

**UnB**

**Universidade de Brasília  
Faculdade de Comunicação  
Departamento de Audiovisuais e Publicidade**

**Os caminhos de produção de um programa de televisão regional:  
uma análise da quinta temporada do *Distrito Cultural***

**João Pedro Jacobe dos Santos**

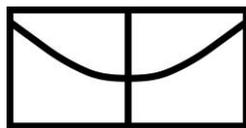
**Brasília — 2020**

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Jc           Jacobe dos Santos, João Pedro  
              Os caminhos de produção de um programa de televisão  
regional: uma análise dos bastidores da quinta temporada do  
Distrito Cultural / João Pedro   Jacobe dos Santos;  
orientador Paulo José Cunha . -- Brasília, 2020.  
              108 p.

              Monografia (Graduação - Comunicação Social - Publicidade e  
Propaganda ) -- Universidade de Brasília, 2020.

              1. Televisão Regional . 2. Programa de Televisão. 3.  
Produção Audiovisual . 4. Gêneros e Formatos . 5.  
Entretenimento . I. Cunha , Paulo José, orient. II. Título.



**UnB**

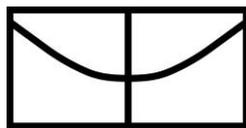
**Universidade de Brasília  
Faculdade de Comunicação  
Departamento de Audiovisuais e Publicidade**

**Os caminhos de produção de um programa de televisão regional:  
uma análise da quinta temporada do *Distrito Cultural***

**João Pedro Jacobe dos Santos**

Trabalho apresentado ao Curso de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda, da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, como requisito para a obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda, sob orientação do Prof. Paulo José Cunha.

**Brasília — 2020**



**UnB**

**Os caminhos de produção de um programa de televisão regional:**  
uma análise da quinta temporada do *Distrito Cultural*

João Pedro Jacobe dos Santos

Orientador: Prof. Paulo José Cunha

Banca examinadora:

---

Prof. Paulo José Cunha  
Presidente

---

Prof. Dr. Elton Bruno Pinheiro  
Membro

---

Prof. <sup>a</sup> Dr. <sup>a</sup> Ellis Regina Araújo da Silva  
Membro

---

Prof. <sup>a</sup> Dr. <sup>a</sup> Emilia Silveira Silberstein  
Suplente

## **Agradecimentos**

Agradeço à Marlene Nunes dos Santos, a mulher mais forte e perseverante que conheço e a qual tenho o imenso privilégio de chamar de mãe. Aquela que pegou na minha mão para que eu pudesse escrever pela primeira vez. Depois de tantos desafios que passamos, sou imensamente grato por tê-la aqui. Mãe, sem você, nada disso faria sentido e eu jamais teria chegado até aqui.

Ao meu pai, Weliton Jacobe dos Santos, que fez de tudo para que eu pudesse me formar e estudar com qualidade. Ele que, com seu jeito desafiador, dedicou sua vida a mim e aos meus irmãos. Sem o qual eu também não teria chegado até aqui.

A José Souza pelo apoio, carinho e paciência antes, durante e após a elaboração desta monografia. Por me tranquilizar nos momentos mais difíceis, quando eu ainda não enxergava a conclusão desta etapa. Este processo não teria sido o mesmo sem você, obrigado por tornar tudo mais leve.

Aos meus amigos e colegas da Faculdade de Comunicação pelos divertidos e intensos anos de UnB, em especial: Maria Eduarda, Lucas Sander, Matheus Serafim, Grazielle Jardim, Pedro Albuquerque, Emilly Behnke, Rebecca Borges, Naiara Cavalcanti, Camila Carrijo, Natalia Bonetti, Mariah Aquino, João Paulo, Emília Félix, Ingrid Ribeiro, Ligia Vieira e Laianny Gonçalves. Aos meus amigos da Publicidade, em especial, Bárbara Freitas por, com um abraço aberto e um sorriso no rosto, ter criado espaço para que eu fizesse parte de sua vida. Nunca vou esquecer dos nossos momentos, amiga. Muito obrigado.

Ao meu amigo querido, Guilherme Alves, por estar comigo em todos os momentos e por acreditar nos meus sonhos. E, obviamente, por ter escutado minhas primeiras ideias sobre esta monografia. Às minhas amigas, Lizandra Cristine e Ingrid Silva, por me darem suporte nos momentos mais difíceis e por acreditarem que eu chegaria até aqui. À minha parceira e apoiadora, Danielle Siqueira, a amiga com a qual sei que posso contar em todos os momentos. À Gabriela Magalhães, Lorena Ilário, Yuri Costa, Carolina Alves e Laura Zanetti pelo carinho e apoio. À Jéssica Ranny, Alana Azevedo e todos os companheiros do teatro pelos aprendizados em conjunto que me ajudaram a chegar até aqui. Amigos, momentos como esse só fazem sentido porque posso compartilhar com pessoas como vocês. Obrigado por tudo.

Aos membros da equipe do *Distrito Cultural*, principalmente aos que participaram desta pesquisa — Diogo Ramos, Diego Capdeville, Felipe Rossi, Gabrielle Santelli, Rodrigo Cardoso e Rafael Stadniki — em especial à Marcia Zarur e Cris Costerus, que se tornaram verdadeiras amigas e mentoras de profissão. Obrigado pelo apoio, carinho, generosidade e,

principalmente, pelo interesse genuíno em contribuir com meu crescimento pessoal e profissional. Vocês estão no meu coração. Agradeço também à Fabrika Filmes, pela confiança e por todas as oportunidades que surgiram a partir do *Distrito Cultural*.

Aos técnicos administrativos da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, especialmente à Christiane Araújo pelo apoio durante toda minha trajetória acadêmica e nos momentos mais conturbados, e à Rosa Helena, pelo carinho, paciência e pelas melhores conversas que eu poderia ter nas visitas à secretaria. Meus sinceros agradecimentos, também, a Rogério Carlos, Renata Pessôa e Raimundo Pereira. Por fim, agradeço à professora Emília Silberstein, coordenadora de trabalhos de conclusão de curso da FAC, pela paciência e pelo apoio administrativo ao fim deste processo.

Agradeço ao corpo docente da FAC, em especial Suelen Valente e Carina Flexor, pelo suporte e carinho durante os desafios da minha trajetória acadêmica.

Ao professor Paulo José Cunha pela paciência e parceria durante este processo de aprendizado. Agradeço, também, à professora Angélica Freitas e, inclusive, ao pequeno Guto por nossa reunião no início do ano e pelos encontros nas chamadas de vídeo.

À Alda Alves, minha madrinha, e Yuri Maciel, meu amigo de infância, por terem por darem a base necessária para que eu chegasse até aqui.

Aos meus avós, Antônio Gonçalves, Albertina Gomes, Maurilio Castro e Rodrigo. Em especial à Enedita Nunes dos Santos, mineira e ceilandense de coração, que não conseguiu aprender a ler e a escrever, mas que fez questão que todos os filhos se dedicassem à escola. Vó, obrigado por me ensinar sobre sabedoria e doçura, sem o seu esforço por nossa família eu não teria chegado até aqui. Por fim, à toda minha família, aos meus primos e primas, madrinhas e padrinhos, tios e tias, aos quais também dedico este trabalho.

