salimos a las 5 am desde San José, y en el camino encontramos tropa del ejército, apenas nos veían se escondían, nos fuimos a buscarlos... Encontramos dos machetes y un garrote. Lo que creemos que los aturdiron a garrote y después los descuartizaron.

Testigo 2: Cogió el machete y lo alzó y al frente donde estábamos nosotros nos dijo este será el degollador o qué.

Testigo 3: Cuando viene con el machete limpio dice a que este es el degollador. Sabiendo que es ese, le limpió la cachea muy bien, lo lavo super bien en las piedras, super limpio y con muchas más melladuras ahí si quien le iba a decir que ese era.

Cuando nosotros pasamos estaba el letrero en la puerta de la casa vieja de la madre del muchacho que estaba muerto, decía AUC, cuando ya regresamos ya el letrero estaba limpio, y los únicos que estaban ahí era el ejercito. Ahí no había más nadie.

cúmplices das Farc, alegando ainda que utilizaram a comunidade para proteger a organização terrorista (Figura 19).



Uribe Vélez: Nesta comunidade de San José de Apartadó, há pessoas boas, mas alguns de seus líderes, patrocinadores e defensores estão seriamente marcados, por pessoas que residiram aí e auxiliam às Farc e de querer utilizar a comunidade para proteger esta organização terrorista.

Figura 19: Declaração pública de Uribe Vélez acusando os líderes da comunidade de serem auxiliares da guerrilha das Farc⁶⁰

A voz em *off* do jornalista continua comentando como esse tipo de impugnações ocasionaram mais temor na comunidade de paz, acendendo alarmes, por se sentir mais vulneráveis a ações dos grupos armados, sobretudo paramilitares, já que se viram estigmatizados como colaboradores da guerrilha. Em contraste, acompanha a voz *off* uma sequência de planos da cotidianidade da comunidade de paz: um PM, uma mulher cozinhando, PG de um homem sentado à frente da sua improvisada casa, PG de um homem levando seu cavalo carregando madeira (figura 20).



Figura 20 – Cotidianidade dos camponeses na comunidade de paz.

⁶⁰ Tradução nossa: “Uribe Vélez: en esta comunidad de San José de Apartadó hay gente buena, pero algunos de sus líderes, patrocinadores y defensores están seriamente señalados, por personas que han residido allí, de auxiliar a las FARC y de querer utilizar a la comunidad para proteger a esta organización terrorista...”

O bloco fecha com Morris insistindo na dificuldade de conseguir os testemunhos, tendo em vista as ameaças recebidas após cada denúncia pública. Ainda assim, alguns dos camponeses decidiram autonomamente falar e exigir respeito por parte do Estado. Para demonstrar a capacidade de resiliência dos movimentos sociais na Colômbia, o jornalista encontra uma síntese ao reproduzir a seguinte declaração: *vivir en silencio es mucho más difícil que la muerte*. *Contravíatv* mostra-se coerente com tal posição e deixa evidente sua identificação com essa causa ao pronunciar que *es muy difícil guardar silencio*.

Neste bloco da reportagem no qual focamos nossa análise, adquirem relevância os próprios habitantes de San José de Apartadó como testemunhas oculares dos fatos de 2005, relacionados ao massacre de duas famílias, sendo fundamental o enquadramento em MPP que torna sua voz e rostos visíveis. Seus rostos e vozes se contrapõem à versão oficial do acontecido e desafiam as forças militares e o governo, cujo discurso, num tom moralista, justifica o acontecido por representar os camponeses como auxiliares das guerrilhas. Os camponeses, ao decidirem falar, acusam o Exército e assumem sua palavra como estratégia de denúncia dos trágicos acontecimentos. Evidenciam-se os esforços de *Contravíatv* para representa-los à margem dos estereótipos que costumam ser enquadradas as populações rurais.

As ambivalências das testemunhas: o aparecer e o ocultamento

Deteremo-nos nessa seção da análise à segunda parte da reportagem *No podemos guardar silencio*. Esta edição, em parte, é produto da situação contingente da guerra, quer dizer, surge quando no local em que se encontra a equipe de *Contravíatv* acontecem combates entre Exército e guerrilha, mudando o rumo da cobertura da situação inicial. Interessa-nos compreender quais são os recursos estilísticos que operam para apresentar outros modos de *dar voz às vítimas* e continuar avaliando e problematizando a proposta jornalística de *Contravíatv*.

A reportagem começa com uma sequência de imagens dentro da comunidade nos seus fazeres cotidianos. Seguimento sem cortes do interior da comunidade, em planos fechados: MPP de criança com um copo na mão, crianças olhando para a câmera. Seguem breves planos dos fazeres cotidianos da comunidade: PG de uma mulher caminhando com uma vasilha, PG de um homem moendo. A trilha sonora de guitarra corresponde a um ambiente de calma e tranquilidade, com a qual se costuma identificar a vida rural. Corte

de edição, Gildardo Tuberquía é enquadrado de costas em MPP, expressa enérgico “há dois”, referindo-se aos helicópteros que sobrevoam a área, enquanto levanta seu braço direito assinalando com o dedo. Corte para PG, em *contra-plongée*, de um dos helicópteros. A trilha sonora muda para som ambiente, podendo se escutar as reações dos camponeses e o som produzido pelos helicópteros. É captável a tensão no ambiente, quebrando com a sensação de sossego transmitida minutos atrás. Voz *off* do jornalista expressando como a própria equipe de *Contravíatv* testemunhou a situação de combates e os deslocamentos das pessoas que fugiam das veredas vizinhas.

Na sequência, o jornalista caminha junto a Brigida (líder da comunidade) na estrada de um vilarejo, seguidos pela câmera (não há indícios do nome do local), que os enquadra em plano conjunto (PC) enquanto ela reitera o lugar de resistência coletiva. É possível depreender, pelo plano conjunto, o abandono das casas ao redor. Sua fala é interrompida quando o jornalista decide interpelar as pessoas que se cruzam no caminho, fugindo do povoado. A câmera realiza um movimento de direita para esquerda, seguindo o olhar do jornalista, para focar a pessoa que ele interpela. A câmera enquadra essa pessoa, em PM, um homem camponês que responde com receio. Na dimensão visual, os movimentos e enquadramentos bruscos da câmera, as perguntas diretas e o agir das poucas pessoas fugindo geram um ambiente tenso. No entanto, esse acompanhamento ao vivo carrega o documento de veracidade.

O jornalista continua insistindo até conseguir vencer a reticência de um casal, que responde naturalmente à interpelação feita. Em PC e PM, conhecemos Conrado e sua esposa, Noelia. Eles afirmam que, pelos fortes combates, abandonaram sua casa no dia anterior, quando decidiram sair com seus filhos para deixá-los num lugar mais seguro. No momento em que dão a declaração, estão retornando preocupados com os pertences e bens que deixaram para trás.

O jornalista, enquadrado em MPP, aproveita para interpelar o espectador e explicar que a única chance dos camponeses voltarem seguros para casa é sob a companhia da equipe de *Contravíatv*, porém, vão fazer as consultas pertinentes sobre a situação de guerra na vereda. Uma vez confirmada a relativa tranquilidade da situação, a equipe de *Contravíatv* embarcou na aventura de duas horas caminhando junto a Gildardo e o casal, Conrado e Noelia, até conseguir chegar à vereda *la Cristalina*. Os planos permitem perceber a situação de solidão do lugar, transmitindo a sensação de incerteza (figura 21).



Figura 21 – O jornalista conversa sobre a situação de deslocamento com os camponeses e resume a situação para o telespectador

Continuando ainda no mesmo povoado, antes de pegar a trilha para casa de Conrado, o jornalista insiste novamente em registrar a situação gerada pelos combates no dia anterior, possivelmente animado pelo fato de observar os habitantes abandonarem o local com seus modestos bens. Nessa ocasião, seguido pela câmera, o jornalista está enquadrado de costas e se aproxima de uma senhora que conseguimos perceber ao fundo, em 1/3 direito do plano. Ao ficar bem próximo, o plano se fecha em PM, o jornalista a interpela e, mesmo diante da reticência dela para responder e seus gestos para evitar a câmera, a atitude da equipe realizadora é continuar registrando o momento (figura 22).

Quando o jornalista fica bem próximo da senhora, cumprimenta-a dizendo “bom dia”, ao que ela responde simultaneamente e se desloca para o lado a fim de esquivar-se da câmera. O cinegrafista enquadra, então, um televisor, algumas sacolas e uma mochila antes de voltar para o registro da testemunha pressuposta, enquanto o jornalista pergunta para onde vai com o televisor. Esses elementos permitem identificar a condição socioeconômica da população rural e camponesa, humildes e austeras. A cena e diálogo continuam deste modo:



Jornalista: A senhora para onde leva o televisor?

Testemunha: Lá, para Apartadó

Jornalista: E por que está indo embora?

Senhora: Vontade que eu tive..

Jornalista: E por quê?

Senhora: Coisas da vida

Jornalista: Por que está indo se aqui está legal?

Senhora: A verdade é que todo mundo está indo embora, para quê ficar sozinha?

Jornalista: Medo, né?

Senhora: Claro, temor.

Jornalista: Você o que pede ao Estado?

Senhora: Paz, tranquilidade.

Figura 22 – Interação entre jornalista e testemunha que opta pela ocultação⁶¹.

Consideramos que a ocorrência visual aqui produzida representa um sujeito que tem decidido a ocultação e o aparecer nas margens como uma tática de sobrevivência. Diferentemente de outros sujeitos, engajados com o processo da comunidade de paz, há um segmento da população que optou por outros modos de aludir a uma guerra que não dá tréguas. Revela-se um momento constrangedor para o sujeito observado, pela sua reação de ficar em silêncio, causada por sua experiência do que significa falar dentro de um território dominado pelos grupos armados.

Uma vez na casa de Conrado e perante a relativa calma do local, o jornalista retoma o propósito de obter mais depoimentos dos camponeses sobre sua percepção da situação de guerra e os atores do conflito armado. Em PM, a tomada diagonal de Conrado, ocupando um terço do plano, permite observar também a sua esposa ao lado, assim como elementos que identificam o local da entrevista, uma casa de madeira humilde, com

⁶¹ Tradução nossa: “Periodista: la señora para donde lleva el televisor? /señora: allá para Apartadó/P: Y por qué se está yendo? / S: ganas que me dieron/ P: y Por qué?/ S: cosas de la vida. / P: y por qué se está yendo si esto está tan bueno? /S: la verdad es que todo mundo se está yendo, para qué me voy a quedar sola/ P: miedo, cierto? /S: claro, temor/ P: usted que le pide al Estado?/ S: paz, tranquilidad.”

algumas roupas simples penduradas, apoiada pelo som ambiente de animais domésticos e da floresta, conotando uma área rural.

Com voz tremida, um olhar introspectivo, fora do eixo da câmera, Conrado relata como, anos atrás, um grupo de militares assassinou sua filha, enquanto caminhavam pela vereda ao serem confundidos com guerrilheiros. Sua esposa, Noelia, comporta em silêncio os mesmos gestos de introspecção, por momentos abaixando a cabeça. A narração de Conrado salienta a pressão psicológica que sofreu por parte do Exército, para que declarasse a morte da filha como produto de um cruzamento de disparos com os insurgentes. Com esta investida, os militares buscavam absolvição do ato cometido. No entanto, Conrado se negou a confirmar tais fatos e conseguiram realizar a respectiva denúncia perante as instâncias judiciárias.

A fala de Conrado encerra o segmento questionando a mídia local por ter noticiado a morte de sua filha com base no relatório militar. Assim, para ele, a comunidade de paz de San José de Apartadó tem sido o único meio viável para realizar as denúncias. Somente assim se tornam toleráveis os inúmeros atos de violência experimentados, que não ocultam a dor, o sofrimento e a resignação dos camponeses. Tais sentimentos ficam perceptíveis no tom e cadência das suas vozes, como também são mostrados nos seus rostos (figura 23).



Figura 23 – Conrado testemunha sobre o assassinato de sua filha por parte do Exército

O jornalista em voz *off* condensa esses relatos para tratar o tema da impunidade, referindo-se a muitos outros casos similares na justiça. Em 2003, aproximadamente 300 famílias da Comunidade de Paz adiantaram um processo legal contra o Estado, os advogados das vítimas declararam que a respectiva instituição de justiça (Fiscalía) nunca iniciou uma investigação preliminar. Por sua vez, o jornalista expressou que tentaram

realizar as averiguações desse processo na respectiva instância do Estado, sem obter um pronunciamento oficial.

Acrescenta que o massacre perpetrado pelos paramilitares e Exército foi anunciado em outubro de 2004 pela *Defensoría del Pueblo* e o Estado não tomou providências a respeito. Nesse relatório, é feita uma advertência quanto a intenção dos paramilitares de exterminarem a Comunidade de Paz por considerá-la contrária aos interesses de controle territorial destes grupos armados.

O único que o Estado garantiu, expressa o jornalista, foram os assinalamentos proferidos por Uribe, que retumbaram em cada canto de San José. Seguem novamente as imagens das declarações realizadas pelo ex-presidente (figura 18). O episódio conclui com o mesmo relato de Morris usado no episódio anterior.

Em 2008, foi aberta uma investigação por parte das autoridades da justiça do Estado contra aproximadamente 15 militares, depois de saber da cumplicidade de membros do Exército com paramilitares para efetuar os assassinatos. Em 2010, ocorreu a condenação de um capitão e sete paramilitares a 20 anos de prisão. Em 2012, foram condenados a 34 anos de prisão 4 oficiais e suboficiais. No entanto, para os advogados defensores e a Comunidade de Paz, é necessário continuar com as pesquisas para identificar os autores intelectuais que ordenaram o massacre, o qual envolveria altos comandos da brigada XVII do Exército (VERDAD ABIERTA, 2013).

A contraposição dos discursos oficiais com os relatos dos camponeses, assumindo sua fala como disputa pela verdade, alinhavados pelos comentários do jornalista, expressam um cenário precário de disputa pela visibilidade dos camponeses como vítimas. Nesse intuito, o programa privilegiou uma memória da Comunidade de Paz em que sua possibilidade de ação se expressou na presença das vítimas como testemunhas oculares dos acontecimentos trágicos de 2005, como um modo de estabelecer uma denúncia aos contínuos atos de violação de direitos humanos que padecem.

*Contravía*tv permitiu uma visibilidade alternativa das vítimas à promovida pela mídia hegemônica, quando elas adquiriram voz e rosto, sendo sujeitos da sua própria história, podendo questionar o lugar comum dos discursos que as enquadravam como sujeitos ora suspeitos ora manipuláveis. Os recursos estilísticos usados na reportagem tiveram o propósito de estabelecer um contraponto aos assinalamentos do governo Uribe, servindo mais de pretexto para realizar uma crítica ao regime em questão e adquirindo um caráter denunciante. Este caráter se explica pelo sucesso da propaganda uribista ao construir uma opinião favorável contra o reconhecimento da existência do conflito

armado, a celebração das ações militares elevadas a forças sagradas, a declaração messiânica do fim da ameaça terrorista e a adesão acrítica nessa agenda da mídia hegemônica.

4.1.3 TV e memória: Cenário de embates entre lembranças e o esquecimento

Las mujeres de Mampuján foi uma reportagem de *Contravíatv* que lhes conferiu o prêmio *India Catalina*, em 2011, na categoria de melhor programa de Jornalismo e Opinião. Nesta seção, interessa-nos estudar o referido capítulo para explorar quais os recursos estilísticos que permitem às vítimas *fazer memória*, lembrar sua história, quais as práticas em que isso se concretiza e os sentidos que as mobilizam. Para isso, atentamos agora ao processo organizativo liderado por um grupo de mulheres habitantes de Mampuján, pertencente à região dos Montes de María⁶². A reportagem se debruça nos acontecimentos da rememoração dos 10 anos do deslocamento violento da população de Mampuján por parte dos paramilitares. Inicia com o jornalista, voz em *off*, localizando geograficamente o lugar e se apoiando também em recursos infográficos, como mapas e texto.

Em março de 2000, os paramilitares do *bloque Montes de María*⁶³ chegaram à vereda *Las brisas*, pertencente a essa região, e assassinaram 13 camponeses, depois voltaram-se ao povoado de Mampuján e ordenaram a todos os seus habitantes que se reunissem na praça, prevendo-se o mesmo destino do acontecido em *Las Brisas*. Porém, momentos depois, os paramilitares receberam a ordem de não cometer qualquer assassinato, apenas expulsá-los imediatamente do lugar e ameaçá-los para que não regressassem, sob risco de morte. Desse modo, foram deslocadas violentamente 245 famílias. Em 2002, muitas delas conseguiram se reassentar num terreno doado pelo

⁶² Segundo o relatório *justicia y paz: los silencios y los olvidos de la verdad*, a região de Mampuján está localizada na costa noroeste da Colômbia entre o rio Magdalena e o mar Caribe, nos estados de Bolívar e Sucre. Conformada por uma zona de montanhas, uma área paralela à estrada do rio Magdalena, uma de planície (piedmont) e litoral no Caribe...Conta com uma extensão de 6.137 km² (0.5% do território nacional) e uma população de 327.575 pessoas em 2005 (0.7% do total nacional). (LINARES; HERRERA, 2012, p. 352)

⁶³ Por meio desse bloco, os paramilitares começaram a atuar nos Montes de María a partir de 1997. É uma derivação do Bloco Norte, comandado por Salvatore Mancuso (extraditado aos EUA por narcotráfico, sem responder perante a justiça colombiana pelos crimes de lesa humanidade por ele ordenados). O bloco Montes de María foi comandado militarmente por Antonio Mercado, apelidado de Cadena; posteriormente, se vincularia como líder político Edward Cobos, apelidado de Diego Vecino.

pároco do povoado, conhecido como *María la baja*, perto do seu antigo vilarejo, decidindo denominá-lo de *Mampuján nuevo* (PARRA, 2014).

A narrativa da reportagem se inicia nesta localidade, em *Mampuján nuevo*, e é conduzida pelo jornalista, contando com o apoio de Juana Ruiz, líder da organização *mujeres tejiendo sueños y sabores de Mampuján*. Ela, extrovertida e alegre, compartilha grande parte da mediação da reportagem junto a Morris e é a encarregada de introduzir alguns dos temas que compõem a história e são sintetizados pelo jornalista. Assim, ela comenta o surgimento de *Manpuján nuevo*, além de apresentar os outros líderes e mulheres do grupo. Juana assume o papel de fonte que vai subministrando informações ao jornalista e familiarizando-o com o local e os habitantes.

Com a presença de Juana, vão se tecendo as diferentes ações que dinamizam a história e o jornalista. Habilmente, realiza pausas como estratégia para ordenar e alinhar as ações. Tal estratégia também conduz ao aprofundamento num determinado tema ou ainda na introdução de uma nova questão que emerge a partir da experiência no lugar. Para esse propósito, foi vital a captação ao vivo da câmera, não perdendo de vista a interação entre Morris e Juana enquanto caminham pelos diferentes lugares visitados.

Vamos destacar dois assuntos que se tornam fundamentais na história, para atingir os objetivos traçados na análise desta reportagem. As diferentes perguntas suscitadas na interação de Morris com a comunidade, especialmente com Juana, vão nos adentrando na experiência coletiva do povoado e sobretudo das mulheres. Nessa descoberta, como primeiro assunto, destaca-se a prática do tecido coletivo de panos em que representam as lembranças do ocorrido há 10 anos. O segundo se refere à rememoração dos dez anos do deslocamento violento, para o qual a comunidade reuniu esforços para preparar e limpar o lugar em vésperas da efeméride, trazendo consigo lembranças dos fatos do ano 2000.