## RESUMO

Direcionado ao tema da televisão regional voltada ao entretenimento, este trabalho busca investigar como a imagem de Brasília, ou seja, a mensagem do programa *Distrito Cultural*, é percebida e produzida pelos membros da equipe. Tal investigação busca relevância pedagógica ao apresentar descrições detalhadas que podem contribuir com profissionais iniciantes na produção de formatos documentais. O *corpus* de pesquisa teve como recorte a quinta e última temporada e foi constituído por entrevistas com membros-chave e pelo documento do projeto da quinta temporada. Por meio da metodologia de Estudo de Caso (YIN, 2001) e com a lente da Teoria dos Gêneros e Formatos na televisão brasileira (SOUZA, 2004), foi possível concluir que a mensagem do *Distrito Cultural*, é percebida de diferentes formas pelos membros da equipe de produção do programa que, portanto, foi o resultado de um mosaico de opiniões que buscavam valorizar a cidade pela ótica da cultura, da diversidade e da humanização. Além disso, constatou-se que o programa foi produzido por meio de um roteiro flexível, embora possuísse métodos e critérios específicos para: a pesquisa e a seleção de personagens, a escolha de planos e de recursos estéticos, a seleção de imagens e a construção do roteiro final.

**Palavras-chave:** Televisão Regional; Programa de Televisão; Produção Audiovisual; Gêneros e Formatos, Entretenimento

## **ABSTRACT**

Located at the theme of regional television focused on entertainment, this work seeks to investigate how the image and the message of Brasília are perceived and produced by the team workers of the Distrito Cultural tv show. This inquiry seeks pedagogical relevance by presenting detailed descriptions that can contribute to professionals who are new to the production of documentary formats. The research corpus included qualitative semi-structured interviews with key-members and the document of the project of the fifth season of the show. Through the Case Study methodology (YIN, 2001) and the Theory of Genres and Formats on Brazilian Television (SOUZA, 2004), it was concluded that the message of Distrito Cultural is perceived in different ways by the team workers of the show, which turned to be the result of a mix of opinions that aimed to value the city from the perspective of culture, diversity, and humanization. Also, the show was produced with a flexible script, although it had specific methods and criteria for research and selection of characters, choice of plans and aesthetic resources, selection of images, and the construction of the final script.

**Keywords:** Regional Television; TV Show; Film Production; Genre and Format, Entertainment

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 – Nuvem de palavras: termos mais recorrentes nas sinopses dos programas regionais da *Tv Globo*

Imagem 2 – Trecho do episódio “*Voluntariarte*”

Imagem 3 – Trecho do programa *Somos Capixabas* (ES)

Imagem 4 – Trecho do programa *No Balaio* (GO)

Imagem 5 – Trecho do programa *Espaço PE* (PE)

Imagem 6 – Trecho do programa *Compartilha* (SP)

Imagem 7 – Trecho do programa *Revista* (RJ)

Imagem 8 – Estruturadas categorias, dos gêneros e dos formatos na televisão brasileira.

Imagem 9 – Classificação do *Distrito Cultural* de acordo com a plataforma *Globoplay*

Imagem 10 – Audiência e *share* domiciliar

Imagem 11 – Trecho do episódio “*Fazendo Arte*”

Imagem 12 – Post-its na parede: o mosaico de personagens do *Distrito Cultural*

Imagem 13 – Trecho do episódio “*Voluntariarte*”

Imagem 14 – Bastidores do episódio “*Nomes Para Lembrar*”

Imagem 15 - Trecho do episódio “*Voluntariarte*”

## ÍNDICE

<b>Prólogo.....</b>	<b>12</b>
<b>Introdução.....</b>	<b>14</b>
<b>Capítulo I - Contextualização e referencial teórico-metodológico.....</b>	<b>20</b>
<b>1. Estado da questão.....</b>	<b>20</b>
1.1. A televisão no Brasil: dos primórdios ao desafio da cibercultura .....	20
1.2. Os estudos sobre televisão regional no Brasil e as Geografias da Comunicação como suporte conceitual .....	24
1.3. Estudos Culturais e a contribuição latino-americana.....	26
<b>2. Referencial teórico e metodológico .....</b>	<b>29</b>
2.1. Gêneros, formatos e o entretenimento na televisão brasileira .....	30
2.2. Estudo de Caso e a diversificação das fontes de evidências.....	32
<b>3. Contextualização do Problema.....</b>	<b>34</b>
3.1. A televisão regional pelo Brasil: um levantamento dos programas da <i>TV Globo</i> e afiliadas .....	34
3.2. Programas regionais com formatos próprios: um levantamento de casos similares ao <i>Distrito Cultural</i> .....	36
3.3. A questão de Brasília e do contraimaginário positivo .....	45
3.4. O <i>Distrito Cultural</i> e a quinta temporada .....	48
<b>Capítulo II - Percepção da equipe sobre a mensagem do programa .....</b>	<b>50</b>
1. O recolhimento de dados a partir das fontes de evidências.....	50
2. Objetivo, imagem, formato e público: os diversos olhares da equipe sobre a mensagem do <i>Distrito Cultural</i> .....	51
2.1. Percepção da equipe sobre o objetivo do programa .....	51
2.2. Os três eixos da imagem de Brasília a ser veiculada percebidos pela equipe: a Brasília rica em cultura, a Brasília humana e a Brasília diversa .....	55
2.3. Percepção da equipe quanto à definição do gênero e do formato do programa .....	59
2.4. Percepção da equipe sobre o público .....	67
<b>Capítulo III - O processo produtivo da pré-produção à montagem.....</b>	<b>70</b>
<b>1. Roteirização e o processo colaborativo na construção do programa .....</b>	<b>70</b>
<b>2. Pré-produção .....</b>	<b>73</b>

2.1. Pesquisa de personagens .....	73
2.2. Seleção de personagens.....	75
<b>3. Captação e entrevistas .....</b>	<b>80</b>
3.1. Antes das entrevistas.....	80
3.2. A direção de fotografia .....	81
<b>4. Montagem .....</b>	<b>86</b>
4.1. A seleção de imagens e a construção do roteiro final .....	87
4.2. O tempo mais extenso para a edição.....	89
4.3.A flexibilidade para a construção do roteiro final .....	89
4.4. A divisão de olhares na construção dos episódios .....	91
4.5. O foco na personalidade dos personagens ou “a pergunta antes da pergunta” .....	91
<b>5. O que deu errado .....</b>	<b>93</b>
<b>Conclusão .....</b>	<b>96</b>
<b>Corpus de Pesquisa.....</b>	<b>102</b>
<b>Referências .....</b>	<b>105</b>

## Prólogo

O primeiro episódio do que seria a última e quinta temporada do *Distrito Cultural* inicia com a apresentadora Márcia Zarur caminhando por um mural de fotos do século passado, cedidas por personagens entrevistados e pelo Arquivo Público do Distrito Federal. Em um galpão vazio, passeando por memórias penduradas, a apresentadora é inserida em pontos icônicos da cidade, como na W3 Sul de 1960. Consigo me recordar com nitidez de como foi o dia da gravação daquele começo de temporada. A leveza dos movimentos que o olhar do espectador acompanha foi o resultado de algumas tentativas, alguns inúmeros *takes* produzidos por uma equipe. Um diretor de fotografia, um câmera, um operador de cabo, um assistente de direção, um eletricitista, uma maquiadora, uma equipe de montagem e uma equipe de produção, que se arriscou em uma espécie de cenografia improvisada. Nesta última estava eu, participando, na medida do possível, e observando, na condição de estagiário curioso.

Participar da produção de um programa regional voltado à valorização da diversidade cultural — da cidade na qual nasci e cresci, e a qual descobri e continuei descobrindo a cada equívoco ao pegar um ônibus que fazia um caminho muito maior do que outra linha convencional — me despertou o interesse em compartilhar a experiência que vivi e, principalmente, a investigar os bastidores a partir do olhar dos membros-chave do programa, em uma busca por entender as escolhas, as percepções e as interferências de cada um deles.

Seria mais conveniente que, para a conclusão de curso, um graduando em Publicidade e Propaganda escolhesse analisar uma campanha publicitária, mas preferi falar do que move meus interesses profissionais e de pesquisa: o entretenimento. Aliás, esse recurso diz respeito, especialmente, à boa propaganda. Para vender uma ideia é preciso captar a atenção, divertir, distrair, surpreender, emocionar, e bem, isto é entretenimento. É por esse motivo, dentre outras diversas possibilidades de leitura, que acredito que o *Distrito Cultural* possa ser entendido como uma propaganda do Distrito Federal, ou melhor, uma proposta de contraimaginário positivo, como veremos mais à frente.

Com a chegada da Covid-19 ao Brasil, esse divertido passeio pela produção de um programa regional teve de tomar outros rumos. Embora até março de 2020 a maioria das reuniões de orientação tivessem ocorrido, ainda não haviam sido realizadas as entrevistas com os membros da equipe. Contudo, naquele mês, este projeto completava mais de dois meses entre pesquisa, reuniões de orientação, leituras e escrita. Foi pensando nisso, no estágio avançado do trabalho e na empolgação em continuar investigando, que eu e o professor Paulo José decidimos continuar este trabalho. Mesmo que com algumas concessões, como a

realização de entrevistas por chamadas de vídeo e a possibilidade, ainda que remota, de ter que defender a monografia por videoconferência, seguimos em frente.

Tal feito só foi possível graças à possibilidade que tive de poder ficar em casa, enquanto vi muitos terem que sair para trabalhar ou dependerem de um auxílio emergencial. Até o momento da escrita deste texto, o número de casos no Brasil continua crescente e a preocupação com minha família e com todos que perderam alguém cortam meu coração. Em meio ao caos, este trabalho se tornou uma das minhas únicas certezas. A certeza de que, no dia seguinte, eu teria algo para pesquisar, mais páginas para escrever. A certeza de que, de algum modo, estava tentando contribuir com a comunidade artística e com a valorização da diversidade cultural da cidade que me deu tantas oportunidades. A certeza de que estava pesquisando algo que fazia sentido para mim. Espero que também faça para você.

Dito isso, seja bem vinda e bem vindo a este passeio pelos bastidores do *Distrito Cultural*.

## Introdução

No início dos anos 60, com a chegada da tecnologia que permitia a gravação de programas, o *videotape*, as emissoras de televisão brasileiras passaram a vislumbrar a formação em rede devido à possibilidade de “diluição dos custos de produção entre diferentes localidades, permitindo importantes economias em escala” (BOLAÑO, 2004, p. 105). De certo modo, é como se a televisão integralmente regional tivesse sido o primeiro modelo de negócio da televisão brasileira, visto que, antes dos recursos tecnológicos, a única forma de veicular programas era localmente, mesmo com a existência de diversas emissoras de um mesmo grupo, como no caso da *Tupi*. Com a passagem do tempo e com o estabelecimento das redes de televisão e de programas nacionais, a possibilidade de uma programação regional mais ampla, não restrita apenas aos espaços restantes da central, ficou no passado.

Foi só a partir da Constituição Federal de 1988 que a “regionalização da produção cultural, artística e jornalística” (BRASIL, 1988, art.221) passou a ser prevista. Ainda assim, tal ação não foi necessária para a regulamentação e fiscalização da decisão, visto que o processo não foi concluído no Congresso Nacional, como apontado na dissertação de Gésio Tássio da Silva Passos: “*O processo de regulamentação da produção de conteúdo regional na tv brasileira: a tramitação do Projeto de Lei 256/1991 no Congresso Nacional*”. A imprecisão do que seria uma programação regional ou regionalizada teria sido o principal impedimento, de acordo com o autor.

Seguindo adiante, chegamos ao objeto desta pesquisa. Em 2015, surge o *Distrito Cultural*, programa de televisão regional voltado à valorização da diversidade cultural localizada no Distrito Federal, produzido pela produtora audiovisual *Fabrika Filmes* e veiculado pela *TV Globo Brasília* por cinco temporadas. Com 40 episódios, 600 minutos e mais de 200 entrevistas, o produto atingiu uma média de 10,7 pontos de audiência<sup>1</sup> por programa em 2019. Tendo conquistado uma pontuação de destaque e, portanto, atenção do público regional, o *Distrito Cultural* parece ser o exemplo ideal para abordar o tema da televisão regional em perspectiva da capital do país.

Se em Freitas (2018), foi possível mergulhar em uma percepção profunda de como Brasília é representada no *Distrito Cultural*, a proposta deste trabalho, por outro lado, procura relacionar a mensagem com o processo de produção do programa, bem como a mensagem com os sujeitos produtores, ou seja, “as redes e os fluxos de informação do ponto de vista do

---

<sup>1</sup> Fonte: Kantar Ibope Media - Tabela de Programação - Audiência e *Share* Domiciliar - somente 12 episódios - setembro. outubro. novembro e dezembro 2019

produtor da mensagem”. Definir um foco nas interfaces entre dois ou três dos territórios da comunicação<sup>2</sup>, de acordo com os elementos do processo comunicativo, contribui com a ancoragem dos estudos, para que “as pesquisas em comunicação, sob o álibi da inter-multi e transdisciplinaridade, não se dispersem em terras de ninguém” (SANTAELLA, 2001, p.90). Ora, além de possibilitar o estabelecimento de um sólido eixo de investigação, essa abordagem também permite, por outro lado, que o processo de análise se abra “para possíveis interações e cruzamentos com áreas, campos ou territórios vizinhos” (SANTAELLA, 2001, p.90) evitando a imobilização do processo e a sedimentação da comunicação autocentrada.

Vista disso, entre os diversos cruzamentos de interfaces possíveis, me parece interessante o que se estabelece entre as mensagens, os modos de produção e o emissor, ou seja, os produtores da mensagem. Assim, proponho a pergunta: “como a imagem de Brasília, isto é, a mensagem do *Distrito Cultural*, é percebida e produzida pelos membros da equipe do programa?”. Por meio desse questionamento, acredito que seja possível, para além de descrever os bastidores do programa, investigar como se deram as escolhas de produção. Para isso, a pesquisa também busca entender a percepção dos membros sobre qual imagem de Brasília o programa deve veicular. Busco compreender em quais pontos existem concordâncias e discordâncias entre os membros da equipe, bem como quais são as opiniões predominantes. Pretendo concluir sobre como se deram as escolhas de produção e como os membros da equipe percebem a mensagem do programa.

Esta pesquisa, portanto, analisa os outros componentes do processo comunicativo, especialmente no que se refere ao sujeito que emite, isto é, aos membros da equipe do programa.