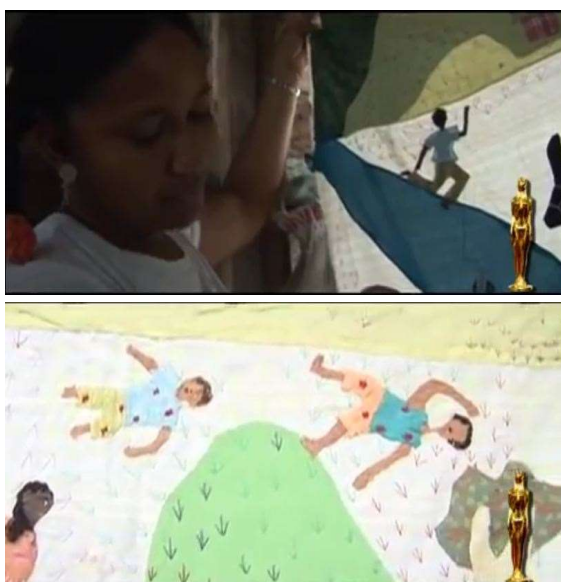
Tecer para curar: o impacto da guerra na experiência coletiva das mulheres de Mampuján

Este primeiro assunto destacado por nós se inicia com a captação sem cortes de Juana em plano médio (PM) pelas ruas de Mampuján, enquadrada de perfil. Há um corte para um plano mais fechado, ela é enquadrada de costas e seguida pela câmera enquanto entra numa casa. Nesse momento, há um ajuste da luz da câmera para resolver a condição de baixa luminosidade no interior do local. Em um plano um pouco mais aberto e em um leve contra-*plongée*, podemos observar a estrutura precária e rústica da casa, construída

de tábuas de madeira, através das quais se filtra a luz. Apesar dos esforços do cinegrafista para resolver o problema de luz no interior da casa, é difícil perceber mais detalhes dentro do local. No entanto, observam-se várias pessoas, um eletrodoméstico e alguns enfeites simples, de fatura artesanal, pendurados nas tábuas. O chão de terra é outro elemento do cenário, embora dificilmente perceptível.

Em PM, Juana interpela sua colega (de nome Alexandra) com um sorriso e a convida a falar para a câmera. Ela, enquadrada em plano médio, se manifesta surpresa e, enquanto se habitua ao registro da câmera, Juana resolve apresentá-la como integrante do coletivo de mulheres. Depois a situação é controlada pelo jornalista, interpelando Alexandra para contar a história das mulheres de Manpuján. No registro destas ações, predominam os movimentos rápidos da câmera, para mudar de enquadramento, possível pelo posicionamento do cinegrafista no meio da ação configurada por Juana, Alexandra e o jornalista, do que pelo corte de edição.

Alexandra em MPP, olhando para o jornalista, relata o processo de aprendizado do tecido dos panos e o propósito de tecer. Observam-se alguns quadros pendurados no fundo, mas não é possível identificar se são pinturas ou fotografias. A sua fala é interrompida pelo jornalista interessado em saber como elas tecem esperança, desta vez por um corte de edição. No entanto, Alexandra pega um dos panos e conta o que representa, referindo-se ao povoado que habitavam e os acontecimentos da massacre. Este registro é realizado numa alternância entre o uso de plano médio e primeiro plano. A câmera, assim, se desloca do rosto de Alexandra para focalizar os detalhes do pano estendido, segurado também por Morris, compartilhando com o espectador a visão de Alexandra ao corroborar a narração com as minúcias das figuras observadas (figura 24).



Alexandra: Aqui nos Montes de Maria houve estes massacres e as pessoas começaram a sair, se deslocar, umas em burro, saíram correndo com seus filhos, alguns que mataram tiveram que trazê-los em burro, porque foi nas veredas, lá acima, e os levavam para San Cayetano, o povoado. Quando começamos a trabalhar com elas esta arte, no começo as mulheres choravam contando suas histórias, quando terminamos elas nos agradeceram, porque acreditaram que através disto teriam uma esperança para um perdão e uma reconciliação logo.

Figura 24 – Imagens de Alexandra narrando a história representada no tecido⁶⁴

Os detalhes das figuras tecidas no pano permitem observar as condições geográficas, representando as montanhas dos montes de Maria, as pessoas mortas, homens e mulheres fugindo, junto a seus filhos. Também, figuras de homens armados, vestidos como representantes dos paramilitares.

Conseguindo o engajamento das mulheres na dinâmica da documentação audiovisual de suas experiências, o jornalista pergunta qual interpretação elas fazem da noção de justiça e quais foram as mudanças no local após o acontecido há dez anos. Visualmente, a câmera continua mostrando as figuras tecidas, para acompanhar a voz do jornalista em *off*. Posteriormente, a câmera volta em meio primeiro plano (MPP) para o rosto de Juana, deixando observar novamente o interior da casa, caracterizado por ser simplório e precário, tornando-se a locação privilegiada das ações. As condições técnicas inerentes ao registro incidem na baixa qualidade de luz, evidente no alto contraste entre interior e exterior, este último “estourado”, portanto, desmanchado, compondo parte do pano de fundo dos enquadramentos.

Juana oferece uma leitura das transformações em Mampuján, causadas pelos paramilitares, e as consequências do desprendimento quanto ao local. Sua atitude de segurança e firmeza demonstrada diante da câmera nos registros anteriores, embora permaneça no relato, muda nesse momento no registro visual, quando se refere às demandas de justiça, como não-impunidade, retribuição material e não-repetição. Ela evita olhar a câmera e o jornalista, mexendo a cabeça rapidamente de um lado para outro. O relato é acompanhado de imagens breves do ambiente, em que se mostram outros moradores da casa (uma criança e um homem que o abraça), do povoado, e um PG da casa em que se consegue apreciar uma ideia mais global do local onde foram registradas as ações (figura 25).

⁶⁴ Tradução nossa: Aquí en los Montes de María hubo estas masacres y las personas comenzaron a salir, desplazarse, unas en burro, otras salieron corriendo con sus hijos, a los que mataron tuvieron que bajarlos en burro, porque fue en las veredas, allá arriba y los llevaban para San Cayetano, el pueblo... Cuando comenzamos a trabajar con ellas este arte, al comienzo ellas lloraban contando sus historias, cuando terminamos ellas nos agradecieron, porque creyeron que a través de esto tendrían esperanza para un perdón y una reconciliación más luego.



Figura 25: Depoimento de Juana em meio primeiro plano (MPP)

Jornalista: Há dez anos, o que acontecia em Mampuján?

Juana: Sempre nós dizemos, em todos os cenários, que nós não éramos pobres. Éramos ricos porque tínhamos a segurança alimentar, o alimento todos os dias, quando chegaram as AUC e nos despejaram, tudo mudou, se agora você precisa de um quilo de mandioca, tem que comprá-lo, peixe, tem que comprá-lo. E quanto à esperança, temos um pano que representa isso, que foi feito por estes jovens, eu quero que eles expliquem.⁶⁵

Voltando ao interior da casa, a atuação de Juana, segura e convincente, permite que ela própria conduza a narração, retomando o tema pendente da esperança. A mulher interpela os autores do pano (os jovens da comunidade), com o intuito de lhes conceder a palavra e eles próprios explicarem o significado do seu tecido, enquanto estende o pano, segurado também por Morris. Esta situação é aproveitada pelo jornalista para chamar os jovens ao cerne da questão, construída num ambiente de informalidade. O registro audiovisual é realizado em captação direta, sem cortes de edição, num movimento anti-horário, que inicia em Juana, passando por Morris, para se deter em Keila, que vai ao encontro da câmera. Nessa trajetória, conseguimos perceber a presença de outras pessoas dentro da casa, sobretudo jovens e adolescentes, que acompanhavam fora de cena as entrevistas.

Em MPP, Keila fica do lado do jornalista, quem a convida informalmente a compartilhar com o espectador a história representada nesse pano. Uma vez perto do pano, ela é focada em PP e olha rapidamente para a câmera, ao passo que o jornalista sai do enquadramento. Quando começa a descrever o que as figuras tecidas representam, a câmera faz um movimento até o pano e exhibe as minúcias das figuras. Ela, em seu relato, segura de sua fala, faz referência a princípios e direitos que garantem a vida e o

⁶⁵ Do original: “Siempre nosotros decimos en todos los escenarios que vamos que nosotros no éramos pobres. Nosotros éramos ricos y ricos en cantidad, porque teníamos la seguridad alimentaria, la alimentación todos los días, cuando llegaron las AUC y nos desplazaron, todo cambió, si ahora usted necesita un libro de yuca tiene que comprarla, pescado tiene que comprarlo. Y sobre la esperanza tenemos una tela que representa eso, que fue hecho por estos jóvenes, yo quiero que ellos expliquen.”

desenvolvimento humano, como educação, ambientes saudáveis, respeito à integridade física e moral das pessoas, elementos representados no tecido. A câmera abre o pano, integrando novamente ao jornalista. O eixo da câmera no centro da ação deixa Hollman e Keila numa relação de reciprocidade e igualdade. Ele, próximo a Keila e em tom amigável, pergunta sobre o próprio futuro e os motivos que a levam querer estudar psicologia (figura 26).



Figura 26 – Keila sendo entrevistada por Hollman Morris

Depois dos depoimentos de Keila, o jornalista, em PM, interpela o espectador, deixando a pergunta se o país está pronto para cumprir os sonhos desses jovens, se está disposto a assumir tal desafio e lhe ganhar terreno à guerra. O PM permite observar, novamente, um espaço sóbrio e opaco; ao fundo, uma janela compõe um terço do plano, apreciam-se penduradas algumas prendas de vestir. A luz filtrada através dela sobre-expõe a imagem, apagando o exterior.

A estilística acionada, performance do jornalista e das mulheres, permite conferir sentido à prática coletiva delas, sendo o espaço privado o entorno a partir do qual conseguem se encontrar e se reunir para realizar os tecidos. Estes se constituem numa prática para continuar se sobrepondo às dificuldades ao convocar as mulheres a se juntarem e permanecerem unidas, para enfrentar as consequências da violência. Sua experiência coletiva tem lhes permitido suportar as condições materiais e econômicas desfavoráveis que perpassam suas vidas.

Por outro lado, o interior da casa denota também um ambiente de precariedade e carência que se nota nos relatos, pelo ensejo de justiça e retribuição, ambientado pelas condições desfavoráveis de luz, perceptível, por sua vez, na presença dos sujeitos, todos de procedência negra, com roupas humildes. O exterior, desmanchado pelo excesso de

luz, como cenário público não adquire protagonismo, devido também à predominância de planos fechados.

A casa é o cenário privilegiado que ambienta a narração, sendo um refúgio para lembrar. Este cenário mostra uma problemática que ainda impacta a comunidade, expressando tanto a vontade de continuar vivendo, mas também a sensação de incerteza e vulnerabilidade deixadas pelo acontecido no ano 2000. A prática do tecido parece ser o lugar em que conseguem se reconhecer como coletivo de mulheres, negras e camponesas, hoje viúvas ou com familiares e filhos assassinados.

A atuação de Juana, Keila e Alexandra, demonstrando a sua empatia como coletivo, contrasta com a casa humilde e obscura que, como cenário, expressa uma falta em processo de cura, desenvolvido isoladamente e sem apoio e reconhecimento nenhum. Os estragos imediatos da guerra geram ainda receio e medo. Por sua vez, expressa a impossibilidade de achar solução imediata a tal problemática, já que não irradia nas agendas públicas. Esta questão é sugerida na interpelação que faz Morris às audiências após ouvir os relatos de Keila. Morris, pela mediação de Juana, vai também entrando no clima de empatia que surge na sua interação com as mulheres, produto da sua experiência imediata com o local.

A entrada para o seguinte cenário é apresentada por mediação de Juana, quem informa as atividades a serem desenvolvidas. Em MPP e olhando para a câmera, ela explica o objetivo principal da comunidade durante aqueles dias. Nesse momento, a história vai se concentrar na visita que realizarão a *Mampuján viejo*, pois se encontram às vésperas de rememorar os dez anos dos trágicos fatos, motivo pelo qual fizeram um mutirão com o intento de arrumar o local.

Praticar e imaginar o território

O registro audiovisual dos preparativos logísticos, antes de se encaminhar para *Mampuján Viejo*, dá início à segunda parte da história das mulheres de Mampuján, momento em que convergem o tempo do relato com o tempo dos acontecimentos (arrumar o local para a rememoração). Uma vez na rua principal de Mampuján, o jornalista resenha novamente os fatos de deslocamento, recapitulando os temas tratados. Em PG, o jornalista caminha em direção à câmera, enquanto é possível observar o local em que se encontra, este se caracteriza por uma estrada empoeirada e ruínas de casas abandonadas ao longo da rua. O jornalista se detém até ficar em MPP, enquanto ao fundo se observam os

detalhes de uma casa, com os muros rachados, mofados e invadidos pelo mato. Estas imagens expressam um ambiente desolador e vazio, corroborando a fala do jornalista. Ele comenta como, em tão pouco tempo, o impacto da guerra tem sido devastador para as populações rurais, compondo uma coletânea de povoados fantasmas ao longo do país (figura 27).



Figura 27 – Hollman Morris em PM se referindo a Mampuján como povoado fantasma.

Este ambiente desolador, denotando desenraizamento, compõe o cenário para o jornalista enunciar o tema das práticas das mulheres na recuperação do seu povoado. O jornalista aproveita a força do trabalho coletivo dos camponeses arrumando o local para fazer ênfase na ideia do processo organizativo das mulheres. Buscava, dessa forma, apresentar seus objetivos de fazer memória por meio dos tecidos e como modo de reinventar seu território.

Para tanto, nos apresenta uma *mise-en-scène*, mediado pela performance das mulheres. A câmera enquadra Keila, que olha timidamente para o espectador, tomando uma mochila enquanto se aproxima das outras mulheres. Em MPP, abre a mochila e, junto com Juana, começam a tirar um pano. A câmera registra o momento de ação conjunta das mulheres tentando pendurar o tecido em frente às ruínas de uma casa, acenando-se, assim, ao valor do trabalho coletivo.

A câmera, em plano conjunto, capta o registro da explicação de Juana sobre a função do pano, que aparece ao fundo do enquadramento. Para ela, é importante ter um registro histórico do que era seu mundo cultural antes do deslocamento e que seja contada pelas próprias mulheres. Com as colegas em plano conjunto e primeiro plano, rememora, pela mediação das figuras tecidas, as práticas e a cotidianidade em Mampuján. O PP das figuras é acompanhado dos relatos descontraídos do passado vivido no povoado, como a

dança de fandango, a coleta de banana, mandioca e milho, a caça de animais da floresta, os processos de produção de alimentos, a rotina da escola e do trabalho que envolvia o dia a dia dos jovens, o jogo de *softball*, entre outros (figura 28).

Desse modo, se acena o que poderia ser uma situação que se viverá dias depois, na efeméride, servindo seus depoimentos para a intenção comunicativa do jornalista por mostrar a capacidade de organização das mulheres. A *mise-en-scène* promove uma representação das mulheres de Mampuján como uma força coletiva que se empenha teimosamente na recuperação do seu povoado, destacado na representação verbal e textual oferecida. A *mise-en-scène* permite que os relatos do passado se tornem públicos e abrangem um âmbito maior, já não destinado ao interior das casas. Assim, a reportagem especula sobre os acontecimentos no dia da própria rememoração e a potência que contém este tipo de ato. Nesse momento, a intenção comunicativa salienta os múltiplos significados construídos na experiência do lugar, mas que apenas podem ser lembrados por meio dos relatos.



Figura 28 – Mulheres de Mampuján rememorando o território vivido antes do deslocamento

As ações seguintes voltam-se para o registro dos lugares abandonados e destruídos, como as casas das mulheres, o posto de saúde e a escola, sendo retomado pelo jornalista o tema do povoado fantasma. Antecedem a sequência focada algumas imagens de casas abandonadas em PG, assim como a imagem de pichações nos muros feitas pelos paramilitares, ameaçando a população, representando sua permanência.

A câmera segue o jornalista, enquadrado de costas, entrando num prédio em ruínas, sem portas nem janelas, apenas resta dela muros mofados e um quadro verde. Ao fundo podem-se observar três mulheres, das quais o jornalista se aproxima, seguido pela câmera que o continua enquadrando de costas em MPP. Desse modo, o telespectador é convidado para conhecer mais detalhes sobre o local e fazer parte das histórias por vir (fig. 29).



Figura 29 – Plano sem cortes do jornalista indo ao encontro de Keila, Delfa e Argémida.

Corte para MPP do jornalista, agora rodeado por Keila, Delfa e Argémida que, ora PM, ora plano conjunto (PC), lhe confirmam que o local corresponde ao que era a escola, tornada um grande quintal, preenchido de mato. As imagens dos muros corroídos, rachados e mofados, são reiterados. Desta vez, as tomadas são feitas de dentro dos prédios, para compenetrar o espectador nessa experiência. Estas imagens também servem para acompanhar a voz em *off* das mulheres enquanto relatam suas lembranças na escola e o significado geral do povoado. A atuação das mulheres em relação ao tom da voz, os gestos, junto com as imagens, carregam o espaço de nostalgia, tendo uma carga dramática espontânea. Destaca-se o relato de Argémida Villalva, em função de sua fala e gestualidade (figura 30):



Figura 30 – Imagem de depoimento de Argémida em MPP

Argémida: Eu nunca vou esquecer este povoado, jamais, jamais, jamais, porque eu levo ele aqui e aqui (levando as mãos na cabeça e no peito) Eu gosto

disto. Estou pronta para Mampuján para qualquer coisa, porque isto é meu, isto foi minha vida, aqui cresci, aqui vivi, eu fui muito feliz aqui...⁶⁶

Os relatos das mulheres entusiastas e nostálgicos, propiciados pela memória que o lugar invoca, contrastam com a força das imagens das casas e prédios em ruínas que compõem o fundo dos enquadramentos que registram seus depoimentos. O enquadramento que coloca em PP as vozes e ao fundo o território destruído expõe uma vivência do lugar no plano do imaginário, que se torna combustível para a mobilização e organização das mulheres. No entanto, parece não ser suficiente como solução para se sobrepor à realidade de desenraizamento gerado pela guerra no território.

Os prédios destruídos se tornam um cenário que evidencia o nível de esquecimento e marginalidade a que estão sendo submetidas as comunidades rurais da Colômbia, propósito que consegue evidenciar a reportagem. Portanto, faz-se impossível pensar nas possibilidades do grupo de mulheres desenvolver o objetivo de um retorno com bem-estar material, justiça e principalmente dignidade, sendo suas principais demandas nos relatos.

Nesta descrição, conseguimos explorar como a atuação dos sujeitos em seu território, ou seja, como a performance do jornalista e o registro *in loco* se tornam fundamentais para conhecer o processo de organização das mulheres de Mampuján, cujas práticas ativam uma memória ainda viva, a partir da qual se criam estratégias para reconstruir seu povoado. Uma delas se refere ao tecido coletivo dos panos, prática com a qual tentam curar as feridas físicas e morais deixadas pelas consequências do deslocamento violento, a perda de familiares (pais, filhos, esposos) e das tradições.

Por outro lado, a performance, possível pela atuação dos sujeitos e a empatia com o jornalista, possibilitou uma *mise-en-scène* para representar o que poderia ser o dia da efeméride. Constroem, portanto, uma cena que expressa a intenção do jornalista para representar uma realidade pressuposta pela sua experiência imediata no local, mas também revelando seu posicionamento político a respeito. Ataviando o território em ruínas com os panos, tecem o simbólico, contido nessas práticas, com o imaginário, ritualizando a vontade de viver o perdido e afirmar horizontes que norteiam e sustentam suas dinâmicas coletivas e processos organizativos. Não se trata, dessa maneira, de

⁶⁶Do original: “A mi este pueblecito jamás se me va a olvidar, jamás, jamás, jamás, de los *jamás*. Porque eso lo llevo aquí y lo llevo aquí, esto lo adoro, esto lo quiero, que Mampuján, estoy presta para Mampuján para lo que sea, porque esto es mío, esto fue mi vida, yo aquí nascí, yo aquí crescí, aquí viví mi juventud, así que fui muy feliz aquí...”

práticas para recuperar a memória (como chegou a mencionar o jornalista a certa altura), mas a memória se torna motor das ações coletivas da comunidade.

O processo de organização das mulheres de Mampuján, levado praticamente em condição de solidão, contrasta com o esquecimento por parte do Estado, demonstrando a incapacidade de lhes garantir o reconhecimento necessário por meio de políticas que lhes brindem com ferramentas para a reconstrução de seus vínculos comunitários, a ativação de seus modos de produção e fontes econômicas em sintonia com suas formas de vida.

As demandas por justiça, fortemente presentes nos seus relatos, mas também o ambiente de incertezas, por um presente e futuro instáveis, visível nas imagens, apresentam outro embate com o que significou a fraqueza institucional do Estado para garantir a retribuição material, a verdade e reparação moral. O caso de Mampuján foi o primeiro em que expôs as falências da “ley de Justicia y Paz”, aquela resultante da desmobilização dos grupos paramilitares entre 2005 e 2008.

Os analistas questionaram como os mecanismos de esclarecimento da verdade, e as metodologias usadas não foram eficientes. Assim, os depoimentos dos paramilitares sempre foram assumidos como verdade absoluta, em detrimento das vozes das vítimas, para as quais não se abriu um espaço com condições favoráveis. Não houve um cenário claro para o pronunciamento por parte dos comandantes paramilitares dos crimes de lesa humanidade cometidos, responsabilizando seus superiores, fechando os caminhos para o perdão e a reconciliação. Permitiu, pelo contrário, que seus pronunciamentos expressassem diferentes justificativas das suas ações, se assumindo como uma força política contra-insurgente, e inclusive, vítimas também da violência. Segundo Herrera e Linares (2012):

Na última sessão de versão livre, em fevereiro de 2008, um grupo de vítimas expressou seu descontento pela falta de respostas dos comandantes desmobilizados e as repetidas evasivas a respeito da sua participação em diversos fatos delictivos, assim como à ausência de arrependimento e a excessiva ênfase, no que as vítimas denominaram, “as reiteradas justificativas no argumento anti-subversivo”. (HERRERA; LINARES, 2012, p. 380)⁶⁷

O registro *in loco* e captação sem cortes permitiu que a atuação das vítimas contribuísse para a narrativa, agindo de modo espontâneo por se encontrarem no local

⁶⁷ Do original: En la última sesión libre, en febrero de 2008, un grupo de víctimas expresó su descontento por la falta de respuestas de los comandantes desmovilizados y las repetidas evasiva respecto a su participación en diversos hechos delictivos, así como la ausencia de arrepentimiento y el excesivo énfasis, en lo que las víctimas denominaron, “las reiteradas justificaciones en el argumento antisubversivo”

que os mobiliza afetivamente. Portanto, os camponeses ativam sua memória, assim como enchem de significado as ruínas. Aqui, a memória contida nos relatos nos apresenta um sujeito coletivo que se desloca da construção de mera testemunha para a denúncia.

A função dos recursos estilísticos elencados apresenta a memória como insumo fundamental de produção de sentidos. Para as vítimas de Mampuján, estes se concretizam no valor do seu povoado como lugar onde se constroem saberes, ancorados a modos tradicionais de produção agrícola, mas também de uma cosmovisão não dualista de se relacionar com a natureza. A ação dentro do território abrange uma dimensão epistemológica-ontológica e política, definida como um *sentipensamento*⁶⁸, relativo à ancestralidade, como preferem defini-lo os próprios movimentos indígenas, negros e camponeses. É base e motor dos movimentos sociais para enfrentar os embates com os projetos de multinacionais, que cristalizam uma visão unívoca do mundo e ameaçam as formas de vida que questionam os seus interesses, tal como tem afirmado o antropólogo Arturo Escobar (2014).

Quanto à ancestralidade, mesmo não sendo uma temática tratada neste programa, devemos dizer que os tecidos das mulheres buscam representar nos panos uma história de séculos de resistência dos afro-colombianos na região. Para tal, plasmam a história dos escravizados africanos que fugiam do porto de Cartagena para os Montes de Maria, onde formavam comunidades quilombolas (palenques). Por outro lado, os Montes de Maria foram cenário de disputas pela terra e de organização do movimento camponês na década de 1960, com o lema *la tierra es pal que la trabaja*, conformando a *Asociación Nacional de Usuários Campesinos* (ANUC), sendo ambas matrizes fundamentais na construção de sua cosmovisão.

Esses embates são cada dia mais destacados na Colômbia. A região de Montes de Maria hoje é um território onde prevalecem a concentração e a subutilização de terras para a produção de gado, reduzindo-se significativamente as atividades agrícolas dos minifúndios. O conflito armado e os deslocamentos violentos prepararam o terreno para megaprojetos agroindustriais na região, em detrimento da exploração tradicional camponesa (HERRERA; LINARES, 2012).

⁶⁸ Conceito cunhado pelo sociólogo Orlando Fals Borda na década de 1980, apreendido das concepções populares do Caribe colombiano durante sua experiência dentro das comunidades ribeirinhas ao rio Magdalena. É um termo explorado por Arturo Escobar em suas reflexões. Refere-se, com isso, à arte de viver o território por parte das comunidades, a co-razoar como é enunciado pelos movimentos em Chiapas inspirados na experiência zapatista, que envolve o racional e o afetivo (ESCOBAR, 2014, p.16)

Segundo o relatório apresentando por Herrera e Linares (2012), a região possui uma riqueza hídrica e solos férteis para a produção agrícola. No entanto, de seus 268.062 hectares para esse tipo de atividades, em 2006, a maior parte foi destinada à produção de gado a nível extensivo. Nesse mesmo ano, houve uma diminuição na área agrícola semeada, relativa a 48.712 hectares quando, em 2002, era de 68.375 hectares (HERRERA; LINARES, 2012). O domínio da agroindústria na produção de palma de azeite e agro-combustíveis atingiu níveis preocupantes. Apenas no município de María la baja, de 2001 a 2005, a área semeada de palma triplicou-se, ao passar de 1.567 a 5.000 hectares, o que representa 47% de toda a área cultivada do lugar.

4.2 O que nos diz a análise estilística sobre a proposta jornalística de *Contravíatv*?

Acreditamos que as duas estratégias de comunicabilidade (registro *in loco* dentro dos territórios e dar voz às vítimas) resultam fundamentais na intenção de *Contravíatv* narrar a guerra sob uma perspectiva que não era prioridade da mídia hegemônica. O registro no território permitiu a exploração de vários recursos narrativos que envolveram a equipe toda de produção (cinegrafista, jornalista, assistente), as vítimas e o próprio contexto (composto em imagens em movimento), que o tornam também um componente essencial na configuração da reportagem como documento.

Segundo Jacques Le Goff, o surgimento do documento escrito permitiu que a memória permanecesse por períodos mais longos, superando o limite das testemunhas oculares e auriculares. No entanto, sua crítica ao documento, base do método histórico, parte da ideia de que esse não é material bruto, objetivo e inocente. “O documento exprime o poder da sociedade, do passado sobre a memória e o futuro” (LE GOFF, 2003, p. 10), consideração que deve ser levada a sério no caso dos documentos audiovisuais com pretensões de registro histórico.

O registro televisivo de *Contravíatv* podemos considerá-lo um documento da história recente da Colômbia, que deve ser auscultado com olhar crítico, mas que resulta fundamental para a compreensão da guerra contemporânea neste país. As vítimas acabam sendo uma fonte de memória em função não apenas da intenção do jornalista obter um documento primário para a história. A heterogeneidade da televisão constitui um cenário que articula dois modos de conceber e funcionar o exercício de memória: por um lado, esse da intenção jornalística ligada à prática de armazenar informações, com o qual é possível memorizar, reexaminar, reordenar as palavras; segundo o historiador Jacques Le

Goff (2003) esta característica da memória em forma de documento faz parte das sociedades com escrita.

Por outro lado, a memória coletiva das comunidades camponesas se relaciona, nas palavras desse historiador, com uma memória coletiva étnica ou de povos sem escrita, em que o exercício de aprendizado da memória não é palavra por palavra, não há necessidade de um aprendizado mecânico para memorizar. Pelo contrário, nos povos sem escrita a memória é reconstruída o tempo todo, tendo cabida a possibilidade de imaginá-la de outras formas e refazê-la, “atribuindo-lhe mais liberdade e mais possibilidades criativas” (LE GOFF, 2003, p. 426).

A performance do jornalista constitui-se num recurso estilístico que marca o diferencial para orientar, interpelar o espectador, por sua vez, constitui-se mediador na relação com as vítimas para gerar empatia com as audiências, aproximá-las de uma realidade desconhecida. Se bem é certo que o jornalista conseguia mediar as situações apresentadas durante o registro *in loco*, também houve momentos que seu lugar foi questionado quando as pessoas não aceitavam o contrato tácito de se tornar testemunhas, optando pela invisibilidade dentro da situação gerada.

Em relação ao protagonismo das vozes das vítimas, possível pelos enquadramentos em PP e MPP, destacamos que este recurso estilístico permitiu observar e conhecer, ver os rostos e escutar qual sujeito social é esse. Os gestos, seus sotaques, suas atividades, sua firmeza e convicção em defender o que eles consideram justo é uma lição de dignidade para o país. No entanto, as vozes das vítimas, ao se tornarem

As captações diretas, o registro em tempo real do território, também se constituem em elementos estilísticos fundamentais na construção de um documento jornalístico que faz a diferença e destaca a produção de *Contraviatv*, pois isso qualifica o documento como verídico e o legitima diante das audiências pela sua originalidade. No entanto, não podemos ser ingênuos e acreditar que o registro audiovisual por si só captura fielmente o real, nesse ponto discordamos do critério jornalístico de Morris. A produção, toda produção audiovisual, vai estar mediada por uma série de interesses, valores e intenções pelo que as reportagens são uma leitura mais de uma realidade complexa que ainda se debate e da qual se tem mais perguntas que respostas. Tal como já comentado, devemos tomar todas as providências de rigor analítico, como com qualquer documento.

Em relação à etapa de pré-produção, sua intenção de buscar outros tempos fora dos acelerados e efêmeros impostos pela produção jornalística da grande mídia ficou pouco evidenciado, à exceção do registro do café da manhã compartilhado com a

comunidade que, a nosso ver, se relaciona mais com um recurso retórico. No entanto, as reportagens como produto final evidenciam, tanto em termos narrativos e recursos estilísticos um tempo outro, possível novamente pelo registro *in loco*, indiciado nas pausas, nos silêncios que acompanham os relatos de algumas vítimas; quanto, a empatia e confiança conseguida com a comunidade, mérito obtido pelo amplo reconhecimento no âmbito dos movimentos sociais e de direitos humanos que já tinha Hollman Morris.

Mesmo assim, dadas as condições de produção, a *mise-en-scène* resultou ser outra estratégia explorada, questionando precisamente esse registro fiel da realidade, como já expusemos na análise das *Mujeres de Manpuján*. Lançar mão da *mise-en-scène* nessa reportagem dá visibilidade a um conflito entre a concepção de jornalismo e a prática *in loco*. Na procura por oferecer uma representação dos camponeses como vítimas, de suas práticas coletivas, foi necessário esse recurso estilístico que quebra os critérios de jornalismo pressuposto por *Contraviatv*, esse de representar fielmente a realidade. A *mise-en-scène* torna-se um recurso para resolver a falta de tempo, pois a equipe não tem certeza de poder ficar até o dia da rememoração. Por sua vez, permite também figurar a esperança, quando a destruição do território, visível constantemente nas imagens, se impõe aos relatos.

Finalmente, pensamos que a reportagem sobre a guerra em Toribío representa um documento audiovisual próprio do jornalismo de guerra. Os recursos estilísticos convergem no registro do real para lhe outorgar veracidade ao documento. O jornalista dentro do território do conflito, o som ambiente, registra os momentos inesperados que irrompem no ambiente, lembrando muito bem o trabalho pioneiro para televisão de Walter Cronkite, que mergulhou no fundo da floresta de Vietnã mostrando a outra face da guerra não contada pela propaganda oficial estado-unidense, nesse outro registro se fez evidente como era derrotado o Exército mais poderoso do mundo, sendo esta reportagem considerada como uma das responsáveis por virar a opinião pública nos EUA contra a guerra de Vietnã (DEGL' IESPOSTI, 2009, p.101).

A reportagem de guerra televisiva tem vários antecedentes sociais e culturais imediatos que perpassaram a produção jornalística da imprensa dos EUA, como a contracultura, o movimento *hippie*, o movimento *beatnicks*. Fundamentalmente, o *new journalism* e o jornalismo literário, surgido na década de 1960, que buscava precisamente, além de explorar recursos literários dentro dos gêneros informativos, questionar a objetividade que investia o jornalismo canônico, e seu método da pirâmide invertida. O jornalista e repórter assumia, contrário ao modelo canônico, uma posição dentro das ações

e acontecimentos para que sua narração dera conta, tanto da intimidade das personagens, quanto de sua própria experiência, suas percepções, sensações e afetos gerados, através da observação participante.

CAPÍTULO 5: A ESTILÍSTICA AUDIOVISUAL NA REPRESENTAÇÃO DAS VÍCTIMAS DE DESAPARECIMENTO FORÇADO.

Neste quinto e último capítulo, nos desdobramos na análise sobre os desaparecidos do conflito armado. Escolhemos esta problemática porque, a nosso ver, constitui uma das mais escandalosas, complexas e dolorosas da história da Colômbia. As vítimas de desaparecimento forçado configuram-se como uma problemática que abrange outras tipologias de vítimas como sequestro, deslocamento forçado e tortura e irradia para o núcleo socioafetivo da vítima – seja familiar ou comunitário. Por sua vez, os desaparecidos na Colômbia superam abismalmente o número de desaparecidos durante qualquer ditadura latino-americana.

Escolhemos também analisar a problemática dos desaparecidos porque acreditamos se articular com nosso interesse de refletir num dos temas transversais desta pesquisa, surgidos do diálogo que temos estabelecido com nosso objeto: o papel da mídia e da televisão na articulação da nação através das narrativas que produzem. Pensamos que os desaparecidos representam de modo exacerbado a permanência de um relato de nação excludente. Como bem argumenta María Teresa Uribe (2004, p.15), “a guerra não é muda, é feita com palavras, relatos e narrações, com discursos e com metáforas que orientam um projeto político-militar”, e quanto a isso os grupos armados são cientes. Estes não tiveram melhor estratégia para dominar territórios que instaurando o terror para refundá-los, assassinando e desaparecendo milhares de pessoas, apagando uma memória, uma voz da comunidade; tanto assim, que esse corpo inerte e mudo, foi suporte para o perpetrador armado impor sua história: da impunidade, assim:

[...] uma grande parte dos milhares de mortos que são produzidos cada ano não seja reconhecível, não tenham nome, nem mereçam a pena de serem reivindicados. Jogam-se os cadáveres no campo, nos rios, na borda das estradas, e o mais parecido a uma palavra é o gesto das marcas da crueldade deixada sobre os próprios corpos das vítimas (MARTÍN BARBERO, 2013, p. 136)⁶⁹

É imperativo para Colômbia oferecer respostas e soluções à impunidade para que possa ser fechada uma ferida que afeta não apenas os familiares das vítimas, mas toda a sociedade. Assim, é peremptório a compreensão deste fenômeno, devendo ocupar um

⁶⁹ Do original: “una gran parte de los miles de muertos que son producidos cada año no sea reconocible, no tenga nombre, ni merezcan la pena de ser reivindicados. Se arrojan cadáveres en el campo, en el río, a la orilla de las carreteras, y lo más parecido a una palabra es el gesto mudo de las marcas de crueldad dejada sobre los propios cuerpos de las víctimas”.

lugar de destaque na agenda pública do governo colombiano, se queremos como nação encontrar os caminhos que conduzam a condições concretas de paz, algo que só será possível garantindo verdade, justiça, reparação e condições de não-repetição.

Apesar dos avanços atuais no país na busca de soluções para esta problemática, os esforços acabam parecendo inócuos se pensamos que têm sido registrados até o momento, segundo fontes oficiais e o *Centro Nacional de Memoria Histórica*, mais de 80.000 casos de desaparecimento forçada, sendo que o principal alvo desta atrocidade foram camponeses, agricultores, “jornaleiros” e obreiros. Soma-se, no anterior, que apenas 13% desse total de casos, ou seja, 8.122 desaparecidos têm sido encontrados ou se têm conhecimento de sua localização (CNMH, 2016, p. 87).

Neste capítulo nos debruçamos no estudo de duas reportagens dedicadas ao tema dos desaparecidos. Começamos com a análise da reportagem “Los muertos contarán su historia”. Composto por duas edições, a reportagem acompanha uma comissão do Estado especializada na busca e exumação de cadáveres. As últimas duas reportagens narram a história de mobilização e luta contra a impunidade das mães de jovens assassinados pelo exército e apresentados como guerrilheiros, fenômeno conhecido de falsos positivos.

Queremos compreender quais recursos estilísticos operam para nos oferecerem uma perspectiva das vítimas de desaparecimento forçado e como elas são representadas. Que questões sobre o desaparecimento forçado emergem a partir da análise audiovisual?

5.1 A busca dos desaparecidos: Ao encontro de uma história sob terra

Em 1999, o projeto paramilitar se estendeu ao sudoeste da Colômbia, na região de Putumayo⁷⁰, com o intuito de disputar o território e o negócio do narcotráfico às guerrilhas das Farc, que até então dominavam nessa parte da floresta amazônica, acentuando-se o conflito armado. O projeto paramilitar teve seu principal auge em 1997, quando diferentes células armadas de autodefesas e grupos armados privados, chamados *Convivir*, produto de uma política de Estado que, diante do desespero por não conseguir o monopólio da força e o ressurgir militar das guerrilhas (dizimadas na década de 1970), autorizou a conformação de empresas armadas particulares criadas por fazendeiros e empresários, com acompanhamento do Exército. Porém, a maioria destas, já surgidas desde a década de 1980, criaram vínculos com narcotraficantes, uma peça central também

⁷⁰ Departamento da Colômbia localizado ao sul-oeste do país. Limitando ao norte com o departamento do Cauca e ao sul com Perú e Equador.

no fortalecimento do projeto paramilitar. Essa união instaurou o terror, sob o pretexto de combater o comunismo e a subversão. Desse modo, legitimou massacres, deslocamentos violentos e diferentes mecanismos de guerra para garantir o controle e poder territorial, afiançar projetos econômicos do agronegócio, coerentes com o projeto neoliberal e de desregulação da economia iniciada na década de 1990, favorecendo inclusive multinacionais e, por sua vez, a conquistar grande parte do negócio do narcotráfico.

Vamos nos concentrar nessa conjuntura porque corresponde a um período de intensificação da guerra. Os dados de estudos recentes realizados pela *Centro Nacional de Memoria Histórica* (2016) confirmaram que, entre 1996 e 2005, os repertórios de guerra se multiplicaram e exacerbaram a degradação do conflito. Se bem o paramilitarismo é o ator armado que cometeu maior número de crimes de lesa humanidade relacionado com massacres e desaparecimento forçado, sendo os autores principais nesse período de tempo, não desconhecemos aqui que os outros atores armados, principalmente as guerrilhas, sejam isentas de responsabilidade.

O caso aqui referido sobre o desaparecimento forçado em Putumayo é mais um a expressar os níveis de degradação que atingiu uma guerra irregular, num país que ao mesmo tempo funciona, precariamente, dentro de uns aparelhos burocráticos estatais fundados numa *engenharia* democrática liberal, que se pretendeu renovada a partir da Constituição de 1991.