Nas interfaces do território das mensagens, com o território do sujeito da mensagem, situam-se as pesquisas sobre a autonomia ou não do sujeito sobre a mensagem, sobre a institucionalização do sujeito na linguagem etc. Pertencem também a esse campo as indagações sobre o papel do emissor como codificador, sobre sua competência comunicativa, seu conhecimento dos elementos e regras da comunicação, sobre a personalidade ou a neutralidade do ato comunicativo e as questões da ética da ação comunicativa. Uma vez que a comunicação tem consequências, ela necessariamente envolve questões éticas, fundamentadas na noção de escolha, o mais das vezes política, filosófica e de vida. Por isso, a ética está diretamente ligada ao sujeito da comunicação. (SANTAELLA, 2001, p.94)

---

<sup>2</sup> O campo da Comunicação é composto por territórios que foram estabelecidos de acordo com os elementos do processo comunicativo (SANTAELLA, 2001), são eles: o da mensagem e dos códigos, dos meios e modos de produção das mensagens, do contexto comunicacional das mensagens, do emissor ou da fonte de comunicação e do destino ou recepção da mensagem.

Será possível inferir como os sujeitos da mensagem do *Distrito Cultural* entendem os elementos de comunicação do programa, especialmente no que diz respeito ao objetivo, à imagem que se pretende veicular, ao formato e ao público. Irei constatar, também, o papel deles na produção da mensagem, isto é, na constituição do conteúdo do programa. Logo, acredito que seja possível chegar a quatro hipóteses, ainda que possivelmente redutivas, que compreendam a resposta ao problema apresentado:

1. Objetivo, formato, público e imagem (como Brasília deve ser representada) são percebidos de diferentes formas pelos membros da equipe,
2. A mensagem do *Distrito Cultural* é produzida fora do espectro do telejornalismo, podendo o programa ser classificado como de entretenimento;
3. O *Distrito Cultural* é produzido em quatro etapas com métodos e critérios específicos: a pesquisa e a seleção de personagens, a escolha de planos e de recursos estéticos, a seleção de imagens e a construção do roteiro final.

Para além de confirmar hipóteses, este trabalho busca relevância pedagógica ao apresentar descrições detalhadas que podem contribuir com profissionais iniciantes na produção de formatos documentais, especialmente aqueles que querem ir além do telejornalismo factual. A escolha por propor um mergulho nos bastidores do programa, possibilitada pelo acesso privilegiado deste interlocutor, visa colaborar com a produção de produtos audiovisuais focados na representação das regionalidades, especialmente aqueles voltados ao entretenimento. Ao trazer uma visão detalhada dos modos de produção e do olhar dos sujeitos produtores, busco abrir acesso a quem quiser descobrir como um programa regional com um formato como o do *Distrito Cultural* é produzido. Nesse sentido, a análise da percepção dos membros da equipe sobre a mensagem a ser veiculada, é fundamental para contextualizar as escolhas tomadas em cada uma das etapas de construção do programa. Trata-se, ainda, de um registro que também pode ser entendido como um memorial analítico, que identifica etapas e critérios para a elaboração do programa. Inclui entrevistas e documentos, mas, principalmente, a percepção imersa e, portanto, parcial, de alguém que participou da produção.

Embora esteja focado no *Distrito Cultural*, o interesse deste Estudo de Caso também está relacionado ao que ele sugere a respeito do todo (CASTRO, 1977) que, portanto, é a

televisão regional no Brasil. O que está posta, antes de tudo, é uma análise de um produto audiovisual regionalizado, o que, com as devidas ressalvas às delimitações impostas pelo meio, pode, eventualmente, contemplar produtos para as mais diversas plataformas, seja televisão, cinema ou internet. De qualquer modo, é importante reconhecer o vínculo do programa com a televisão, meio pelo qual é veiculado, embora o conteúdo também seja depositado na plataforma de *streaming* da *TV Globo*, o *Globoplay*. Por outro lado, a revisão da aplicabilidade da teoria dos Gêneros e Formatos na Televisão Brasileira (SOUZA, 2004) com olhar adaptado para o contexto de produções regionais e de emissoras afiliadas, feita especialmente no capítulo II, também contempla a justificativa deste trabalho. Isto é, embora não tenha sido feito qualquer teste que comprove o funcionamento da teoria, foi possível enquadrar o *Distrito Cultural* aos padrões percebidos por Souza (2004) e, a partir disso, estabelecer sentido para a classificação do programa.

Em suma, dada a escassez de estudos voltados para a televisão regional e para a produção de conteúdos territorializados, este trabalho visa contribuir com a produção e o entendimento de produtos audiovisuais regionais. Além disso, pretende elucidar, a partir da análise do *Distrito Cultural*, possíveis estruturas para o funcionamento de programas regionais de entretenimento, fora da agenda tradicional do telejornalismo local. Por fim, também busca trabalhar a aplicabilidade do conceito de contraimaginário positivo, proposto por Freitas (2018), entendendo-o como elemento fundamental para a construção de produtos regionais que visem trabalhar a autoestima e o orgulho das audiências regionais.

Como apresentado anteriormente, a investigação da percepção dos membros sobre a mensagem do programa foi analisada a partir dos seguintes eixos: objetivo, imagem de Brasília que se pretende veicular, formato e público. Portanto, o objetivo geral desta pesquisa é investigar como a imagem de Brasília, isto é, a mensagem do *Distrito Cultural* é percebida e produzida pelos membros da equipe do programa. Para ser alcançado, o mesmo se desmembra nos seguintes objetivos específicos:

1. Quanto à imagem — Investigar de que modo os membros da equipe acreditam que Brasília deve ser retratada no programa;
2. Quanto à composição da mensagem— Investigar como os membros da equipe acreditam que o programa se configura em termos de formato, objetivo e direcionamento de público;

3. Quanto ao processo produtivo — Investigar quais são as etapas do processo produtivo do *Distrito Cultural* e quais métodos e critérios os membros utilizaram para produzir o programa.

Investigar a percepção dos membros sobre o objetivo é fundamental porque precede o entendimento dos mesmos sobre qual imagem o programa deve veicular. Por outro lado, para conceituar imagem, Sodré (2006) faz referência ao pioneiro da semiologia, Charles Peirce, apontando que, de acordo com o pragmatista, as imagens podem ser entendidas como *hípoícones* que, por sua vez, são “aqueles que partilham qualidades simples, ou primeiras primeiridades” (SODRÉ, 2006, p.116 apud. PEIRCE, 1974). As imagens podem ser entendidas, portanto, como as percepções primeiras sobre um objeto, suas qualidades simples ou simplificadas, reduzindo a complexidade do mesmo. Dito isso, investigar a percepção dos membros sobre a imagem é importante para entender quais impressões sobre Brasília o programa pretende disseminar. Agora, no que diz respeito ao conceito de mensagem, considerando a teoria de McLuhan, Sodré (2006) também aponta a equivalência da forma com conteúdo.