Focar nesse caso específico relacionado aos mecanismos e estratégias de busca levados adiante pelo Estado, os acertos, erros e desafios, assim, como o modo em que a sociedade toda reconhece ou não, como parte de sua própria história, as vítimas deste crime, interpela-nos para perguntar sobre a capacidade da nação em assumir, pensar e sentir-se como tal. Pressuposto e imperativo social para traçar horizontes ao encontro de ações concretas de paz e estabilidade, assim, como de insumos para relatos de nação mais inclusivos, que olhem de frente para as vítimas da guerra.

Uma dimensão fundamental desse reconhecimento é, sem dúvida, de que modo aparecem essas histórias na televisão. Os sentidos que a população colombiana tem sobre a guerra e suas vítimas, sentidos que, por sua vez, têm circulado pela mídia. Para isso, selecionamos para nossa análise duas reportagens (de duas edições cada). A primeira relata o processo de busca de desaparecidos, vítimas do *Frente sur del Putumayo*, no município de La Dorada, por parte de uma unidade da Fiscalía⁷¹, especializada na

⁷¹ Organismo independente adscrito ao poder judiciário do Estado na Colômbia. Sua principal função é investigar e acusar os responsáveis de ter cometido um delito.

exumação de corpos e que conformam a *Comisión de Búsqueda de Personas Desaparecidas*. A equipe jornalística de *Contravía* acompanhou a jornada de vários dias de trabalho, em que antropólogos, uma odontóloga, fiscais, polícia, uniram esforços na exumação de cadáveres, assassinados e desaparecidos a partir de 2001 por parte desse ator armado.

Com a primeira edição da reportagem, buscamos compreender como opera essa unidade especializada para encontrar os mortos, em interação com os familiares das vítimas para tentar entender o conflito na região. A segunda edição está focada no registro da história de uma das vítimas, e através dela conhecemos diretamente o trauma e o dano causado nos familiares e as consequências que têm para suas vidas.

A segunda reportagem trata a problemática dos *falsos positivos*. Vamos conhecer a história dos jovens desaparecidos pelo Exército e posteriormente apresentados como guerrilheiros mortos em combate com o intuito de cobrar prêmios. Conheceremos a história de seus familiares para encontrá-los, busca que ainda continua, pois consideram não ter sido feita a justiça devida.

5.1.1 O ocultamento e a fragmentação

A reportagem faz a chamada com recursos textuais referindo-se à data de lançamento da *Comisión de Búsqueda de Personas Desaparecidas* em 2007 e informando sobre o desconhecimento de quantas vítimas correspondem a esse crime de lesa humanidade. Posteriormente, são apresentados trechos da cerimônia oficial que faz pública a criação da comissão, com depoimentos de juristas reconhecidos e do procurador geral da nação. Ambos enfatizam a importância da comissão para saber a verdade dos fatos e determinar os possíveis autores.

A seguir, imagens de ruas, motocicletas, pessoas caminhando, lojas. Voz em *off* do jornalista comentando como a comissão enfrenta um grande desafio na região de Putumayo, onde se pressupõe haver 1000 pessoas desaparecidas pelos paramilitares, sem poder afirmar a confiabilidade absoluta destes dados. Passagem para um recurso textual, informando o título da reportagem: *los muertos contarán su historia*. Passagem para a vinheta de abertura de *Contravía*.

A reportagem inicia com recursos gráficos, mostrando um mapa da Colômbia, localizando geograficamente o departamento de Putumayo e o município de Puerto Asís, lugar de passagem antes da comissão da *Fiscalía* começar a missão de exumação de

corpos no município de La Dorado. Novamente imagens de ruas, veículos de transporte, pessoas caminhando, atividades comerciais, denotando o cotidiano de um município marginal, semi-rural da Colômbia. Imagens em PG e PM de camionetas e, dentro delas, pessoal da *Fiscalía* que conformam a comissão. Depois, o fiscal responsável pela missão oferece informações do itinerário e do lugar de destino. O município de La Dorada, por sua vez, reitera o dito pelo jornalista, que seu trabalho será realizar uma série de exumações. Baseado em informações da própria comunidade, podem pressupor encontrar ao redor de 20 corpos.

Voz em *off*, o jornalista descreve o município, próximo da fronteira com o Equador, enfatizando que sua economia tem dependido principalmente do cultivo de folha de coca e do processamento da mesma para produzir cocaína – um mercado e um território dominados, antes da chegada dos paramilitares, pelas Farc, que atuava tal qual o Estado. Finalmente, no município de La Dorada, a comissão se dirige para o sítio chamado *la marranera*, localizado a 4 quilômetros do centro urbano e no qual eram assassinadas e sepultadas em fossas comuns as pessoas que eram retidas pelos paramilitares. Voz *off*, o jornalista caracteriza o local como um campo de extermínio. Com a chegada da comissão, começam também a chegar familiares dos desaparecidos. Visualmente são apresentados PM e MPP dos funcionários da comissão da *Fiscalía* entrando no local, vestindo-se adequadamente para o trabalho de exumação, contando com a presença da polícia para garantir a segurança dos funcionários e presentes.

Textualmente domina a voz em *off* do jornalista, o som ambiente e vozes dos especialistas interagindo com os familiares. Os cortes de planos são rápidos, assim como breves sequências, com enquadramentos bem fechados, que acompanham as conversas da comissão com os familiares, expressando um momento de expectativa e ansiedade, reforçado pelo som ambiente de pisadas na mata, das ferramentas de trabalho, inclusive do ruído do microfone, gerando a sensação de proximidade com a cena. Essa sensação é configurada, também, pelo encontro dos familiares das vítimas e a comissão, enquadrados em MPP e PP, demonstrando a intenção de não perder detalhes no registro por parte da equipe de jornalistas. Percebe-se assim uma preocupação maior com o registro dos acontecimentos do que um cuidado e composição do plano, funcionando mais a partir de um estilo e concepção jornalística.

Uma primeira sequência de imagens é a história de Irma Velásquez Silva, quem busca o seu esposo, Onimo Muñoz. Em PM, ela conversa com o antropólogo Jaime Castro, uma das fontes e uma das personagens principais da reportagem. Na conversação,

ele pergunta onde foi notificar a desapareição de seu esposo; Irma comenta que foi colocar a denúncia com o *personero*⁷², quem lhe sugeriu não fazer nada se queria continuar no município, revelando-se nesta fala o poder dos paramilitares para causar medo e submeter tacitamente as próprias autoridades do Estado (figura 31).



Figura 31 – Irma conversando com o antropólogo Jaime Castro

As falas de Irma em alguns momentos, distinta de outras reportagens já analisadas, são entrecortadas, não há lugar para o registro direto, tendo lugar a montagem como estratégia narrativa e recurso estilístico, pois, desse modo, temos acesso a relatos que apresentam um cenário do desconhecimento. Esses recursos estilísticos compõem um cenário fragmentado, turvo, em que dominam mais as dúvidas e são mais os interrogantes que as certezas.

Os indícios sobre o sinistro acontecimento no sítio *la marranera* expõe a ausência de múltiplas peças para completar a história dos desaparecidos, dos quais se sabe muito pouco sobre seu óbito. Os próprios familiares e a comunidade apenas têm breves lembranças, boatos, no entanto, lampejos que aos poucos irão auxiliando a comissão para encontrar os corpos e que, no processo de identificação dos cadáveres com ajuda tecnológica, permitirá entender o conflito nessa região. Desse modo, junto aos planos, outro recurso estilístico que contribui, tanto na transmissão de ansiedade causada pela

⁷² Pessoa investida pelo poder público para exercer dentro dos municípios a responsabilidade de velar pelo cumprimento da constituição política, as leis, ao mesmo tempo que defender os direitos humanos.

expectativa do trabalho da comissão de especialistas, como da incerteza, por parte dos familiares, é a montagem.

A montagem dessa sequência estabelece um ritmo na alternância de planos que registram as atividades da comissão na exumação, que auxilia na construção de um clima de expectativa, enquanto os familiares relatam, seja para o Fiscal, seja para um dos outros funcionários, quem é seu familiar perdido, dados do dia do desaparecimento (parte dessa informação foi passada por terceiros e testemunhas para os familiares), possível local onde foi sepultado, etc. Vale a pena destacar como a reportagem confere relevância a essa interação entre autoridades e familiares, relegando a um segundo plano a mediação do jornalista, característica estilística predominante em outras reportagens.

Alguns deles oferecem pistas sobre possíveis covas no meio da mata, encontradas por eles próprios, que, durante 6 anos, têm vagueado o sítio com a esperança de ter algum indício de seu familiar morto. No entanto, nenhum deles consegue oferecer informações concretas, quando perguntados por quem e quantas são as pessoas mortas e sepultadas. Embora o jornalista insista em saber um número e pedir aos familiares especulem a respeito, eles se mostram com receio de oferecer um número, outros, timidamente, lançam uma cifra, mas apenas para satisfazer o jornalista.

O senhor Carlos Piedrahita busca seu filho Omar Fabián Piedrahita, desaparecido também em 2001 por paramilitares. Por informação de terceiros, ele soube que seu filho foi sepultado clandestinamente em *La Marranera*, sem saber mais detalhes do óbito, nem razões do desaparecimento. Visualmente domina um PM, podendo ser observado o diálogo do senhor Carlos com o Fiscal Juan Carlos López, quem aproveita sua presença para lhe perguntar se saberia falar da identidade dos cadáveres que têm sido encontrados aos poucos. Domina o som ambiente, o ritmo da cena é pausado, denotando novamente um momento de sigilo, de busca de esclarecimentos, questões levantadas por indícios e lembranças que, com muito esforço, emergem na memória, pela experiência *in loco*; um exercício tanto ou mais difícil que a busca e exumação dos cadáveres (figura 32).



Figura 32 – O senhor Carlos procurando pelo filho

O fiscal lhe pergunta se lembra como o filho estava vestido para lhe mostrar restos de alguns dos cadáveres e, assim, caminham em direção a uma cova, onde se encontra o antropólogo. Este profissional inicia um diálogo com o senhor Carlos, quem descreve o modo que seu filho estava vestido, asseverando que usava botas e calça jeans. Domina sempre um plano fechado acompanhando os movimentos dele e detalhes de seu rosto. Essa sequência é alternada com distintas imagens dos restos de cadáveres, em PP, principalmente os restos de umas botas, a tíbia e perônio.

A câmera acompanha os gestos do Carlos, ele se agacha e foca seu olhar nos restos, olha com atenção e se mostra introspectivo, checando na sua memória uma lembrança de como seu filho estava vestido, atividade difícil de se realizar, quando as indumentárias gastas quase se desmancham na lama e terra. Seu olhar não encontra o *objeto* olhado e procurado na lembrança, ausência que interpela o espectador. Assim, o espectador compartilha da experiência visual, mais do que pela emergência dos restos, pela ausência visível no olhar de Carlos, perdido nas bordas do plano.

Os recursos estilísticos operam na representação de um desaparecido, simbolizando o ocultamento, não apenas de corpos, mas de formas de vida, histórias que são susceptíveis de esquecimento, pois jazem em fragmentos sob terra. Estes questionam sobre a ausência de uma memória coletiva, necessária para gerar empatia com a tragédia do senhor Carlos e tornar próximo seu suplício.

Os elementos estilísticos auxiliam no desdobramento de perguntas que expliquem o desaparecimento forçado e como ele é praticado, corresponde-se a que estratégia de guerra? Segundo relatório do CNMH (2015), a prática deste crime se deve a vários aspectos contextuais, relacionados à expansão e domínio territorial do projeto paramilitar, conseguido através da implantação do terror. Mas também se deve às políticas internacionais de defesa de Direitos Humanos, a luta contra o terrorismo e internacionalização da justiça, que geraram um cenário intolerante frente a qualquer pretensão política baseada na violência.

Sendo mais rigorosos com o apoio brindado à Colômbia, os organismos internacionais incluíram todos os grupos à margem da lei dentro dos grupos terroristas pela prática de violação de direitos humanos. Por sua vez, se os paramilitares queriam negociar com o governo, tinham seu reconhecimento político comprometido pela forte vigilância por parte destes organismos internacionais.

O ocultamento dos corpos foi a estratégia que permitiu aos paramilitares continuar praticando o terror nas localidades. O desaparecimento forçado passou a ser praticado indiscriminadamente, pois, agora, qualquer um que o habitasse, era um obstáculo para seus propósitos. A terra, fazendas, sítios como recurso para o ocultamento, mas também os rios e lagoas funcionaram como locais do ocultamento para não visibilizar o horror que implicava a conquista territorial por parte deste ator armado. Desse modo, parece que os paramilitares conseguiam conciliar com sua proposta de adquirir status político e evadir e enganar o controle internacional.

As vítimas ou seus cadáveres são ocultados pelos grupos armados para evitar que se lhes atribua eventos violentos, pois estes constituem uma prova irrefutável de sua atividade criminal. Este proceder busca que as denúncias das vítimas careçam de provas, dada a inexistência de evidência; também, que a responsabilidade do perpetrador se perverta e os traços da violência sobre os corpos sejam cobertos. O desaparecimento forçado faz de mecanismo de impunidade e dificulta as acusações que deveriam se produzir diante a crueldade e o horror desatados (CNMH, 2016, p. 186)⁷³

Por sua vez, com o desaparecimento forçado, instaura-se o terror nos territórios, o ator armado espalha sua reputação ao inocular o medo para conseguir coagir a população,

⁷³ Do original: las víctimas o sus cadáveres son ocultados por los grupos armados para evitar que se les atribuyan eventos violentos, pues estos constituyen una prueba irrefutable de su actividad criminal. Este proceder busca que las denuncias de las víctimas carezcan de pruebas, dada la inexistencia de evidencia; también, que la responsabilidad del perpetrador se perversa y los rasgos de la violencia sobre los cuerpos sean cubiertos. La desaparición forzada hace de mecanismo de impunidad y dificulta las acusaciones que deberían ser producidas frente a la crueldad y el horror desatados.

inclusive autoridades civis do Estado. Com a análise, compreendemos que o ocultamento garante a impunidade do crime, a perda do corpo, como único testemunho, gerando obstáculos para o esclarecimento do ocorrido e, principalmente, descobrir os autores diretos do crime. Por outro lado, a análise evidencia como o desaparecimento forçado como estratégia de terror para o domínio territorial destrói laços comunitários, afetando os familiares das vítimas, as quais ficam apenas com breves lembranças, fragmentadas, ou relatos de outros, quase boatos, do que teria acontecido. O terror faz visíveis os seus estragos, que parecem ganhar terreno à luta por lembrar, por juntar as peças, quando a maioria destas foram consumidas pela terra e pelas águas da extensa geografia colombiana.

O ocultamento da vítima facilita o exercício da violência, já que os atores armados logram seus propósitos de amedrontamento sem chamar a atenção dos entes investigadores, com a característica de que sua forma de operar faz que as dúvidas caiam sobre as vítimas e além disso, torna dificultosa sua tarefa de denunciar e comprovar que o conflito armado continua nas regiões (CNMH, 2015, p. 191)⁷⁴

Destaca-se na reportagem uma sequência que apresenta o depoimento do antropólogo, quem descreve o corpo encontrado, posteriormente interpelado pelo jornalista. O profissional ainda oferece sua percepção do trabalho realizado durante aqueles dias e um balanço sobre o que representam uma política do Estado na prática, assim como os objetivos, os instrumentos e mecanismos criados na lei.

Em PP, ele oferece seu parecer como especialista, usando uma linguagem técnica que, ao descrever o estado do corpo localizado, pretende oferecer *insights* das características do conflito armado nesse território e do *modus operandi* dos paramilitares. No entanto, faz ênfase que serão os exames de laboratório de análise genético que revelarão a verdadeira identidade do indivíduo e traçarão concretamente tanto um diagnóstico do conflito na região, quanto os repertórios de guerra e as práticas de desaparecimento que eram executadas. Afirma assim: “realmente os que contarão a história serão os mortos...”. Em voz *off*, o jornalista faz uma síntese dos depoimentos coletados e da situação encontrada, domina visualmente um PM do antropólogo trabalhando junto a sua equipe (figura 33).

⁷⁴ Do original: El ocultamiento de la víctima facilita el ejercicio de violencia, ya que los actores armados logran sus propósitos de amedrentamiento sin llamar la atención de los entes investigadores, con la característica de que su forma de operar hace que las dudas caigan sobre las víctimas, y, además, se complejiza su tarea de denunciar y comprobar que el conflicto armado continua en las regiones.



Figura 33 – Depoimento do antropólogo Jaime Castro⁷⁵

Jaime Castro: é um indivíduo já esqueletizado, ou seja, está em completa redução esquelética, foi encontrado numa cova comum retangular de mais ou menos 80 cms de profundidade e de 1 metro por 80 cms de largura e comprimento.

Contraviatv: as primeiras evidencias que te indicam?

J.C: o individuo estava boca para baixo e os membros inferiores foram cortados, possivelmente com machete...a gente pode encontrar uma cova que foi de há 6 anos, depois, que foi de há 4 anos, realmente, os que vão contar a verdadeira história são os mortos, porque segundo a época, se conseguimos identifica-los, a gente começa a medir se foi há 6 anos, 4 anos, 3 anos, então, podemos dizer que o conflito foi intenso há 6 anos, 4 anos, 3 anos,. Nós dizemos que há uma desmobilização agora, se continuam encontrando covas recentes, então, realmente o conflito não acabou, o conflito é muito diferente, a eliminação aqui foi, podemos dizer, seletiva, da pessoa, do inimigo, do outro.

Depois de uma sequência de imagens referidas novamente às atividades de exumação dentro do local, de conversas entre os pesquisadores, e deste com mais familiares de vítimas que chegam, a narração retoma mais um depoimento do antropólogo, conservando o mesmo enquadramento:

Este projeto de identificação leva mais ou menos 12, 13, 14 anos, então deve ser mantido, o importante é continuar.Sim temos a infraestrutura e há que melhorar...

⁷⁵ Do original: Jaime Castro: Es un individuo ya esqueletizado, o sea, está en completa reducción esquelética, lo encontramos en una fosa rectangular, de mas o menos unos 80 cm de profundidad y de 1 metro por 80 cm de ancho y largo..

Contravía Tv: Las primeras evidencias que te indican?

J.C: El individuo estaba boca abajo y los miembros inferiores fueron cortados, posiblemente con machete...uno puede encontrar una fosa que fue de hace 6 años, después que fue de hace 4 años, realmente los que van a contar la verdadera historia son los muertos, porque de acuerdo a la época si logramos identificarlos uno empieza a medir si fue hace 6 años, 4 años, 3 años, entonces, podemos decir que el conflicto fue intenso, hace 6 años, 4 años, 3 años. Decimos que hay una desmovilización ahora, si seguimos encontrando fosas recientes entonces realmente no se ha acabado el conflicto, el conflicto es muy diferente, la eliminación aquí fue, pues, podemos decir, selectiva, de la persona, del enemigo o del otro.

- Contravía TV: temos os laboratórios, recursos, dinheiro?
- Jaime Castro: Recursos, dinheiro, sim. Pelos menos está a oportunidade de fazer análise genético, existem laboratorios com processos de qualidade, que tem a capacidade, o que acontece é que o volume..temos que seguir melhorando...
- Contravía TV: temos a capacidade para o volume?
- J.C: Para o volume...a capacidade para o volume? Eu acho que existe a disposição para faze-lo e sim pode ser feito...a instituição tem procurado ese apoio a nivel externo em capacitação e recursos.
- O principal problema? As políticas de continuidade, seguir melhorando, motivando o pessoal, procurando recursos para fazer as providencias...⁷⁶

Os elementos estilísticos convergem para nos apresentar a problemática dos desaparecidos pelo olhar dos especialistas, afinal são eles que têm acesso aos corpos, e através deles conseguimos ver os restos se tornando visíveis. Dentro do enquadramento, eles acessam tanto a cova como a manipulação dos restos do cadáver. Enquanto o olhar dos familiares da vítima (o senhor Carlos) compartilhava conosco de uma ausência, a qual passará por mais uma fase de espera, agora dentro das enredadas burocracias do Estado. Embora a reportagem mostre o compromisso dos funcionários, nem sempre será desse modo: um dos obstáculos maiores que apresentam os familiares das vítimas do desaparecimento forçado é o trato indolente que experimentam na sua relação com as instituições do Estado.

A função do PP no registro do depoimento do antropólogo, cujos gestos, pausados, meditativos, reservados, expressam hesitação sobre a preparação das instituições, revelando o tamanho do problema do desaparecimento forçado na Colômbia e evidencia um Estado que ainda anda a passos lentos para levar adiante e concretizar os mecanismos e ferramentas necessárias para encontrar os corpos dos desaparecidos. Para a CNMH,

⁷⁶ Este proyecto de identificación lleva mas o menos 12, 13, 14 años, entonces es sostenido, lo importante es seguir. Sí tenemos la infraestructura y hay que mejorar..

Contravía TV: Tenemos los laboratorios, recursos, dinero?

Jaime Castro: Recursos, dinero, sí. Por lo menos esta la oportunidad de hacer análisis genético, existen laboratorios con procesos de calidad, tienen la capacidad, lo que pasa es que el volumen, hay que seguir mejorando...

Contravía TV: Tenemos la capacidad para el volumen

J.C: Para el volumen...la capacidad para el volumen? Creo que existe la disposición para hacerlo y sí se puede...la institución ha buscado esos apoyo a nivel externo en capacitación y recursos.

El principal problema? Las políticas de continuidad, seguir mejorando, motivando la gente, motivando el personal, buscando los recursos para hacer las diligencias...

A falta de uma ação estatal decidida e eficaz na busca de pessoas desaparecidas e na identificação e castigo dos autores materiais e intelectuais, permite consumir o desaparecimento e assim garantir o triunfo do propósito criminal: desaparecer com as pessoas, eliminar seu rastro, impedir que sejam encontradas; causar dano intenso e duradouro às famílias e comunidade (CNMH, 2015, p. 30)⁷⁷

Pode ser que o olhar de especialista aproxime-nos de alguma interpretação do conflito armado e da prática do desaparecimento forçado no território, revelando algumas hipóteses do acontecimento. Mesmo assim, a representação do desaparecido nos deixa mais próxima de uma história fragmentada, de olhares ambíguos (uns absortos, angustiados, ao tempo que esperançosos, no caso dos familiares, outros distantes, objetivos, como o caso dos funcionários da *Fiscalía*), os quais não conseguem muito dialogar, não porque não haja a empatia, mas pelo próprio dispositivo de guerra aí engendrado no território, desconhecido para ambos os olhares que, embora não opere por meio de seus agentes, estes se encarregaram de que adquirisse vida própria.

Os corpos mutilados, cortados com facão, sepultados em grupos e quase desmanchados na terra, expressam quanto o dispositivo de terror agiu para garantir, uma vez mais, o apagamento de evidência que pudesse conduzir aos autores diretos do crime. Inclusive, nem as ajudas tecnológicas conseguiram trazer à memória dos familiares algum elemento ou indício que tornasse mais fácil o encontro da pessoa morta, como foi o uso em vão de câmeras para mostrar às pessoas fotografias dos restos de roupas dos cadáveres encontrados, sem um resultado imediato.

5.1.2 O trauma

A segunda parte da reportagem desdobra-se na história de Nancy Galarraga. Ela se deslocou para o local das exumações com a esperança de poder encontrar suas quatro irmãs desaparecidas em 2001 pelos paramilitares. Focamos assim nossa análise numa sequência da história de Nancy e sua mãe, para perguntar como os elementos estilísticos nos auxiliam na problematização do trauma do desaparecimento e os tipos de danos causados em familiares.

⁷⁷ Do original: La falta de una acción estatal decidida y eficaz en la búsqueda de personas desaparecidas y en la identificación y castigo de los autores materiales e intelectuales, permite consumir la desaparición y así garantizar el triunfo del propósito criminal: desaparecer a las personas, eliminar su rastro, impedir que sean encontradas; causar daño intenso y duradero a las familias e comunidad.

Entrevistada no local das exumações, em PP Nancy relata que, em 1 de janeiro de 2001, enquanto comemoravam o Ano Novo, suas irmãs foram tiradas de sua casa, por homens pertencentes ao Bloco Sul dos paramilitares, acusadas de ser guerrilheiras. Desde então, Nancy e sua mãe vivem um triplo suplício: pela desaparecimento de seus seres queridos, pelas ameaças que receberam para não denunciar o crime, e pela perda dos poucos bens materiais que possuíam, tirados também pelos paramilitares.

Corte para o interior da casa de Nancy, em PP, podemos perceber que ela realiza uma atividade doméstica dentro da cozinha, enquanto manifesta seu desejo de encontrar os corpos de suas irmãs, para poder lhes oferecer uma sepultura digna. Manter o mesmo plano permite no momento do corte perceber a correspondência e junção dos dois locais para dar continuidade à história de Nancy, a qual reitera assuntos já comentados: a injustiça cometida, o proceder dos paramilitares.

Segue um PM de Nancy, de costas para casa, enquadrada na entrada. Com baixa iluminação, quase a contraluz, a sombra domina o plano do pescoço para cima, não podemos enxergar os detalhes dos rostos. É rodeada aos poucos pelos seus sobrinhos e seu filho, que se aproximam de diferentes lugares uma vez ela começa a falar. Ela é quem deve ter assumido a responsabilidade de cuidá-los e criá-los, manifestando novamente as dificuldades que enfrenta.

O fato de ser apresentado no relato de Nancy o assunto do desaparecimento das irmãs continua e reiteradamente, quase de maneira excessiva, expondo sua experiência vivida tanto no dia da perda como nos seis anos seguintes, nos mostra como a morte de suas irmãs é um assunto pendente e presente. Os sentimentos de dor, junto com a esperança de encontrá-las são constantemente vividos no seu cotidiano, pois a ausência de suas irmãs se faz visível nos seus relatos, como na baixa iluminação em que é composto o plano (figura 34).



Figura 34 – Nancy com filho e sobrinhos

Corte para um PP da mãe de Nancy no interior da casa, caracterizado pela pouca iluminação. Seu depoimento atenta-se em apresentar como era a vida em família com suas filhas vivas, lembrando que, apesar das dificuldades econômicas, podiam desenvolver diferentes atividades antes da chegada dos paramilitares, como ir aos rios, pescar, vender comidas na rua – situação que mudou radicalmente (figura 35).



Eu criei às minhas filhas, trabalhei, lutei, até que perdi minhas filhas, a gente fazia panelas com comida, vendíamos, era muito bom, íamos aos rios, passávamos do mais lindo, depois que chegou essa gente, ficamos com os braços cruzados.. eu perdi minhas filhas, foi um desassossego, não sei que caminho pegar muitas vezes... quando entrou essa gente, quando perdi minhas filhas, mais dura foi a vida, porque antes no vivíamos uma vida assim, trabalhávamos, depois não podíamos nem trabalhar, nem sair às esquinas. Viver escondidos.

Em casa, as irmãs Galarraga vêm à memória de um modo traumático, revelando-se pela baixa iluminação do local, que funciona como elemento estilístico na expressão dessa sensação. Elas vêm na memória tanto pela presença dos sobrinhos, pela sua presença em fotografias, ou pela narração de atividades cotidianas, por pequenos trechos, retalhos de lembranças. São várias as funções estilísticas que operam para nos oferecer uma representação dos desaparecidos. A primeira se refere ao PP, o qual interpela o espectador e o coloca de perto e dentro do cotidiano de Nancy e sua mãe. Por sua vez, a iluminação simboliza esse momento posterior que relata a mãe de Nancy como um tempo de terror vivido que as confinou ao espaço doméstico, carregando ainda na desapareição de suas irmãs, mães, filhas, uma falta, um vazio que não lhes permite fechar um episódio,

⁷⁸ Do original: Yo crié a mis hijas, trabajé y luché, hasta que perdí a mis hijas, sacábamos buenas pailas de comida, vendíamos, era bueno, íbamos a pescar, íbamos a los ríos, pasábamos de lo más lindo, después que llegó esa gente, quedamos de brazos cruzados...perdí mis hijas, fue un desasosiego, no sé que camino coger muchas veces. .. Cuando entró esa gente, cuando perdí mis hijas, más duro fue la vida, porque antes no vivíamos una vida así, , trabajábamos, después no podíamos ni trabajar, ni salir a las esquinas. Vivir escondidos.

revelando-se nos planos a contraluz, em que sua identidade, uma parte de elas, foi também apagada.

Depois dessa sequência em casa, segue um plano que denota o lugar das exumações. Em PG, vemos Nancy caminhar com o olhar fixado na mata que cobre o sítio no qual pressupõe estejam sepultadas suas irmãs. Sua atitude expressa uma busca paciente por indícios de alguma cova. Essa ação é acompanhada de seu relato de esperança, para poder fechar um capítulo trágico de sua vida; no entanto, contrasta com o final frustrante da jornada de exumação, pois não houve rastro algum de corpos de mulheres. Segundo o relatório do CNMH (2016) sobre desaparecimento forçado, algumas das estratégias empreendidas, por iniciativa própria, pelos familiares das vítimas, consistiu, como no caso de Nancy, em realizar o trabalho de exploração das covas comuns e marcá-las com pedaços de madeira durante esses seis anos. Essa atividade facilitou enormemente o trabalho das unidades de busca de pessoas no território para a exumação dos restos. A ousadia de Nancy lhe gerou ameaças e também estigmatizações e segregação por parte da vizinhança. As pessoas temiam ser vinculadas a ela quando eram interpeladas sobre o conhecimento de alguma cova.

Diante do perigo que representava tomar a iniciativa de buscar os seus familiares, outros tipos de estratégias foram criadas para a identificação de covas comuns. Por exemplo, disponibilizar mapas da região para que os interessados marcassem os locais onde poderiam ter corpos sepultados e, sem comprometer sua integridade física, podiam devolver os mapas de modo anônimo.

Desse modo, nos é apresentado na análise como a problemática do desaparecimento forçado foi um tipo de crime que se estende para todos os familiares das vítimas, afetando e transformando suas vidas, se “inscrevendo como um fato traumático, tanto que marca um antes e um depois na vida daqueles que sofrem esta experiência” (CNMH, 2016, p. 272).

O dano ocasionado aos familiares das vítimas de desaparecimento forçado embasa-se como um fato traumático, pois marca abruptamente a vida daqueles que sofrem esta experiência, devido ao modo inesperado e súbito de seu acontecer. Por sua vez, o trauma está imbricado a uma situação que se expressa na dualidade vida-morte, definindo o cotidiano dos familiares e marcando sua vida doméstica, sendo transformada radicalmente. A ausência da vítima de desaparecimento forçado impede que os familiares possam fechar um episódio de dor, pois lhes são negados os rituais de morte, funerários e de despedida, nesse sentido o luto fica suspenso no tempo:

A essa forma de tortura, que se materializa na ambigüidade sobre a situação do desaparecido como “morto-vivo” e a conseguinte angústia, sofrimento, impotência e diversas contradições que experimentam familiares e próximos às vítimas, soma-se o caráter indefinido do sofrimento pela ausência e o desconhecimento, o qual entranha a vivência de desaparecimento forçado como um cenário cotidiano que se desenvolve num presente contínuo em que resulta impossível situar a própria vivência e à vítima de desaparecimento forçado no passado ou em circunstâncias susceptíveis a mudanças significativas (CNMH, 2016, p. 271).⁷⁹

Nessa experiência do trauma, é possível conferir o dano causado não apenas à vítima direta que implica seu corpo desaparecido, objeto de todo tipo de práticas de crueldade, que revelam o excesso dos atos de violência, para acrescentar dor e a degradação aos corpos que a padecem. Com isso, os perpetradores desonram a corporalidade das vítimas, degeneram os traços físicos que atrapalha o reconhecimento, ficando como signos da atrocidade nos restos, deixando uma mensagem para famílias e comunidades.

Nesse sentido, o trauma também se relaciona com a transgressão da unidade corporal, pelo que tornam mais difíceis os respectivos rituais de morte, uma vez que os corpos são desmembrados, separados, fragmentados, sendo impossível para os dolentes completar práticas que dignifiquem seus mortos. Os corpos desmembrados, degolados, não apenas trata-se de garantir a impunidade, a manipulação do corpo se insere no sinistro, irrepresentável e indizível, pois é submetida a uma mudança profunda de sua morfologia que o constitui como humano: trata-se de animalizar e des-humanizar a vítima, partindo da ideia de que a unidade corporal é constitutiva do sujeito (CNMH, 2016).

Um desses repertórios de guerra que transgridem a dignidade humana se relaciona com a violência sexual a que foram submetidas centenas, senão milhares de mulheres no conflito armado colombiano. O caso das irmãs Galarraga tardou 9 anos: em 2010, os corpos foram entregues para seus familiares e o que a perícia revelou foi que sua morte e desaparecimento esteve antecedida por violência sexual. Segundo o relatório *Mujeres*

⁷⁹ Do original: a esa forma de tortura, que se materializa en la ambigüedad sobre la situación del desaparecido como muerto-vivo y la consiguiente angustia, sufrimiento, impotencia y diversas contradicciones que experimentan familiares y cercanos de las víctimas, se suma el carácter indefinido del sufrimiento por la ausencia y el desconocimiento, el cual entranña la vivencia de desaparición forzada como un escenario cotidiano que se desarrolla en un presente continuo en que resulta imposible situar la propia vivencia y a la víctima de desaparición forzada en el pasado o en circunstancias susceptibles a cambios significativos

Víctimas del Conflicto Armado, 46.7% do total das vítimas por desaparecimento forçado são mulheres,

Os familiares experimentam assim vários danos morais, pois são prejudicados valores, crenças e práticas significativas, muitas vezes, vivendo a indolência da sociedade que inclusive chega assumir uma atitude condescendente com os crimes, afetando o bom nome, a honra e a dignidade das vítimas e de seus familiares (CNMH, 2016)

5.2 Os falsos positivos: disputa de sentidos contra a impunidade

Continuamos nosso estudo com a análise do caso dos nomeados midiaticamente, *falsos positivos*, quer dizer, uma prática criminal, maquinada entre membros das Forças Militares do Estado para recrutar civis, assassiná-los e, posteriormente, apresentá-los como guerrilheiros, bandidos ou paramilitares, com o objetivo de obter benefícios e prêmios (dinheiro, viagens, ascensos na carreira). Conhece-se atualmente mais de 3000 casos por esse tipo de crime, mas alguns pensam que o número de vítimas é maior, sendo superior a 10 mil pessoas (Verdade Aberta, 6 abr 2018).

O caso mais emblemático, por ser o primeiro que evidenciou as consequências de um Estado condescendente com as forças militares, foi o referido à desapareição de 19 jovens do município de Soacha⁸⁰ e que apareceram meses depois em Ocaña⁸¹, como guerrilheiros mortos em combate em agosto de 2008. Este caso teve ampla repercussão em toda a sociedade, inclusive na mídia, embora fosse a maioria das vezes adepta à política de *Seguridad democrática*. A reportagem realizada em 2010 abrange dois anos do processo dos *falsos positivos*, desde a desapareição dos jovens, a busca realizada pelas mães e o processo de julgamento dos militares.

5.2.1 (In)visibilidade da impunidade: nomear os desaparecidos

Como estratégia de interpelação, o programa realiza a chamada por meio da montagem imagem-texto de distintas fontes televisivas (telejornais principalmente) que registram algumas das muitas situações que configuraram o caso dos jovens assassinados de Soacha, mal nomeados pela mídia de *falsos positivos*. Assim, mostra breves trechos

⁸⁰Município pertencente ao departamento de Cundinamarca, localizado na cordilheira central dos Andes e sua área está aderida à região metropolitana de Bogotá, capital da Colômbia. Soacha é o segundo maior município do departamento de Cundinamarca.

⁸¹ Município pertencente ao departamento de Norte de Santander, localizado ao nordeste do país, compartilha fronteiras ao norte e este com a Venezuela.

das vítimas protestando frente ao ministério de Justiça, imagens de arquivo de telejornais informando a liberação dos militares acusados de cometer os crimes, e por último, depoimentos de duas mães das vítimas de desaparecimento, são elas: Idalí Garcerá e Edilia Palacio. O comentário final desta última, afirmando “...Colômbia é o país da impunidade” servirá para titular a reportagem.

Acreditamos que o uso de breves trechos de imagens, através da montagem, já nos prepara para uma reportagem que sugere uma problemática que se tornou visível pela disputa da opinião pública, apresentando um panorama incerto e conturbado. A reportagem toda adota como estratégia narrativa as imagens de arquivo, a voz em *off* do repórter (aparece só numa breve entrevista informal com o *personero*⁸² de Soacha), e os relatos das mães. Estes serviram para alinhar as temáticas tratadas durante a reportagem, focada principalmente no processo de luta para recuperar a identidade de seus filhos, desprestigiados pelas instituições do Estado, e sua mobilização contra a negligência do processo de julgamento contra os militares. Acompanham seus relatos, sendo um recurso estilístico pouco típico nas reportagens de *Contravíatv*, as vozes de vários especialistas de direitos humanos, do *personero* de Soacha que acompanhou as mães na denúncia dos crimes, assim como o depoimento do relator especial de execuções extrajudiciais da ONU.

Depois da chamada, a reportagem traz os depoimentos das mães em MPP. Elas se apresentam e também apresentam seus filhos, dão seus nomes, idade e a data de desaparecimento, informações que são acompanhadas de sua respectiva foto. Na sequência, a jornalista de *Contravíatv*, em narração em *off*, insere um quadro que intitula *pílula para a memória* e foca-se, por meio de imagens de arquivo, em mostrar os antecedentes da prática de *falsos positivos*, referidos inicialmente a situações simuladas de ataques terroristas (explosões de carros-bombas, operações para confiscar armas e drogas) no centro da cidade de Bogotá, realizadas pelo Exército para criar um cenário de insegurança, com o qual seria possível reforçar o imaginário de uma nação a favor da guerra e contra o terrorismo, durante o começo do segundo mandato de Uribe Vélez. De modo didático, o narrador apresenta os acontecimentos e descreve o proceder das forças militares, para depois afirmar que o fenômeno atingiria o paroxismo com a morte dos

jovens de Soacha, apresentados como guerrilheiros, retomando o tema principal da reportagem.

Essa passagem para o tempo presente da narrativa da reportagem mostra visualmente imagens de protestos dos familiares dos desaparecidos. Eles são apresentados em PM e PG, carregando cartazes que exigem justiça, assim como as fotos de seus filhos, esposos e sobrinhos desaparecidos. Enquanto isso, o texto oferece dados do aumento de denúncias por desaparecimento forçado, segundo o narrador, de 73 denúncias em 2005 para 245 em 2007.

A narração se assenta novamente nas histórias de Idalí Garcerá e Edilia Palacio. Ambas oferecem detalhes das conversas que tiveram com seus filhos antes deles desaparecerem, deduzindo que eles foram enganados por promessas de um emprego e em consequência de melhoria da qualidade de vida. Os relatos das mães em MPP nos apresentam sua versão dos fatos, os quais contrastam com a versão dada pelo governo e o Exército, que os assinalava como bandidos mortos em combate.

O tipo de plano nos permite enxergar um olhar introspectivo; o tom da voz, embora pausado e lúgubre, também é firme, transmitindo várias sensações que transitam entre a dor que elas ainda carregam pela perda e a força de continuar adiante pelo esclarecimento dos fatos. Seus relatos também destacam todo um modo de operar dos militares, sugerindo como era uma estratégia planejada que incluía a colaboração de civis para localizar a pessoa, enganá-la e recrutá-la, antes de ser entregue para sua posterior morte (figura 36).