Mas quando se admite que “o meio é a mensagem”, está-se dizendo que há sentido no próprio meio, logo, que a forma tecnológica equivale ao conteúdo e, portanto, não mais veicula ou transporta conteúdos-mensagens de uma matriz de significações (uma “ideologia”) externa ao sistema, já que a própria forma é essa matriz. (SODRÉ, 2006, p. 19)

Ora, é evidente que o *Distrito Cultural*, por ser produzido fora do departamento de telejornalismo da *TV Globo Brasília*, sendo designado a uma produtora de filmes terá especificidades em relação a outros produtos televisivos regionais não terceirizados. Contudo, tomando o conceito adotado por Sodré (2006), seria incoerente relacionar a produção do programa com o meio para o qual ele é destinado: a televisão. Se o meio corresponde à mensagem, para analisar o processo produtivo da mesma é necessário abordar as especificidades do meio para o qual ela se direciona. E, nesse sentido, a teoria dos Gêneros e Formatos da Televisão Brasileira de Souza (2004) entra como aporte para o entendimento de um dos conceitos fundamentais da televisão: o formato. Por fim, o entendimento sobre o público para o qual o programa se direciona é fundamental para qualquer produto comunicacional, inclusive para a televisão, que é cotada pela publicidade a partir de seus índices de audiência.

Consequentemente, para integrar o espectro de investigação a partir dos objetivos apresentados, o *corpus* de pesquisa é constituído: pela transcrição de oito entrevistas feitas com membros-chave da equipe da quinta temporada do *Distrito Cultural* e realizadas entre 25 de março e 28 de abril de 2020 por videoconferência (apêndice C); e pelo projeto técnico da quinta temporada do *Distrito Cultural* enviado para a Agência Nacional de Cinema (Ancine). Além dessas duas fontes principais, em alguns momentos foram utilizados outros documentos auxiliares, como fotos tiradas por mim durante o processo produtivo, como a página do programa na plataforma de *streaming* da *TV Globo*, o *Globoplay* e como as capturas de tela referentes a trechos veiculados. Embora o problema de pesquisa enfoque a opinião dos membros, o apoio nessas outras fontes de evidência foi fundamental para a análise.

Para contemplar a estrutura de objetivos apresentada, os resultados desta pesquisa estão divididos em três capítulos. O **primeiro capítulo**, focado na revisão bibliográfica, contextualiza a televisão regional não apenas em relação à trajetória acadêmica do tema no Brasil como também em relação aos programas produzidos atualmente pelas emissoras afiliadas da *TV Globo* no Brasil. Após esse levantamento, o trabalho passa por uma breve análise de programas similares ao *Distrito Cultural*, especialmente aqueles classificados como entretenimento. Uma passagem pela história de Brasília, tendo em vista apresentar e contextualizar o conceito de contraimaginário positivo (FREITAS, 2018), também não poderia faltar. Além disso, a trajetória do *Distrito Cultural* até a quinta temporada é brevemente apresentada. No Estado da questão, são situadas questões importantes para a contextualização do problema, como: a história da televisão brasileira, a conceituação do termo televisão regional a partir do olhar das Geografias da Comunicação, e uma breve passagem pelos Estudos Culturais. Por fim há uma abordagem sobre o funcionamento da metodologia de Estudo de Caso, que orientou a investigação realizada.

O **segundo capítulo**, constituído pela investigação das entrevistas realizadas com os membros-chave da equipe em comparação com outras fontes de evidências, apresenta como esses sujeitos produtores da mensagem percebem o *Distrito Cultural* quanto: ao objetivo do programa, à imagem de Brasília que o programa pretende veicular, ao formato do programa e ao público para o qual o programa é direcionado. O **terceiro capítulo**, por fim, investiga os métodos e critérios adotados no processo produtivo, passando pelas etapas de pré-produção, captação e entrevistas, montagem e roteirização. A **conclusão** apresenta considerações sobre os resultados obtidos e enumera dez dicas para iniciantes na produção de formatos documentais.

## Capítulo I - Contextualização e referencial teórico-metodológico

### 1. Estado da questão

A revisão bibliográfica deste trabalho passa por três eixos fundamentais: a história da televisão no Brasil, as Geografias da Comunicação e o cenário dos estudos sobre televisão regional no Brasil, e os Estudos Culturais. O primeiro deles, referente à revisão histórica da televisão brasileira, tem como função recordar como chegamos até aqui, como as linguagens foram construídas, e evidenciar a trajetória complexa desse meio no Brasil. O segundo e o terceiro, dando continuidade ao anterior, servem para contextualizar os estudos sobre mídias regionais e, principalmente, para localizar o termo televisão regional e televisão local em relação a este trabalho. O quarto, por fim, contempla a questão da veiculação da cultura nos meios de comunicação de massa, perspectiva necessária para contextualizar a construção de um programa regional e a sua relação com a audiência enquanto local de produção de sentido.

#### 1.1. A televisão no Brasil: dos primórdios ao desafio da cibercultura

Com início marcado pelo imprevisto, a televisão teve sua primeira transmissão oficial no Brasil em 18 de setembro de 1950, em São Paulo, na *TV Tupi* de Assis Chateaubriand. Diferentemente da televisão estadunidense, que surge apoiada nos padrões de sua indústria cinematográfica, foi a estética radialística que marcou a construção dos primeiros formatos de programas brasileiros, visto que o rádio era o meio com maior popularidade por aqui. Limitado ao comando do mercado publicitário e sem a tecnologia do videoteipe, o VT, que permitiria programas gravados, esse seria o início da primeira fase da televisão no Brasil, que perdurou até 1964, a dita *fase elitista* (1950-1964) (MATTOS, 2010). O nome se deve ao fato de que, no começo, os televisores eram considerados artigos de luxo e estariam indisponíveis para a maioria da população. Ainda sem possibilidade de se expandir, as emissoras da época eram exclusivas às suas regiões, não existia, portanto, a programação em rede.

Em síntese, pode-se dizer que nessa primeira fase, a televisão caracterizou-se, principalmente, pela formação do oligopólio dos Diários Associados e pelo fato de, até 1959, todos os programas veiculados serem produzidos, exclusivamente, nas regiões onde estavam instaladas as emissoras. (MATTOS, 2010, p.30)

Levando em consideração o contexto socioeconômico, político e cultural do desenvolvimento histórico da televisão brasileira, Sérgio Mattos (2010) divide a história do

meio no Brasil em sete fases, sendo a *elitista* a primeira, como apontado. Cada uma delas, a partir da ótica proposta pelo autor, marca desafios e questões recorrentes que influenciaram a construção desse mercado. Assim, temos também as fases: *populista* (1964-1975), *do desenvolvimento tecnológico* (1975-1985), *da transição e da expansão internacional* (1985-1990), *da globalização e da TV Paga* (1990-2000), *da convergência e da qualidade digital* (2000-2010) e *da portabilidade, mobilidade e interatividade digital* (2010 - presente).

Caracterizada pelo teor experimental, a televisão no Brasil, no começo, era uma espécie de brinquedo da elite (BOLAÑO, 2004), e só após algum tempo passou a desenvolver o que seria entendido como padrão de qualidade — autodenominado pela *TV Globo* como “padrão *Globo* de qualidade” — e profissionalismo, com a chegada da *TV Excelsior*, em 1959. Contando com grande capital externo de investimento, a emissora rapidamente ganhou o mercado e liderança em audiência, sendo responsável por produtos como o “Jornal de Vanguarda” que marcou o telejornalismo brasileiro. Porém, tão abrupta também foi sua queda, tendo sido fechada em 1970 devido a manobras indiretas do regime militar para inviabilizar o financiamento externo da emissora (BOLAÑO, 2004). De todo modo, os padrões de produção estabelecidos pela *Excelsior* foram “necessários para que um esquema empresarial como o da *Globo* fosse implantado, facilitando o desenvolvimento da indústria televisiva como hoje a conhecemos” (MATTOS, 2010, p.29).

A queda desse importante veículo compreende a fase *populista*, que vai de 1964 até 1975. Em 26 de abril de 1965, é inaugurada a *TV Globo* que se estabelece com apoio financeiro e técnico do grupo estadunidense *Time-Life* (MATTOS, 2010), chegando no começo da década seguinte como líder de mercado. Nesse período, o controle estatal sobre os meios de comunicação passa a ser ostensivo e se impõe por políticas de censura. Contudo, também é o momento no qual a televisão ganha amplitude e passa a ser reconhecida como meio de comunicação nacional, atraindo grande parte do bolo de investimento publicitário. O imprevisto sai de cena e os modelos de administração norte-americanos passam a ser adotados como padrão (MATTOS, 2010).

No período seguinte, o do *desenvolvimento tecnológico*, entre 1975 e 1985, a televisão é marcada pela retomada da programação nacional, visto que, anteriormente, a maioria da grade era composta por programas internacionais de acordo com as restrições do regime militar. Com a mudança de postura do Estado, as emissoras passam a receber isenção fiscal e crédito de bancos oficiais (MATTOS, 2010) para produzirem conteúdos originais e, inclusive, começarem a exportar suas produções, o que aconteceu principalmente com a *Globo*, que se expandiu amplamente no mercado internacional. Esse momento ainda é marcado pelo fim da

censura prévia aos noticiários e pela fundação do *Sistema Brasileiro de Televisão (SBT)* de Silvio Santos, que passa a “abraçar” as ditas classes C e D após a sofisticação das produções da *Globo*. Ao fim de 1985 existiam então quatro emissoras nacionais, sendo elas *Globo*, *Bandeirantes*, *SBT* e *Manchete* e duas emissoras com presença regional, *Record* e *Brasil Sul*.

Entre 1985 e 1990, na fase da *transição e expansão internacional*, a instituição da Nova República e a passagem do regime militar para o regime civil trouxeram algumas alterações para o mercado de televisão. Cabe destacar, contudo, a Constituição Federal promulgada em 1988, que apresenta um texto específico para a Comunicação Social. No artigo 220, a censura passa a ser vedada, instituindo a livre manifestação de pensamento, no 221 fica determinado, entre outras indicações, que a cultura regional também deve ser promovida e, no 223, a outorga e renovação de concessões de canais passa a depender da aprovação do Congresso Nacional, e não apenas dos auxiliares do presidente (MATTOS, 2010). Ainda nesta fase, “a televisão alcançou uma maior maturidade técnica e empresarial e passou a usar as próprias produções, reprisando sucessos para preencher horários, antes ocupados por “enlatados estrangeiros” (MATTOS, 2010, p.41).

A fase da *globalização e da tv paga*, que compreende o período de 1990 até os anos 2000, foi marcada pela chegada da televisão por assinatura como suposta ameaça à audiência suprema dos canais abertos, somada ao aumento do poder aquisitivo das ditas classes mais baixas. A união desses dois fatores contou com uma resposta das grandes emissoras que passaram a investir em “programas popularescos e apelativos” (MATTOS, 2010, p.47) porque, assim, julgavam conseguir atingir a parte da população com menor poder aquisitivo, que passou a adquirir televisores e a constituir uma parte expressiva da audiência. Essa investida também se deu no campo do sensacionalismo, quando “a televisão promoveu comoção nacional na transmissão de várias reportagens, tais como o caso do assassinato da atriz de TV Daniela Pérez, em 1992, quando se deu mais destaque ao crime do que à decisão do *impeachment* do Presidente Collor” (MATTOS, 2010, p.45).

Por outro lado, esse período também foi marcado por um grande investimento tecnológico. Em outubro de 1995, a *Globo* inaugurou o Projac, atualmente denominado como Estúdios *Globo*, que seria então o maior centro de produção latino-americano, já o *SBT* inaugurou em agosto de 1996 uma nova sede em São Paulo, o Complexo Anhanguera (MATTOS, 2010, p.42). Contudo, somados à retração do mercado publicitário ao fim da década, tais gastos contribuíram para o endividamento desses grandes grupos, principalmente da *Globo* (MATTOS, 2010, p.43). Assim, em dezembro de 2001, foi aprovado o Projeto de

Emenda Constitucional 203 - B/95 que passou a permitir a participação em até 30% de capital estrangeiro em empresas de comunicação.

Na primeira década do século XXI, o período intitulado como *da convergência e da qualidade digital* abrange a chegada dos aparelhos de televisão com alta definição em imagem e som. Em 2003, o então presidente Luís Inácio Lula da Silva assinou o Decreto nº 4.901 que contemplou a base para a instituição do *Sistema Brasileiro de Televisão Digital* (SBTVD) (MATTOS, 2010, p. 48) e que, mais a frente, resultaria na disseminação da TV Digital pelo país. Com o advento da cibercultura e a consequente transformação estrutural no campo da comunicação, questões como a convergência midiática e a possibilidade da presença da televisão em aparelhos portáteis passaram a fazer parte da agenda das grandes emissoras. A quebra do paradigma unilateral de emissão-recepção traria novos desafios de interatividade que — com a democratização da produção de conteúdo por meio das mídias sociais — evidenciaria aos grandes veículos que a interação com o público iria além da simples possibilidade de decidir o fim de um programa por meio de uma ligação telefônica, como no “*Você Decide*”<sup>3</sup>.

De 2010 em diante, que compreende o período atual, tem início a fase da *portabilidade, mobilidade e interatividade*, momento em que, assim como Mattos (2010) poderia prever, a televisão tenta se adaptar ao novo perfil de consumo da audiência que passa a “assumir o papel de receptor, transmissor e fonte de informações, rompendo assim com alguns paradigmas da comunicação” (MATTOS, 2010, p.51). Com o surgimento de tecnologias preditivas e plataformas *on demand*, o consumo de conteúdos audiovisuais ganhou novas configurações, juntamente com a mudança do perfil cognitivo da audiência. Tal mudança vem gerando respostas das emissoras, como a da *TV Globo*, que tem investido na plataforma de *streaming Globoplay*. Os diversos públicos, que antes estavam acostumados a serem vistos a partir de uma homogeneidade própria da lógica massiva, passam a consumir em qualquer tempo ou lugar, como consequência da ascensão de dispositivos móveis.

Para Lemos (2005), a liberação do polo da emissão, ou seja, a descentralização da produção e distribuição de conteúdo pelos meios de massa, marca a consolidação da cultura digital. A televisão brasileira passa a disputar atenção e a interagir com as novas mídias, buscando novos recursos interativos e se adaptando à linguagem e à agilidade digitais. Esse

---

<sup>3</sup>O programa *Você Decide* foi ao ar pela primeira vez em 1992, sendo uma investida da televisão em interação com a audiência e “pode ser entendido como a primeira exploração da *TV Globo* de um misto de desejo e necessidade de intervenção. No programa são apresentadas histórias com dramas morais, cuja decisão é deixada nas mãos do telespectador, que faz sua opção por telefone, ‘vencendo’ a escolha com maior número de telefonemas” (TEMER E TONDATO, 2009, p.23-24)

perfil de consumo, oriundo do contato com aparelhos portáteis que passam, então, a fazer parte da vida da audiência, é chamado de ubíquo. Isto é, grande parte dos espectadores passam a ser leitores ubíquos, estado caracterizado pela ideia de estar sempre presente em qualquer tempo e lugar, “uma nova condição de leitura e de cognição” (SANTAELLA, 2013, p. 161) que vem trazendo grandes desafios aos meios de comunicação de massa.