Figura 36 Depoimento Idalí Garcerá⁸³

⁸³ Do original: ...o 26 depois que os mataram saiu em Ocaña pelo jornal o Tiempo, três supostos integrantes das Aguilas Negras. Foram mortos em norte de Santander, que tinham combatido com o exército, sabendo que tinham ficado o dia todo 24, segundo as audiências, encerrados nas casas do recrutador, os tiram na noite e los levam onde iam ser assassinados, segundo eles para o enfrentamento.

Idalí Garcerá: ...el 26 después de que los mataron salió en Ocaña por el periódico el Tiempo, tres supuestos integrantes de la aguilas negras les dieron de baja en norte de Santander, que habían combatido con el ejército, viendo que habían durado todo el día 24, según las audiencias, encerrados en las casas del reclutador, los sacan en la noche y los llevan a donde iban a matarlos, según ellos al enfrentamiento.

Para argumentar a favor de que os *falsos positivos* não dizem de uns poucos casos isolados, são apresentados na reportagem mais relatos de vítimas, alguns deles se correspondem a imagens de arquivo de telejornais em 2008, ano em que se fez pública a tragédia. Outros são registrados e coletados no que seria uma jornada de protestos das famílias vítimas em 2009, frente ao prédio da *Fiscalía*. Os relatos corroboram o mesmo padrão descrito por Idalí Garcerá, relacionado aos motivos dos jovens terem saído de casa iludidos por uma promessa de emprego. Os familiares são entrevistados em PM, podendo assim observar a foto que carregam do seu familiar desaparecido. Por sua vez, é possível ver ao fundo, numa praça meio vazia, familiares reunidos com cartazes que apregoam várias consignas exigindo justiça (figura 37).



Figura 37 – Depoimento da irmã de vítima de falso positivo⁸⁴

...passados já dois días, eu insistia e insistia no CTI, e alí me disseram, sim, temos a foto de um morto, mas, é a foto de um guerrilheiro morto com o exército. Mostraram-me a foto, quando soube que era meu irmão, eu gritava-lhes, ele não era nenhum guerrilheiro, ele pertencia ao exército e estava incapacitado pelo mesmo exército.

⁸⁴ Do original: pasados ya dos días, de tanto insistir, yo insistía e insistía en el CTI, y allí me dijeron si tenemos la foto de un muerto, pero, es la foto de un guerrillero muerto con el ejército. Me la mostraron, cuando me di cuenta que era mi hermano, yo les gritaba, él no era ningún guerrillero, él pertenecía al ejército y estaba incapacitado por el mismo ejército.

A prioridade dada aos relatos das vítimas, que insistem que seus familiares não eram guerrilheiros, orientam a narração da reportagem para argumentar contra as declarações públicas que Uribe Vélez fez em 2008. Como acostumado, suas declarações públicas se caracterizavam pelo uso de frases do jargão popular para repreender as vítimas e justificar as ações militares. Desse modo, a reportagem opta por visibilizar o drama vivido pelas mães das vítimas de desaparecimento, questionando a voz institucional do Estado, nesse caso do executivo, que sem prova alguma, condenou mais uma vez os jovens a um desaparecimento simbólico, pois, ao nomeá-los como delinquentes e terroristas, apagou-se sua individualidade e identidade. O fenômeno dos falsos positivos instaurou outra lógica contida no crime do desaparecimento forçado, pois, se este é praticado “para apagar a identidade de uma pessoa, até velá-la por completo, torná-la invisível” (CRENZEL, 2010), percebemos que no caso de Soacha, eles apareceram no cenário público investidos de uma identidade, facilmente atribuível no imaginário da existência de um inimigo comum, foram subjetivados como os bandidos que deviam morrer, um tributo mais para uma guerra que conduzia a promessa de uma Colômbia livre de guerrilhas.

Por um lado, esse questionamento é colocado por meio dos relatos das mães, gerando uma identificação e empatia com a dor do outro, em que os traços comovedores que carrega sua gestualidade (voz, olhar), possível pelo MPP, lhe outorga ao relato, através dessa transmissão de emoções, um status de veracidade, quer dizer, sua palavra exposta em público por meio da televisão carrega uma força de comunicação emotiva que a investe de verdade. Desse modo, a televisão condensa como instituição social, forma tecnológica e cultural, as dimensões rituais, simbólicas e teatrais que sempre teve a política (MARTÍN-BARBERO, 2002).

Por outro lado, esses relatos ganham mais força quando são acompanhados na sequência com o relatório do especialista em “execuções extrajudiciais” da ONU, Philip Alston, entregue em 2009. No relatório, o especialista é contundente quando afirma que o termo *falsos positivos* é um eufemismo perigoso para apagar o que se considera como um crime de lesa humanidade: “o assassinato a sangue frio e premeditado de civis inocentes com fins de lucro”, minimizando a responsabilidade das forças militares do Estado. Por sua vez, o relator destacou como as próprias famílias foram vítimas de fustigação e ameaças de morte, por levar adiante, por conta própria, as pesquisas sobre os crimes. Tal foi o caso do irmão de uma das vítimas ter sido também assassinado por apurar

informações que indicava os militares como responsáveis dos crimes, outros familiares foram obrigados a se mudar de cidade e inclusive sair do país pelo assédio e as ameaças constantes (figura 38).



Figura 38 – Relator ONU

O relator afirma também que, embora o caso de Soacha resulte aberrante e obscuro, ele apenas revela a ponta do iceberg e que são muitos os casos de *falsos positivos* espalhados por todo o território nacional. Com isso, demonstra uma estratégia sistemática que envolve o agir ciente e calculado de uma quantidade significativa de elementos das forças militares; contrariando a opinião do governo, que insiste que os crimes só se relacionam a umas *maças podres* dentro da instituição militar.

Visualmente, os argumentos do relator são apresentados dentro de um cenário formal. Em MPP, pode ser observada num canto do plano a bandeira da ONU, denotando uma entidade internacional, que representa uma autoridade legítima, com a força suficiente para exigir do Estado colombiano a tomada de providências no assunto dos *falsos positivos*. Porém, esse primeiro bloco da reportagem se encerra comentando como os militares que estavam sendo investigados pelos crimes de execuções extrajudiciais foram deixados em liberdade por vencimento de termos, quer dizer, nem sequer por ter demonstrado no devido processo judicial sua inocência, senão, simplesmente, porque o tempo para emitir um juízo final acabou. Em termos visuais, se apresentam imagens de arquivo de telejornais noticiando tais fatos, planos gerais dos militares, vestidos de civis, dentro da sala do tribunal sentados, junto com planos gerais subindo no caminhão do Exército depois da audiência.

Com a análise, compreendemos que os relatos das mães das vítimas e, ao mesmo tempo, os comentários dos especialistas, representam uma disputa pelo reconhecimento

da individualidade e humanidade dos jovens mortos. Desprovidos de sua forma de vida como cidadãos, foram, dentro de um regime *guerrerrista*, visibilizados como guerrilheiros para legitimar sua morte e desaparecimento, criados como inimigos, dentro de um dispositivo de guerra perverso. Qualquer um poderia ser objeto dessa transmutação e reduzido a mero corpo sacrificado para manter um imaginário que legitimou a guerra como único caminho para atingir uma pressuposta paz estável.

O que revelam as lutas das mães, as vozes dos especialistas, principalmente do relator, faz visível um sujeito alvo de uma estratégia obcecada por demonstrar resultados, tributar para a opinião pública um troféu de guerra, garantindo o consenso conseguido pela política de *seguridad democrática*. Ao mesmo tempo, acabou-se revelando a realidade de jovens pobres, de regiões periféricas, em alguns casos rurais, os quais representariam uma camada da população, cujos projetos de vida têm sido diminuídos à sobrevivência, minando qualquer perspectiva de futuro.

No intuito de recompor simbolicamente a dignidade da memória de seus filhos, de sua procedência humilde, mas honrada, as famílias (das) vítimas também experimentam a frustração pela negligência das instituições de justiça, no seu compromisso por esclarecer os fatos e encontrar os verdadeiros culpados dos assassinatos. As mães de Soacha clamaram por verdade, justiça e reparação exigindo que sejam julgados os culpados, no entanto, pelo despreparo do Estado, ou falta de vontade política, permite que a impunidade seja a regra, quando decide deixar em liberdade os militares. Isso só é possível pelas estratégias de dilação e outras variadas *gambiarrras* realizadas pelos advogados em cumplicidade com as mesmas entidades responsáveis pela investigação e julgamento.

Esse tipo de interpretações compete às vozes dos especialistas em direitos humanos que, em MPP, oferecem elementos de reflexões sobre a fraqueza institucional da justiça na Colômbia, interpelando a opinião pública sobre os excessos do governo na defesa das forças militares, alimentando a polarização política e o ódio, com o fim de legitimar um regime. Como instaurou-se num Estado social de direito a morte sistemática de civis inocentes em nome da garantia de vida dos próprios cidadãos que se pressupõem pertencentes a esse Estado? (figura 39).



Figura 39 – Depoimento especialista⁸⁵

María Victoria Uribe: Entendo que é uma prática que vem de tempo atrás, isso não pode se endilgar apenas ao governo Uribe Vélez...o outro dia com uns amigos que são da reserva militar, diziam eles, é incrível, todos sabemos que isso sucede, que tem sucedido e que continua sucedendo, isso é uma coisa que todos os soldados e toda a gente que pertence ao exército sabe que acontece.

Nesse sentido, na análise emerge uma questão que é objeto de respostas a meio caminho, como as relacionadas às causas e origens das execuções extrajudiciais. Para alguns dos especialistas entrevistados, esta corresponde exclusivamente às políticas de fortalecimento das forças militares no mandato de Uribe Vélez, outorgando-lhe uma aura de sacralidade e privilégios, pela atitude condescendente do executivo. Para outro, se bem, esse crime de lesa humanidade poderia ter atingido sua máxima expressão no regime de *Seguridad democrática*, ele se instaurou há muito tempo dentro das forças militares como uma prática legítima, sendo um fenômeno e problemática estrutural que poderíamos atribuir a aspectos da cultura política colombiana, no que concerne a aspectos de contexto que configuraram e instituíram as forças militares, sobretudo relacionado ao *Estatuto de Seguridad* decretado pelo governo de Turbay Ayala na década de 1970, um marco normativo que, a critério do CNMH,

Ampliava as faculdades de procedimento das Forças Militares, restringindo os direitos e liberdades nas garantias processuais de aqueles que fossem capturados, além de que introduz a penalização de direitos e liberdades como o direito à protesta, à reunião à mobilização...as faculdades extraordinárias concedidas às forças militares lhes permitiram expandir seu poder dentro do Estado e a

⁸⁵ Do original:Entiendo que es una práctica que viene de tiempo atrás, eso no se puede endilgar solamente al gobierno de Uribe Vélez..el otro día conversando con unos amigos que son de la reserva militar, decían ellos, es increíble, todos sabemos que eso sucede, que ha sucedido y que sigue sucediendo, eso es una cosas que todos los soldados y toda la gente que pertenece al ejército sabe que sucede.

sociedade mediante a intervenção militar nos meios de comunicação e as universidades. (CNMH, 2016, p. 98).⁸⁶

Por sua vez, dentro desse contexto articulado às pretensões de controle e vigilância dos EUA em toda América Latina contra a ameaça comunista, na Colômbia as forças militares tiveram amplas faculdades e capacidade de manobra no restabelecimento da ordem pública. “Esta autonomia militar foi parte dos arranjos institucionais do Frente Nacional, para garantir que os militares se afastassem da política e conter qualquer pretensão de golpe militar” (CNMH, 2016, p. 100). Assim, se explicaria a existência de uma prática que transcende o regime de *Seguridad democrática*, mas que se exacerbou dentro deste e o tornou público, porém sem muitas transformações substanciais dentro da estrutura democrática do Estado, inclusive atualmente, no que se pressupõe ser um período de transição para a paz.

O que revela a análise para nosso olhar do conflito armado do desaparecimento forçado na Colômbia nesse período e contexto é um conhecimento precário de toda a sociedade para com esse tipo de crime, que inclusive se fazendo visível não adquiriu a envergadura necessária para mobilizar toda a coletividade, evidenciando uma vez mais imaginários de nação que articulem o conjunto das vítimas com o conjunto da população. O relatório mais recente e completo sobre o tema foi realizado pelo Centro de Memória histórica e data de 2016. Mesmo assim, sua circulação se circunscreve ao âmbito de acadêmicos e especialistas.

Se o período de 2005 a 2012, segundo o relatório de desaparecimento forçado, registra o menor número de vítimas por esse tipo de crime, no que concerne à responsabilidade de agentes de Estado a tendência de número de vítimas foi ascendente. Quando comparado com o período imediatamente anterior (1996-2005), passou de 3% a 9,3% de responsabilidade por parte deste ator, relacionando a causa principal do aumento aos “incentivos perversos da política de *Seguridad democrática*” (CNMH, 2016, p. 153).

5.2.3 “*Se os esquecermos morrem*”

⁸⁶ Do original: ampliaba las facultades de procedimiento de las Fuerzas Militares, restringiendo derechos y libertades en las garantías procesales de quienes fuesen capturados, además de que introdujo la penalización de derechos y libertades como el derecho a la protesta, a la reunión y a la movilización...Las facultades extraordinarias concedidas a las Fuerzas Militares les permitieron expandir su poder dentro del Estado y la sociedad mediante la intervención militar en los medios de comunicación y las universidades

Diante desse panorama de incerteza e impunidade, da ausência também de estudos contundentes para compreender o fenômeno, vamos nos ater à reportagem intitulada *las madres de Soacha; dos años después de ejecuciones extrajudiciales* para explorar a evolução dos casos das vítimas de desaparecimento dos *falsos positivos*. Para isso, acompanha, dois anos depois da morte dos jovens, algumas ações que as mães realizaram coletivamente, apoiadas por ONGs de direitos humanos.

Vamos estudar uma sequência de imagens que registra uma ação específica realizada pelas mães de Soacha quando elas decidem se deslocar para o local no qual foram achados os corpos de vários dos jovens, sepultados em covas comuns. Queremos compreender quais elementos estilísticos e sua função na compreensão sobre a mobilização e ações realizadas pelas mães das vítimas.

A narração da reportagem mostra o deslocamento de 600 km em ônibus, dos familiares dos *falsos positivos* de Soacha, para os arredores do município de Ocaña (Norte de Santander), onde foram encontrados os corpos. É um local rural, chamado *Brisas del Polanco*, dominado por montanhas semiáridas, no qual começa a travessia das famílias dos jovens assassinados e desaparecidos por *falsos positivos*. Um PG mostra-as subindo uma montanha, que resguarda o cemitério, durante o tempo todo, domina uma trilha sonora, referente a uma música tênue de um piano, um ritmo cadencioso que transmite tristeza. Uma vez no cume da montanha, começam a encontrar várias cruces de madeira bastante desgastadas, outras de ferro; algumas delas, cobertas de mata, têm sido derrubadas pelo passar do tempo. O registro, em PM e MPP, foca-se em poucos depoimentos, que relembram os fatos de 2008 e de que maneira foram achando os corpos de seus familiares; principalmente as câmeras destacam o momento que os familiares têm de contemplação do lugar, ficando de pé observando o cenário do horror, o qual mudou para sempre suas vidas. Por sua vez, registram alguns rituais, como rezar, colocar velas e as fotos dos jovens assassinados, em pequenos grupos se dão força e acompanham um momento de dor que ainda não acaba.

Os depoimentos dos familiares das vítimas, ora em voz em *off*, ora *stand up*, reiteram seu caráter coletivo, para se sobrepor ao trauma da perda, a re-vitimização e estigma, a doença; sua posição de seguir adiante na busca pela verdade e a justiça, a convicção que por meio desse tipo de ações conservam viva a memória de uma injustiça que teve como protagonista pessoas inocentes e o governo. Por sua vez, com sua mobilização, conseguem se aproximar de muitos outros coletivos de pessoas vítimas de crimes de lesa humanidade por parte do Estado, as guerrilhas e os paramilitares,

aprendendo de um conflito que transcende sua experiência particular, se sensibilizando com uma problemática que tem afetado milhões de colombianos. Como eles próprios pensam esse conjunto de ações e mobilizações é um modo de manter seus familiares vivos: “si los olvidan, si los olvidamos, mueren” (figura 40).



Figura 40 – Ato simbólico de familiares de vítimas

Além de colocar a questão de uma luta que as vítimas empreendem com apoio unicamente das próprias ONGs e coletivos de vítimas de desaparecimento forçado; a análise permite conhecer como a configuração de vítima se estabelece na articulação com muitos outros crimes do tipo: assassinato seletivo, sequestro, massacres. Ao mesmo tempo, como já tratado na análise anterior, a configuração de vítima não corresponde apenas à pessoa diretamente submetida a desaparecimento forçado, este abrange os familiares, bem como a lei de vítimas de 2011 definiu. As famílias também acabam simbolicamente desaparecidas, pois perdem por inúmeras causas, seus vínculos sociais imediatos, a confiança no outro, ou são conduzidas tacitamente ao ostracismo. Como consignado pelo relatório de desaparecimento forçado do CNMH, é vítima deste crime:

Em primeiro lugar, as pessoas que têm seus múltiplos direitos humanos violados (ter em conta o caráter pluriofensivo do Delito), em segundo lugar, seus familiares, e em terceiro lugar toda a sociedade (a humanidade)... Em terceiro lugar são vítimas de desaparecimento forçado não apenas quem o tem sofrido diretamente, mas também,

quem tem experimentado prejuízo direto pelo desaparecimento de um ser querido (CNMH, 2016, p. 50)⁸⁷

Não se pode deixar aqui de comentar que tem sido pela tenacidade e pelo trabalho incansável das famílias das vítimas de desaparecimento forçado que foi possível a tipificação deste delito como tal, conseguindo um reconhecimento formal expressado num marco normativo dentro das instituições de justiça. Assim como a criação de mecanismos que comprometessem ao Estado adotar políticas públicas para pesquisar, sistematizar e compreender a dimensão e o custo social e humano para toda a nação, criando-se assim a lei 589 de 2000, a lei 975 de 2005 que regulamentou o *mecanismo de busqueda urgente* e a lei 1408 de 2010, regulamentada sob o decreto 303 de 2015 (CNMH, 2016, p. 41).

São variadas as ações de mobilização executadas por parte dos coletivos, assim como as estratégias para não ficar só na luta contra a impunidade. Têm sido gestadas dentro dos próprios coletivos oficinas de acompanhamento psicológico, de pesquisa e orientação jurídica, assim como de interlocução com o resto do mundo. As *madres de Soacha*, por exemplo, com apoio da Anistia Internacional, conseguiram apresentar sua tragédia, expor suas demandas e lutas em diferentes países da Europa. As ações de mobilização se expressam em marchas e instalações de galerias da memória – todos cenários de denúncia, mas também de interpelação às instituições do Estado e para a sociedade conhecer suas tragédias.

Recentemente rememoraram-se 10 anos dos trágicos fatos da retenção, assassinato e desaparecimento dos jovens de Soacha. A maioria foram recuperados, alguns continuam nas montanhas de Ocaña como corpos NN (sem nome), sepultados em covas comuns. Muitas das famílias ainda esperam a verdade de quem ordenou as execuções e permitiu esse tipo de crime dentro da instituição militar. Enquanto os processos de pesquisa avançam, nenhum general tem sido investigado, alguns dos militares continuam livres depois de cumprir penas irrisórias de três anos, quando a *Fiscalía* exigiu condenações de 60 anos (VERDAD ABIERTA, 2016; VERDAD ABIERTA, 2013; RTVC, 2018)

Mesmo que alguns dos crimes dos jovens fossem considerados de lesa humanidade, outros prescreveram ou continuam em processo. Segundo a Corte Penal

⁸⁷ Do original: las víctimas de la desaparición forzada son, en primer lugar, las personas a quienes se les violan múltiples derechos humanos a ellas reconocidos [tener en cuenta el carácter pluriofensivo del delito], en segundo lugar, sus familiares, y en tercer lugar, toda la sociedad (la humanidad)...De acuerdo con la normativa colombiana, son víctimas de la desaparición forzada no solo quienes la han sufrido directamente, sino también quienes hayan experimentado perjuicio directo por la desaparición de su ser querido.