Marcada por um caminho singular e próprio das demandas latino-americanas, a história da televisão brasileira além de ter sido estudada por Sérgio Mattos em “*História da televisão brasileira: uma visão econômica, social e política*” (2010), também foi abordada por outros autores como César Bolaño (2004) em “*Mercado brasileiro de televisão*” e, mais recentemente, por Flávio Ricco e José Armando Vanucci (2017) em “*Biografia da televisão brasileira*”, dentre outros diversos autores e obras. E, claro, para além do recorte histórico, a televisão produzida no Brasil continua a figurar como tema em pesquisas acadêmicas, como esta. Em 2004, José Carlos Aronchi de Souza lança uma proposta de leitura dos gêneros e formatos dos programas brasileiros, o que contribui para o entendimento sobre os bastidores e os processos de formatação próprios da nossa televisão.

## **1.2. Os estudos sobre televisão regional no Brasil e as Geografias da Comunicação como suporte conceitual**

Foi só no início dos anos 1990 que pesquisadores brasileiros passaram a estudar casos de emissoras afiliadas a grandes grupos no Brasil. Um dos primeiros foi Sérgio Mattos (PASSOS, 2016) que, em 1992 teria apontado a ausência de um termo operacional que definisse o que seriam emissoras regionais. Nos anos seguintes, alguns autores se dedicaram a estudar o maior grupo regional do país, a Rede Brasil Sul (RBS), sem definir, para tanto, o que seria uma televisão regional, apenas utilizando como referência o processo de descentralização da televisão (PASSOS, 2016). À época, a Universidade Metodista de São Paulo (UMESP), sob liderança de José Marques de Melo, desenvolveu um centro para estudo sobre mídias regionais, trazendo ao país a primeira Cátedra da Organização da Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura (UNESCO), com o objetivo de, entre outros fatores, “fomentar o uso dos meios de comunicação em programas de desenvolvimento regional” (UMESP, 2020). Os estudos dessa Cátedra abordam o conceito de região a partir do olhar comunicacional proposto por José Marques de Melo (PASSOS, 2016), tomando como referência questões midiáticas, político-culturais e geopolíticas.

José Marques de Melo aponta que “a centralidade da questão regional suscita o interesse pelas variáveis geográficas” (MARQUES DE MELO, 2012) o que explica, assim, a interface do estudo da televisão regional com as Geografias da Comunicação. Essa interdisciplina parte do pressuposto que “a Geografia precisa da Comunicação para se fazer conhecer, difundir, atualizar; a Comunicação não pode funcionar sem o suporte da Geografia para distribuir conteúdos, provocar sensações, emocionar, surpreender” (MOREIRA, 2012).

De qualquer modo, destaco que a televisão regional “é um tema abordado de forma bastante ampla e difusa pela academia” (PASSOS, 2016, p.27), existindo, portanto, um emaranhado conceitual no meio do qual existem diversas possibilidades de entendimento. Tomando a percepção de Marques de Melo (2006) apresentada acima, acredito que, para este trabalho, seja razoável conceituar região a partir de dois princípios. O primeiro deles vem antes da delimitação formal de Estado, e procura relativizar o termo ao considerar que dinâmicas identitárias vão além das delimitações legais do território nacional. Isto implica entender que, embora sejam divididas considerando as diversidades de estados e municípios, as redes afiliadas de grandes emissoras dificilmente conseguirão acompanhar a complexidade das diversidades culturais.

O segundo diz respeito ao “parcelamento do território nacional de acordo com critérios político-administrativos” (MARQUES DE MELO, 2006, p. 17), isto é, a divisão que contribui para a ideia de Estado e nação, e compreende a República Federativa do Brasil “os estados, o Distrito Federal e os municípios, todos autônomos” (BRASIL, 1988, art.18). A partir desta percepção, é importante ressaltar que, muito embora o termo região também se refira aos conjuntos formados por unidades da Federação Brasileira, Norte, Sul, Nordeste, Sudeste e Centro-Oeste, a televisão regional se organiza a partir de estados e municípios<sup>4</sup>, ou seja, localidades classificadas como infranacionais (MARQUES DE MELO, 2006). Por fim, cabe destacar que, em muitos casos, os termos “programa regional” e “programa local” acabam sendo usados como se fossem portadores da mesma significação, embora na academia o assunto seja tratado amplamente como TV regional. Para este trabalho, esses termos também serão considerados como sinônimos visto que uma localidade, ou seja, uma parte delimitada uma região, também pode ser entendida como uma maxirregião, midirregião ou minirregião (MARQUES DE MELO, 2006), sendo, portanto, um tipo de região.

---

<sup>4</sup> Esta percepção tem como fundamento o levantamento das produções regionais da *Rede Globo*, apresentado na parte 3.1. A televisão regional pelo Brasil: um levantamento dos programas da *TV Globo* e afiliadas. Conforme foi possível observar, os programas não são divididos por agrupamento de estados, isto é, regiões Norte, Sul, Nordeste, Sudeste e Centro-Oeste, mas sim pelo estados em si: Rio de Janeiro, São Paulo, Distrito Federal, Goiás, etc.

Rogério Bazi, autor do livro “*TV regional: trajetórias e perspectivas*” define televisão regional como “aquela que retransmite seu sinal a uma determinada região e que tenha sua programação voltada para ela mesma” (2001, p. 16). Tomando, em partes, essa definição e buscando delimitar o nicho de análise no qual o objeto desta pesquisa se localiza, explico do que estaremos tratando quando os termos “programa regional ou local” e “televisão regional ou local” forem mencionados. Assim, parto do princípio que: um programa regional ou local é aquele que é veiculado por uma emissora afiliada pertencente a uma rede nacional; uma emissora afiliada de televisão regional, por sua vez, é aquela que retransmite o sinal de uma rede nacional mas que possui espaços na grade voltadas unicamente para sua região e localidades, cobrindo estados e municípios, podendo apresentar subdivisões em um mesmo estado a depender das divisões geopolíticas.

### **1.3. Estudos Culturais e a contribuição latino-americana**

Com o surgimento das mídias de massa, questões pertinentes à difusão da cultura passam a ser formalizadas em pesquisas. Os ditos bens culturais, antes localizados entre fronteiras, passam a ser difundidos e formados também pela grande mídia, em relação direta com a lógica do consumo (DALMONTE, 2002). Institucionalizados a partir da fundação do *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCS) os chamados Estudos Culturais surgiram na Inglaterra, nos anos 60, tendo como fundadores: Richard Hoggart (1918), Raymond Williams (1921-1988), Edward P. Thompson (1924-1993), Stuart Hall (1932), entre outros nomes. Focada na questão da relação do público com a mídia, essa linha de pensamento tinha como base o chamado marxismo “revisionado”. A partir dessa leitura, seus membros defendiam que a proposição de infra e superestrutura do marxismo ortodoxo deveria ser superada (DALMONTE, 2002).