Internacional, em relatório de 2015, “não tem se provado se foi um plano orquestrado desde as altas esferas militares, pois, desde 2012, só um coronel (6 desde que começaram as investigações) e dois tenentes coronéis foram condenados por execuções extrajudiciais” (VERDAD ABIERTA, 2016)⁸⁸. Em termos de reparação, o balanço também é pobre, pois muitos familiares ainda esperam recuperar os corpos de seus seres queridos. Muitos outros ainda não foram reconhecidos dentro da Unidade de Vítimas como tais.

Devemos acrescentar ao panorama de incerteza e impunidade que recentemente *Human Rights Watch* (HRW) publicou um relatório para informar sobre os vínculos da nova cúpula do Exército, nomeada pelo atual presidente, com as execuções extrajudiciais. HRW teve acesso a documentos que evidenciam como os militares que ocupam atualmente cargos de alta responsabilidade no Exército, deviam ter conhecimento ou estar implicados de algum modo no caso de execuções quando assumiram comandos de batalhões e brigadas. Os documentos (assinados pelos militares) e as informações apuradas por HRW demonstram como os atuais generais deram recompensas a civis por oferecer informação de subversivos que posteriormente morreram em combate. No entanto, as investigações posteriores desses casos por parte da justiça conseguiram constatar que se trataram de civis, vestidos com uniforme camuflado e posteriormente assassinados.

HRW alertou sobre a mensagem que o governo está passando para as Forças Militares, em que cometer crimes e abusos não seria um obstáculo para avançar na sua carreira militar. No governo anterior, de Juan Manuel Santos, houve nomeações em cargos chaves das cúpulas militares de oficiais investigados por casos de execuções extrajudiciais (SEMANA, 2019).

5.3 O que nos diz a análise estilística sobre a representação das vítimas?

Consideramos que as duas estratégias de comunicabilidade praticadas por *Contravíatv* permitiram que as vítimas foram agentes de uma prática de memória, não exenta de tensionamentos e embates com os interesses tanto da equipe de produção, como

⁸⁸ Do original: no se ha podido probar si fue un plan orquestado desde las altas esferas militares, pues desde 2012 solo un coronel (6 desde que comenzaron las investigaciones) y dos tenientes coroneles han sido condenados por ejecuciones extrajudiciais.

do contexto social e político do momento. Com tudo, pelo seu caráter dinâmico, a memória se torna insumo fundamental para combater a amnésia e a impunidade. A amnésia referida “não a uma perturbação no indivíduo, mas também a falta ou perda, voluntária ou involuntária, da memória coletiva nos povos e nações, que pode determinar perturbações graves da identidade coletiva” (LE GOFF, 2003, p. 421).

Trata-se, assim, da memória como um elemento fundamental de resistência e mobilização das vítimas, não para ressuscitar uma tradição que os traslada a um tempo imóvel, senão com o intuito de fazer visíveis os *destempos*, uma tradição que faz presente um passado que desestabiliza. O passado não remete a fatos acontecidos, pelo contrário, expressa aquilo que ainda fica por fazer. “Há um futuro esquecido no passado que é necessário redimir, isto é, resgatar e mobilizar” (MARTÍN-BARBERO, 2013, p. 145).

As vítimas como testemunhas apresentam algumas características segundo cada reportagem, determinado pela intenção comunicativa da reportagem, mas também pelo contexto. Por um lado, a testemunha tem um caráter *denuncista*, em outro momento é mero guia e informante, mas torna-se também mediador e condutor da narrativa. Transcende a conotação etimológica de testemunha: eu vi, eu senti, que funda o começo de uma história, para se-tornar sujeito de reflexão.

Nesse caso a força performativa da liderança social é fundamental para tecer essa ponte entre a comunidade e *Contraviatv*. Tal é o caso de Juana, ela acaba sendo uma mediadora na narração, inclusive colaborando na condução da reportagem, interpelando suas colegas e entrevistando-as. Seus depoimentos não apenas contam um passado: a performance de Juana e de algumas de suas colegas traz um relato reflexivo sobre a situação. Nessa reportagem, a situação focada na rememoração demonstra os resultados do seu processo coletivo, permitindo que as mulheres, juntas, ofereçam reflexões sobre a interpelação do jornalista que pergunta sobre o que é a esperança. Nesse caso, há um nível de aprimoramento maior por parte das vítimas do que foi em Toribío, quando o jornalista realiza a mesma pergunta para uma mulher indígena, que fica absorta, pois vive uma situação de lamentações diante da guerra que padece no momento. O quadro anterior demonstra quanto o contexto e as situações vividas dentro dele afetam e orientam os modos de realizar os registros e o acesso aos testemunhos.

Se refletimos sobre o anterior pelo viés dos desdobramentos conceituais ao redor da testemunha, podemos colocar aqui algumas questões relacionadas à própria testemunha e o trauma. Segundo Seligman, o testemunho torna-se uma condição de sobrevivência, a necessidade elementar de relatar o que se viu e ouviu para os outros.

Através da narração, a testemunha consegue tecer uma ponte com os outros, para se religar ao mundo, pois ser um sobrevivente o torna possuidor de uma vivência particular de um evento traumático que o isolou, assim, “narrar o trauma tem em primeiro lugar o sentido primário de desejo de renascer” (SELIGMAN, 2008, p. 66).

Sendo que o tempo do testemunho é marcado pelo tempo do presente, representa sempre uma performance testemunhal, pelo que o ato de testemunhar tem seu valor em si. Para além do valor documental ou comunicativo do evento narrativo, representa uma ação terapêutica. O paradoxal que funda o ato testemunhal se relaciona com a perenidade insuperável do trauma, sem um depois, pois este é caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa. Ao mesmo tempo, com a criação de um local meta-reflexivo, a cena testemunhal configurada na narração do trauma implica uma saída, mesmo que simbólica, dessa situação (SELIGMAN, 2008).

Em termos da representação, a cena testemunhal, configurada pelo testemunho, o evento lembrado-narrado, que envolve a visão, a oralidade e inclusive a presença de um terceiro, traz à tona o significado de testemunha como *superstes* e *testis*. A testemunha como *testis* obedece à ideia de um terceiro que participa num caso em que dois estão envolvidos, sendo esse terceiro a perspectiva destacada como rigorosa e séria (a prova), em que predomina o visual, *quem viu*. Esta concepção, segundo Seligman, está atrelada a uma perspectiva positivista, própria da historiografia e do direito, pois pressupõe a ideia de objetividade atribuída a um agente externo expresso no terceiro que acompanha a cena. O *superstes*, pelo contrário, se relaciona ao próprio sobrevivente do horror, da catástrofe, destaca a pessoa que experimentou diretamente um evento traumático, em que predomina a audição (SELIGMAN, 2005).

Nesse sentido, poderíamos atribuir à proposta jornalística de *Contraviatv* o esforço por apresentar um testemunho na sua complexidade, que Seligman define como “um misto de visão, oralidade narrativa e capacidade de julgar” (SELIGMAN, 2005, p. 81). Em princípio, quando Morris se apresenta como um terceiro que testemunha, poderíamos questionar o caráter positivista da reportagem, perspectiva contida nas reportagens analisadas, interessado só na busca de provas, em fragmentos do real. Porém, a audição, ouvir a testemunha se tornou imprescindível nas reportagens.

Foi possível nas análises reconhecer o lugar que a testemunha teve para que pudesse falar e em consequência ser escutada. O ganho do programa é atribuir valor à fala das vítimas para serem ouvidas, permitindo a singularidade da fala, as pausas, os gestos, assim, “sem a vontade de escutar, sem o desejo de também portar aquele testemunho que

se escuta, não existe o testemunho, esse dialogismo funda a política da testemunha” (SELIGMAN, 2008, p.72)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A televisão como mediação histórica, política e cultural da história recente da Colômbia nos permitiu alinhar diferentes processos para a compreensão da construção de hegemonia, baseada num consenso de elite centralista, assim como na sua inserção nas dinâmicas de tentativas de democratização do país, paradoxalmente, perpassado por um conflito armado.

Conhecer e compreender a televisão como forma tecnológica e cultural nos apresentou a configuração de um sistema misto de produção televisiva, que explicita e determina os jogos de poder entre as elites pela concessão das licitações às programadoras, quer dizer, um modo específico de se estruturar a economia desse meio. Ocupar a televisão estava na agenda do dia entre estes setores, pois estavam cientes de sua relevância para fazer visíveis seus projetos políticos a nível nacional. A televisão como mediação manifesta os modos que estes setores assumiam seu lugar na sociedade em relação ao restante da população, e as representações sobre os colombianos contidas nas imagens e narrativas, que circulavam pelos telejornais para todo o país. No entanto, na década de 1990, no complexo processo de democratização do país (complexo porque foi uma década também de fortalecimento do narcotráfico, dos paramilitares, de exacerbação da guerra), a Colômbia experimentou uma diversificação de relatos e imagens com a criação dos canais regionais. Foi o momento em que as particularidades culturais de cada região começaram a ter visibilidade na televisão, muitas vezes carregadas de estereótipos, obviamente.

Nesse sentido, o que a televisão expressa se relaciona com uma cultura política centralista e excludente. Nas palavras de Arturo Escobar (1999), esta cultura política no contexto colombiano pode ser definida como um *liberalismo fuera de lugar*, incapaz de reconhecer realmente a multiplicidade de manifestações culturais e modos de compreender o mundo, que não se engajam diretamente com o racionalismo ilustrado ou os modos de produção econômica e social do capitalismo.

Princípios como o racionalismo, o universalismo e o individualismo, misturados com princípios históricos específicos de cada região, garantiram a concentração de poder nas elites latino-americanas. O estabelecimento de uma ordem oligárquica fundada no

latifúndio, no qual o poder político articulava a sociedade por meio de práticas baseadas no personalismo, o clientelismo e o paternalismo, promoveram a exclusão social e política no processo de formação das nações latino-americanas. Por sua vez, apagou-se uma diferenciação entre o privado e o público, em que este era apropriado pelo âmbito privado e “as relações políticas são percebidas como extensões das relações privadas; assim os grupos subalternos e excluídos entenderam a política como um assunto privado das elites, como o espaço privado dos doutores, resultando numa imensa distância entre a sociedade civil e a política” (ESCOBAR, 1999, p.147).

O principal papel da televisão na sociedade colombiana, além de informar a população, reside na importância que tem de produzir relatos e imagens como fontes que sustentam os imaginários através dos quais a população toda se identifica; como um modo de reduzir essa distância, comentada por Escobar, entre elites e subalternos. Imaginários mobilizados inclusive por sentimentos e emoções, muitos destes produtos do ódio e o medo que, no caso colombiano, foram gerados pelo impacto da guerra na cotidianidade das pessoas. Desse modo, esse conjunto de sentimentos foram mobilizados, diga-se de uma vez, de modo tão eficaz e contundente, aglutinando a nação ao redor de um projeto político que catapultou o regime de *Seguridad democrática* durante o período de 2002 a 2010.

Compreendemos como o regime de *Seguridad democrática* desenhou vários dispositivos e estratégias de comunicação para legitimar a política de guerra direta contra as Farc. Os sentimentos de ódio e medo da população para com este grupo armado foi o insumo que permitiu ao governo desse regime fortalecer as forças militares e justificar suas medidas e ações autoritárias que iam a contramão do Estado Social de Direito e a constituição política, o que não afetou a popularidade do líder da *Seguridad democrática*, Uribe Vélez. Com este regime, o país foi conduzido por estratégias de comunicação e propaganda a uma polarização política em que qualquer crítica e questionamento ao sucesso das políticas implementadas eram condenadas, estigmatizadas e perseguidas. Nisso teve um papel fundamental tanto a capacidade de eloquência e oratória de seu líder, como as estratégias de comunicação desenvolvidas pelo regime: os *consejos comunitários*, a publicidade militar como heróis da pátria, inseridos no cotidiano das pessoas, por via mediática como em *performances* nas ruas e eventos em *shoppings*, a visibilidade mediática dos triunfos militares, como demonstração da Colômbia estar próxima do fim da guerra. Nesse dispositivo comunicativo habilmente explorado pelo regime de *Seguridad democrática*, jogou a favor também a televisão.

Pudemos constatar, pelo levantamento bibliográfico e análises realizados, como a televisão contribuiu na legitimação desse regime. Primeiro por apostar a narrar o conflito em estúdio, houve uma renúncia dos grandes meios de realizar uma cobertura direta do conflito; segundo, a falta de uma agenda própria dos meios, que garantisse autonomia das diretrizes da agenda do governo, em vez disso, houve uma cumplicidade explícita dos meios, telejornais especificamente, com as versões oficiais do conflito armado.

A *Seguridad democrática* foi radical na negação da existência da guerra e do reconhecimento dos grupos armados insurgentes como interlocutores políticos. Por outro lado, o status quase sagrado das forças militares foi defendido sempre por Uribe Vélez, repreendendo fortemente os críticos e as próprias vítimas que se atreviam a denunciar as práticas delitivas e de violação dos direitos humanos que cometiam as forças castrenses. Qualquer questionamento às políticas de *Seguridad democrática* colocava seus críticos no outro lado dos referentes dualistas e moralistas que tinha a sociedade para interpretar o ambiente político: antipatriota, terrorista, guerrilheiro.

Constatamos também na análise audiovisual como eram representadas as vítimas na mídia hegemônica e quais recursos estilísticos predominavam para produzir sentidos a respeito do tema. Assim, foram privilegiadas nas narrativas um tipo de vítima só, os militares, que intencionalmente eram denominados como sequestrados, ou figuras políticas reconhecidas, em detrimento de outros tipos de vítimas que não ocuparam um papel destacado nas narrativas, ou eram segregadas na grade de notícias. Por outro lado, essas narrativas visibilizavam o sofrimento e dor imediato dos familiares, expunham o trauma direto sem contextualização nenhuma, seja contido em imagens de arquivo para sua reelaboração e reciclagem a favor da orientação editorial em pauta, quase sempre relacionado a um fato noticioso, como a liberação de um sequestrado (nesse caso foi a liberação de Clara Rojas e Consuelo Araujo).

É inegável, portanto, o valor que tem em termos epistemológicos e políticos refletir sobre a produção televisiva e jornalística independente proposta por *Contravíatv*. Cada dia se torna imperativo, como já enunciado por Martín-Barbero, estudar as narrativas, as imagens a partir das quais os colombianos nos contamos uns aos outros, nos reconhecemos. Por isso, o cenário mediático torna-se um lugar de disputa por visibilizar as múltiplas realidades do país, e será também um dos lugares para imaginar formas de resolver os traumas do conflito armado.

Esse é um grande desafio, que merecerá mais pesquisas e reflexões a respeito, pois coloca a pergunta sobre como dar forma, visibilizar, narrar, contar as tragédias e os traumas recentes, ainda irresolutos. O desafio busca cogitar esse tipo de problemas configurados entre mídia e sociedade, na busca de relatos, em plural, que permitam aos poucos ir fechando essa ferida colonial, mal suturada com os projetos de nação das elites letradas *euro – criollas* durante o século XIX, pois não abandonaram o paradigma colonial na qual está fundada a ideia de América Latina. Com *Contraviátv*, pretendemos abrir o debate a respeito, debate que perpassa vários temas: mídia e cidadania; mídia alternativa e popular; mídia e direitos humanos, etc.

No que tange à produção televisiva de *Contraviátv*, poderíamos considerá-la como um laboratório que dispõe algumas ferramentas para a prática jornalística quando enfrenta contextos de conflito armado. Embora sejam susceptíveis de questionamentos, devemos reconhecer tanto o valor documental, quanto o seu valor social, quando, como os próprios realizadores comentam, decidiram fazer a tarefa que nenhuma outra mídia estava fazendo: ir ao território e narrar o conflito desde sua composição interna.

Nesse propósito, retomamos algumas questões importantes de problematizar, para abrir um cenário de debate que contribuam para refletir sobre o papel da comunicação alternativa ou independente, seja em contexto de conflitos armados ou não; mas também, para o desenho de propostas no âmbito da produção telejornalística, quando se enfrentam ao dilema de falar e fazer visível ao outro em toda sua complexidade. Intuito, por si só, impossível.

Uma dessas ferramentas do laboratório em que insistimos em questionar se relaciona com a própria representação *mimética* da realidade. Segundo nossa pesquisa, o trabalho de *Contraviátv* estava ancorado a um critério que buscava contar *naturalmente* os fatos através das testemunhas. Para isso, acudiam a uma prática de envolvimento com a comunidade, vivido no dia a dia que lhes garantia um nível de empatia para conseguir esse propósito e passar *desapercebidos*. No entanto, nossas análises permitem reconhecer como a performance do jornalista para o envolvimento das pessoas, que aceitavam inclusive o contrato proposto de se inserir na narrativa, evidenciam pelo contrário, um campo de tensões constante, que derrubam essa concepção de representação. Toda realidade está sempre mediada, mais ainda, no terreno midiático e jornalístico, inserido numa série de situações complexas.

As fronteiras da ficção e a realidade no âmbito da produção audiovisual têm sido sempre problemáticas e os debates continuam na agenda de acadêmicos e realizadores.

Com tudo, é momento de problematizar essa relação quando na nossa análise conseguimos evidenciar como recursos performáticos que apelam a aspectos melodramáticos contribuem na representação e composição das narrativas. É bom lembrar que os aspectos melodramáticos constituem uma mediação fundamental para as maoriais latino-americanas de tradição oral entrar nas promesas da modernidade e como a indústria cultural (rádio, cinema e TV foram fundamentais nesse processo).

Deve-se reconhecer que o trabalho jornalístico, de produtor audiovisual ou similares, está mergulhado numa série de interesses e situações que determinam os modos de representação de uma realidade específica, nos obrigaria pensar estratégias que nos ajudem a lidar com os dilemas emergentes. Desse modo, aprender a enfrentar as contingências dos territórios e as reações das pessoas, quando, por exemplo, numa situação de guerra o que menos querem fazer é falar para a câmera, é um dos desafios a assumir. Assim, o exercício de registro jornalístico deve aprender a negociar o cânone próprio desse ofício, que define sua prática, com as situações emergentes e as valorações que faz a respeito.

Aprender a lidar com esse tipo de problema não subjaz apenas às próprias dinâmicas do sistema produtivo de informação hegemônica. Embora a equipe de *Contraviatv* não tivesse o interesse de tornar notícia ou fazer rentável o drama dos outros, no intuito de fazer visível um conflito para uma sociedade na maioria das vezes indiferente a este, acabou, paradoxalmente, transbordando as fronteiras da exibição do outro, expondo-o contra sua vontade.

As condições materiais e de recursos também poderiam ter afetado o propósito da equipe de *Contraviatv* de se adequar às realidades, considerando os tempos das comunidades. Com nossa análise, conseguimos perceber como as determinações geográficas e de difícil acesso aos territórios acrescentavam os custos, repercutindo no desenvolvimento das reportagens, atrapalhando a dinâmica de empatia que conseguiam com as pessoas que, segundo *Contraviatv*, era prioridade, antes de qualquer outra gestão na produção jornalística.

A experiência de *Contraviatv* diz da importância de pensar os processos de comunicação alternativa dentro de processos históricos e sociais mais amplos, para compreender as dinâmicas que a transformam. Hoje, *Contraviatv* tem mudado sua agenda significativamente, por não estar realizando reportagens específicas sobre a guerra. Isso não implica, contudo, que não possa se definir alternativo, nos fornecendo elementos para refletir a respeito do essencialíssimo que algumas perspectivas teóricas sobre a mídia

ainda carregam, isolando-a da sociedade, de sistemas de representação e tramas de significado, ou uma mera reação ao hegemônico.

Este último aspecto talvez caracterizou um bom tempo *Contravíatv*, as dinâmicas e os processos das comunidades perderam protagonismo, por serem enquadradas apenas como vítimas, pois era a marca que *Contravíatv* precisava promover na opinião pública altamente polarizada, adquirindo por vezes um caráter *denuncista* contra o regime comunicativo da *seguridad democrática*. Afetando inclusive sua construção como meio, pois se tornou uma reação ao hegemônico, reduzindo sua potencialidade por se focar nesse aspecto. Isso devido também a que sua agenda estava subordinada às demandas das organizações sociais e de direitos humanos com as quais trabalhava.

Contudo, a produção telejornalística de *Contravíatv*, além de seus esforços titânicos para se manter no ar, sua obstinada convicção para propor um jornalismo que enfrenta as realidades da Colômbia fora dos estudos, representa uma experiência que tornou visível e ofereceu representações sobre as vítimas do conflito armado alternativos aos impostos pelo regime de *seguridad democrática* durante o período do governo Uribe, quando praticamente foram apagadas do cenário público nacional.

É peremptório pesquisas sobre a diversidade de produção de caráter telejornalístico, partindo de sua especificidade como objeto, para ir preenchendo esse vácuo relacionado à compreensão dos diversos subgêneros informativos, especificamente a reportagem. Subgênero televisivo amplamente referenciado, que data das décadas de 1980 e 1990, mas do qual não se encontra uma trajetória de pesquisa sobre sua função na produção televisiva colombiana. Focar na especificidade deste subgênero durante períodos históricos específicos se tornariam insumos fundamentais para discutir, relativizar e atualizar problemas de investigação interessados na compreensão do papel da televisão na construção de relatos e imaginários de nação que auxiliem aos colombianos se reconhecerem e promovam seu encontro além do medo e do ódio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRUNER J. **Un espejo trizado. Ensayos sobre cultura y políticas culturales.** Santiago de Chile: Flacso. Editorial salesianos. 1988.

BUTLER, J. **Television Style.** NewYork: Routledge. 2010.

CAMPAGNOLI M. A. A comunicação popular, alternativa e comunitária inserida na Pós-graduação em comunicação no Brasil (1972 – 2012). In: **X Conferência de mídia cidadã e V confêrencia Sul – americana de mídia cidadã.** Unesp. Baurú – SP. 2015.

CARLÓN, M. Sujetos telespectadores y memoria social. In: **Figuraciones.** Vol. 1, n.2. Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes. 2003. Disponível em: <http://repositorio.una.edu.ar/handle/56777/378?show=full>. Acesso: 29 nov. 2016

CHARLES, T.; LESLEY J. W. **Los movimientos sociales, 1768 – 2008, desde sus orígenes a Facebook.** Barcelona. Crítica. 2010.

COMISIÓN HISTÓRICA DEL CONFLICTO Y SUS VÍCTIMAS. **Contribución al entendimiento del conflicto armado y sus víctimas.** Bogotá, 2015.

COMUNIDAD ANDINA. **Cosmovisión del pueblo indígena Nasa en Colombia: reducción de los riesgos, planificación y desarrollo sostenible.** Lima. Secretaría general de la Comunidad Andina. 2009.

CENTRO NACIONAL DE MEMORIA HISTÓRICA (org.) **Nuestra vida ha sido nuestra lucha: Resistencia y memoria en el Cauca indígena.** Colombia. Taurus. 2012

_____ **Hasta encontrarlos: el drama de la desaparición forzada en Colombia.** Bogotá, CNMH, 2016.

CRENZEL, E. **Los desaparecidos en Argentina: memorias, representaciones e ideas** (1983 – 2008). Buenos Aires. Biblos. 2010.

DEGL' IESPOSTI, J. **A grande reportagem na televisão brasileira: Um estudo do Globo rural.** São Paulo. Faculdade Caspero Líbero. 2009.

DIDI-HUBERMAN. Coisa pública, coisa dos povos, coisa plural In: SILVA R; NAZARÉ L. (org.) **A república por vir: Arte, política e pensamento para o século XXI.** Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian. 2011

DORNELLES B. Divergências conceituais em torno da comunicação popular e comunitária na América Latina. In: **e – compós.** Vol.2, n. 18. RJ. 2007. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/176/177> Acesso: 06 jun. 2016

DOS SANTOS, T. C. Guerra e paz, o uso da encenação nas séries de documentários da RBS TV”. In: BORGES, G.; PUCCI, R.; SOBRINHO, G. (orgs.) **Televisão: Formas audiovisuais de ficção e documentário. II**. Campinas – São Paulo. Socine. 2012.

ESCOBAR, A. **Sentipensar con la tierra: nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia**. Medellín: Unaula. 2014

GARCÍA, D. **Historia de la televisión en Colombia: procesos de regionalización y resignificación del paisaje televisivo**. Rio de Janeiro. UFRJ. 2017

GARCÍA A. A. Televisión en Colombia: surgimiento de los canales regionales. **Revista Luciérnaga**. Facultad de Comunicación Audiovisual, Politécnico Colombiano Jaime Isaza David. Año 4, edición 7, Colombia, 2012.

GARZÓN J. **Televisión y Estado en Colombia 1954 – 2014. Cuatro momentos de intervención del Estado**. Bogotá: Universidad Externado de Colombia. 2015.

GARZÓN, J.; SILVA, Á. **La fragilidad de la transición: la paz incompleta y la continuidad de la confrontación armada**. Bogotá, Fundación Ideas para la Paz. 2019. Disponible em: http://ideaspaz.org/media/website/FIP_FragilidadTransicion.pdf. Acceso: 07/06/2019

GOMES, I. **Gêneros televisivos e modos de endereçamento no telejornalismo**. Salvador: EDUFBA.2011

GÓMEZ, J. et al. Los noticieros de la televisión colombiana en observación. Una mirada desde la academia a la estructura, cobertura y contenidos de los teleinformativos en la televisión abierta en Colombia. **Palabra clave, revista de comunicación**. Bogotá, v.13, n. 2. 2010. Disponible em: <http://palabraclave.unisabana.edu.co/index.php/palabraclave/article/view/1762>. Acceso en: 09 enero 2017.

GÓMEZ, P. Televisión y conflicto armado: entre la madurez, la intimidación y los problemas laborales In: PROYECTO ANTONIO NARIÑO. **La televisión del conflicto: la representación del conflicto armado colombiano en los noticieros de televisión**. Bogotá: 2005.

GUTMANN, J. O que dizem os enquadramentos de câmera no telejornal? Um olhar sobre formas audiovisuais contemporâneas do jornalismo. In: **Brazilian Journalism Research**. V.8, n.2, 2012.

GONZÁLEZ, Camila. Los mejores programas. **Revista Semana**. 13 de diciembre de 2008 Recuperado de: <http://www.semana.com/cultura/articulo/los-mejores-programas/98232-3>. Acceso en 09 ene. 2017

HERLINGHAUS H.; WALTER M. “¿modernidad periférica” versus “proyecto de la modernidad?” Experiencias epistemológicas para reformulación de lo ‘pos’ moderno desde América Latina. En: HERLINGHAUS H.; WALTER M. (eds.) **Posmodernidad en la periferia: enfoques latino-americanos de la nueva teoría cultural**. – Berlín: Langer. 1994

HERNÁNDEZ, E. Comunidades de paz: expresiones de construcción de paz entre la guerra y la esperanza. In: **Reflexión Política**. V.2, n.4. Bucaramanga. 2000.

HERRERA, N; LINARES, P. **Justicia y paz: los silencios y los olvidos de la verdad**. Bogotá. Centro Nacional de Memoria Histórica. 2012.

LE GOFF, J. **História e memória**. Campinas, São Paulo. Editora Unicamp. 2003

LOPEZ DE LA ROCHE, F. **Culturas políticas y televisión en la historia colombiana: aspectos teóricos, temas y momentos relevantes**. II SELACCULT. Seminário Latinoamericano de comunicação e cultura. Belo Horizonte: UFMG. 2015.

LÓPEZ DE LA ROCHE La Historia de los noticieros de televisión en Colombia y la construcción de una memoria crítica de la sociedad y el oficio periodístico 1954 – 1984 In: **Folios**, 24 Universidad de Antioquia, Facultad de comunicaciones, 2010.

LOPEZ DE LA ROCHE, F. Historia, modernidades, medios y ciudadanía en los estudios culturales latinoamericanos In: MARTÍN – BARBERO, J.; LOPEZ DE LA ROCHE, F. (coord.). **Cultura, medios y sociedad**. Bogotá: Panamericana formas e impresos S.A. 1998

LOPEZ DE LA ROCHE. **Las ficciones del Poder. Patriotismo, medios de comunicación y reorientación afectiva de los colombianos bajo Uribe Vélez (2002 – 2010)**. Bogotá: Penguin Random House. 2014

MARTÍN – BARBERO J.; RINCÓN, O. (coords.) **Entre Saberes desechables y saberes indispensables, agendas de país desde la comunicación**. Bogotá: Centro de competencia en comunicación para América Latina. 2009a

MARTÍN – BARBERO J. **Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia**. 6 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 2009b

_____. **El oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura. Santiago de Chile**. Fondo de Cultura Económica, 2002.

_____. Nuestras guerras, relatos e violências. In: TORRES, F. **El coraje de vivir a la intemperie. Conversaciones con Jesús Martín Barbero sobre comunicación, escuela y guerra**. Neiva. Universidad Surcolombiana. 2013.

_____. Destiempos en la historia y experiencias en la memoria In: TORRES, F. **El coraje de vivir a la intemperie. Conversaciones con Jesús Martín Barbero sobre comunicación, escuela y guerra**. Neiva. Universidad Surcolombiana. 2013

MARTÍN – BARBERO, J.; REY, G. **Os exercícios do ver. Hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. São Paulo: SENAC. 2001

MARTIN BARBERO, J. Televisión y cultura nacional. In: JARAMILLO, M; OSORIO, B; ROBLEDO, A. **Literatura y cultura: narrativa colombiana del siglo XX. Vol. 3: Híbridez y alteridades**. Bogotá: Ministerio de Cultura. 2000.

MARTÍN-BARBERO J; MUNOZ S.(coords.), **Televisión y melodrama: géneros y lecturas de la telenovela en Colombia**, Bogotá: Tercer Mundo, 1992.

MESTMAN, M.; VARELA, M. (coord.). **Masa, pueblo, multitud en cine y televisión**. 1ª ed. Buenos Aires: Eudeba. 2013

MITTELL, J. **Television and American Culture**. New York: Oxford University Press. 2009.

MIGNOLO, W. **La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial**. Barcelona. Gedisa. 2007.

MORA, P. **Poéticas de la resistencia. El vídeo indígena en Colombia**. Bogotá. Cinemateca Distrital. IDARTEs. 2015

MONTAÑA, A; CARRILLO, A. Vértigo y ficción, una historia contada con imágenes. Noticieros de televisión en Colombia 1954 – 1970. **Signo y Pensamiento**, v. 48, n. 25. Bogotá. 2006

MURILLO, G. Colômbia: un proceso de paz irreversible pero de alcance incierto. Bogotá, Universidad de los Andes, 8 jan. 2019. Disponible em: http://www.realinstitutoelcano.org/wps/portal/rielcano_es/contenido?WCM_GLOBAL_CONTEXT=/elcano/elcano_es/zonas_es/ari2-2018-murillocastano-colombia-proceso-paz-irreversible-alcance-incierto, acceso: 07/06/2019

NAVARRO, L. Una reflexión sobre los medios ciudadanos: esferas públicas, movilizados de identidades y contraidentidades de los sujetos políticos en Colombia. **Encuentros**, n. 15, p. 33 – 44. 2010.

PEREIRA, J.(Editor) **Agendas de Comunicación en tiempos de conflicto y paz**. Bogotá. Universidad Javeriana; Unesco. 2014.

INSTITUTO DE ALTOS ESTUDIOS EUROPEOS. **Medios de comunicación en Colombia: la responsabilidad en la guerra y el protagonismo en la paz**; conclusiones conversatorio. Bogotá. 2013. Disponible em: http://www.iaee.eu/material/Conclusiones_Conversatorio.pdf. Acceso: 02/03/2016

PARRA, A. **Entre puntadas, palabras y duelos, las “tejedoras de sueño” en Mampuján aportan a la construcción de paz**. Bogotá: Universidad Nacional. 2014.

POSSEBON A. Comunicação Alternativa: uma reflexão sobre o jornalismo para além da grande mídia. In: **Alterjor**. Vol. 2, n. 4 ECA- USP. 2011. Disponible em: <http://www.usp.br/alterjor/ojs/index.php/alterjor/article/viewArticle/aj4-a2> Acceso em: 06 jun. 2016.

PUCCI JR. R. L. A minissérie Capitu: adaptação televisiva e antecedentes filmicos. In: **Matrizes**, Ano 5, n° 2 (jan/jun. 2012) – SP: ECA/USP, 2012.

REY, G. El encuentro de las tradiciones: el dramatizado televisivo. **Gaceta, Ministerio de Cultura**. Bogotá, 1999.

REY, G. Ese inmenso salón de espejos la telenovela colombiana entre los años 80 y 90. In: **INRAVISIÓN, Historia de una travesía: cuarenta años de la televisión en Colombia**. Bogotá, Inravisión, 1994.

REY, G. La televisión en Colombia. In: OROZCO, G. (coord.) **Historia de la televisión en América Latina**. Barcelona. Gedisa, 2002

REY, G. O cenário móvel da televisão pública: alguns elementos de contexto In: RINCÓN, O. **Televisão pública: do consumidor ao cidadão**. São Paulo: SSGR. 2002

ROBINSON J. La realidad colombiana. In: RONDEROS, M. **Guerras recicladas: una historia periodística del paramilitarismo en Colombia**. Bogotá. Aguilar. 2014.

ROBINSON, J. **¿Colombia: otros cien años de soledad?** Ensayos de economía. Universidad Nacional de Colombia. Medellín, v. 23, n.43. Jul. – dic. 2013.

ROCHA, S. (coord.) **Estilo televisivo e sua pertinência para a TV como prática cultural**. Florianópolis. Insular. 2016

RODRIGUEZ, C. (editora). **Lo que Le vamos quitando a la guerra. Medios ciudadanos en contextos de conflicto armado**. Bogotá: Centro de Competencia en Comunicación en América Latina. 2008.

RODRIGUEZ, C. De medios alternativos a medios ciudadanos: trayectoria teórica de un término. **Folios**, Facultad de Comunicaciones. Universidad de Antioquia, p. 13 – 25. 2009
RODRIGUEZ, C.; TELLEZ, P. La telenovela en Colombia: mucho más que amor y lagrimas, **Cinep**, Bogotá, 1989.

RONDEROS, M. **Guerras recicladas: una historia periodística del paramilitarismo en Colombia**. Bogotá. Aguilar. 2014.

RONDEROS, M. **Punch: una experiencia en televisión**, Bogotá: Plaza y Janés, 1991

SANCHEZ, R. Sociedad, democracia y televisión In: **INRAVISIÓN, Historia de una travesía: cuarenta años de la televisión en Colombia**. Bogotá, Inravisión, 1994.

SERELLE, M. A televisão como meio híbrido no pensamento de Raymond Williams. **Significação**. São Paulo, v. 43, n. 45. P. 187 – 199. 2016. Recuperado de <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/109226/116776>. Acceso en 09 enero 2017

SELIGMAN, M. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. In: **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, v.20, n.1. 2008.

_____ Testemunha e política da memória: o tempo depois das catástrofes. In: **proj. História**, São Paulo, 30. Jun. 2005.

SILVERSTONE, R. Prefácio. In: WILLIAMS, R. **Televisão, tecnologia e formal cultural**. Belo Horizonte: PUCMinas. 2016.

SEMANA **¿falsos positivos 2.0?** 27 de fev. 2019. Disponível em: <https://www.semana.com/nacion/articulo/nueve-generales-estarian-involucrados-en-casos-de-falsos-positivos-segun-hrw/603042> Acesso em: 30 fev. 2019.

SOBRINHO, G. Sobre corpos e imagens: os documentários televisivos de Walter Lima Júnior, no Globo Shell Especial e no Globo Repórter (1972-1974). In: BORGES, G.; PUCCI, R.; SOBRINHO, G. (orgs.) **Televisão: Formas audiovisuais de ficção e documentário**. Campinas – São Paulo. Socine. 2012

TAMAYO C; BONILLA J. **Medios, periodismo y conflicto armado: la agenda investigativa sobre la cobertura informativa del conflicto armado en Colombia, 2002 – 2012**. FNPI: Bogotá, 2013

TAMAYO, C.; BONILLA, J. El conflicto armado en Pantalla. Noticieros, agendas y visibilidades. **Controversia**. Bogotá, n. 185. 2005a. Disponível em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Colombia/cinep/20100925103014/elconflictoarmadoControversia185.pdf> Acesso em: 09 de jan 2017

TAMAYO C; BONILLA J. Relatos que muestran imágenes que hablan. In: PROYECTO ANTONIO NARIÑO. **La televisión del conflicto: la representación del conflicto armado colombiano en los noticieros de televisión**. Bogotá: 2005b

TAMAYO, C.; BONILLA, J. **Las violencias en los medios, los medios en las violencias: Revisión y análisis crítico de los estudios sobre medios de comunicación y violencia en América Latina 1998 – 2005**. Bogotá, CINEP, 2007. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/Colombia/cinep/20121130040224/cap1.pdf>. Acesso: 09 de jan 2017

TORRES, L. Características do Jornalismo Alternativo dos Movimentos Sociais na Web. **Ciberlegenda**. UFF, n. 19. 2007. Disponível em: <http://www.ciberlegenda.uff.br/index.php/revista/article/view/175/72> Acesso: 06 Jun. 2016

TURNER, G. Prefácio. In: WILLIAMS, R. **Televisão, tecnologia e formal cultural**. Belo Horizonte: PUCMinas. 2016.

URIBE, M. Las palabras de la guerra. In: **Estudios Políticos**, n.25, Medellín, Jul. – dic. 2004.

VERDAD ABIERTA. **“Los generales Fandiño y Zapata y la masacre de San José de Apartadó”**. 17 de abr. 2013. Disponível em: <http://www.verdadabierta.com/politica-ilegal/el-estado-y-los-paras/4547-nerales-fandino-y-zapata-a-indagatoria-por-masacre-de-san-jose-de-apartado>. Acesso em: 09 jan. 2017.

_____ **Falsos positivos: macabra estratégia para mostrar que se estaba ganando la guerra**. 03 de abr. 2018. Disponível em: <https://verdadabierta.com/falsos-positivos-macabra-estrategia-mostrar-se-estaba-ganando-la-guerra/> Acesso em: 25 nov. 2018.

_____ **Mujeres, madres y Hermanas de soacha: de falsos positivos a ejecuciones extrajudiciales**. 14 nov. 2013. Disponível em:

<https://verdadabierta.com/mujeres-madres-y-hermanas-de-soacha-de-falsos-positivos-a-ejecuciones-extrajudiciales/> Acesso em: 25 nov. 2018.

WILLIAMS, R. **Televisão, tecnologia e formal cultural**. Belo Horizonte: PUCMinas. 2016.

ZAPATA M.; OSPINA C. Cincuenta años de la televisión en Colombia. Una era que termina. Un recorrido historiográfico. **Historia Crítica**: Universidad de los Andes, Bogotá, 2005.