Os *cultural studies*, pelo contrário, atribuem ao âmbito superestrutural uma especificidade e um poder constitutivo que vão para além da oposição entre estrutura e superestrutura [...]; a complexidade da reprodução cultural surge em primeiro plano, assim como se torna clara a ligação fundamental entre o sistema cultural e as atitudes dos indivíduos. (WOLF, 1987, p.108)

A posição da audiência, lugar de consumo, também deveria ser entendida como local de construção de significado e não apenas de submissão completa à esfera econômica — tal percepção encontra-se marcada no *Distrito Cultural*, no qual os moradores da cidade não apenas são o público, mas também são os personagens protagonistas, fornecendo suas

histórias e vivências como material de trabalho para o programa. Essa construção se daria, portanto, a partir das variações culturais de acordo com o contexto da recepção. A questão da cultura, com base nessa leitura, é analisada a partir de duas aplicações: de um lado, sua difusão em massa; de outro, o processo de recepção.

Os *cultural studies* tendem a especificar-se em duas aplicações diversas: por um lado, os trabalhos sobre a produção dos mass media enquanto sistema complexo de práticas determinantes para a elaboração da cultura e da imagem da realidade social; por outro, os estudos sobre o consumo da comunicação de massa enquanto espaço de negociação entre práticas comunicativas extremamente diferenciadas. (WOLF, 1987, p.108)

Muito embora não estejamos tratando de uma pesquisa de recepção, os Estudos Culturais — difundidos com foco na proposta de elaborar uma metodologia de análise da audiência a partir das complexidades culturais — tratam de uma questão que permeia a essência deste trabalho: a difusão da cultura em meios de comunicação de massa. Como o próprio nome do programa sugere, o *Distrito Cultural* bebe diretamente das manifestações culturais da cidade para existir enquanto produto televisivo. Apoiada na teoria gramsciana, a CSS dialoga com conceitos-chave, como o de hegemonia, entendido como “um tipo de domínio exercido por um grupo social sobre o outro” que, por sua vez, “não se impõe pela força, mas pelo consenso e que age dando sustentação ao comando político” (DALMONTE, 2002, p.71).

Contudo, associada a essa definição de hegemonia, os Estudos Culturais propõem uma centralização da definição de cultura — assim como no *Distrito Cultural* —, isto é, buscam examinar a participação dos meios de comunicação na vida da audiência a partir da complexidade de análise que a situação exige. Para tanto, não reduzem a cultura a um papel meramente residual (WOLF, 1987). Tal abordagem Neste ponto, a despeito dos chamados estudos administrativos e até da teoria crítica, essa abordagem não se limita à esfera econômica na dialética de produção de sentido. Embora não haja um consenso, Wolf (1987) propõe uma significação do que seria cultura a partir do olhar de Stuart Hall:

No conceito de cultura, estão englobados quer os significados e os valores, que surgem e se difundem nas classes e nos grupos sociais, quer as práticas efectivas através das quais esses valores e esses significados se exprimem e nas quais estão contidos. (WOLF, 1987, p.108)

Fundada nesses princípios, a reverberação da produção culturalista chega à América Latina em sua fase mais contemporânea e traz consigo a percepção de que o “popular” seria, então, um local de constante elaboração. Entre os autores de destaque sobre a temática está Néstor Garcia Canclini (1998, p.261), para o qual o popular “não é o que o povo tem, e sim tudo aquilo que ele pode ter acesso, que chama sua atenção e quer ou pode usar” (apud. DALMONTE, 2002, p.84). Desse modo, “um produto midiático, por exemplo, torna-se ou não popular a partir dos usos, respondendo à necessidade de um grupo ou parte dele” (DALMONTE, 2002, p.84). No caso do *Distrito Cultural*, o programa pretende-se popular não apenas para ser um produto de televisão aberta ao qual o “povo” tem acesso mas, essencialmente, por entender a cultura popular como matéria-prima, realizando uma conexão mais consistente e atenta à audiência, enquanto lugar complexo e diversificado.

Outro nome expoente dos estudos culturais na América Latina é Jesús Martín-Barbero que, dentre outros assuntos, investiga questões sobre a recepção em suas obras. Sua visão propõe um deslocamento do foco de análise nos meios e passa a olhar para as mediações, considerando a relevância da recepção enquanto espaço de produção de sentido a partir do que é apresentado pela mídia. Isto é, a despeito da visão catastrófica apresentada pela Escola de Frankfurt que, eventualmente, finaliza a discussão culturalista reduzindo as comunicações de massa à chantagem de uma suposta degradação cultural, Barbero propõe uma investigação das mediações, tendo em vista, novamente, analisar o processo a partir da complexidade que cada lugar da recepção exige.

Assim a comunicação se tornou para nós questão de *mediações* mais que de meios, questão de *cultura* e, portanto, não só de conhecimentos mas de reconhecimento. Um reconhecimento que foi, de início, operação de deslocamento metodológico para re-ver o processo inteiro da comunicação a partir de seu *outro* lado, o da recepção, o das resistências que aí têm seu lugar, o da apropriação a partir de seus usos. (BARBERO, 1997, p.16)

No Brasil, especialmente a partir da década de 90, a contribuição para a tradição culturológica e midiática dá-se por temas como apropriações, expropriações, mimetismos, identidade e exclusão (SANTAELLA, 2001). Para isso, autores daqui introduzem interpretações aos conceitos originais dos estudos ingleses, como hegemonia, hibridização, mestiçagem e mediações. Para Ortiz et al. (2004), os Estudos Culturais no Brasil não configuram uma área do conhecimento, tampouco possuem uma unidade disciplinar, pelo

contrário, são multidisciplinares, ainda que se façam pela periferia das Ciências Sociais, em particular nas escolas de Comunicação Social.

Dentre os autores brasileiros dessa vertente, cabe destacar Amálio Pinheiro e Muniz Sodré. O primeiro, em seu livro *“Aquém da identidade e da oposição: formas na cultura mestiça”* (1994), discute com outros autores latino-americanos sobre a organização dos conhecimentos a partir da voz, visualidade e escrita, considerando, para isso, a pluralidade cultural. O segundo, também partindo de uma posição crítica aos estudos intelectualistas frankfurtianos, inicia a discussão com conceito de “ação emancipatória” do processo comunicativo no campo da recepção.

E nossa questão inicial dispõe-se então na pergunta sobre a possibilidade de existência de uma potência emancipatória na dimensão do sensível, do afetivo ou da desmedida, para além, portanto, dos cânones limitativos da razão instrumental. (SODRÉ, 2006, p. 17)

Tomando a comunicação como espaço de afeto e intensificação da experiência estética, em *“As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política”* (2006), Sodré também investiga as relações entre meios e mediações, mimetismos, política e apropriações. Apesar da proposição de razão instrumental proposta por Horkheimer, que limita o processo comunicativo à relação de dominação econômica, o autor direciona seu olhar para a construção de sentido presente na recepção considerando, para isso, a dimensão do sensível. Ele observa ainda que “os críticos da cultura parecem levados a oscilar entre posições otimistas e catastrofistas” (SODRÉ, 2006, p.71). Pelo que é possível perceber, as tendências culturológicas tendem a trazer o equilíbrio entre essas duas posições, tomando como referência a pluralidade cultural e as possibilidades de apropriação. Por tratar cuidadosamente o tema da cultura e por considerar a multiplicidade de tensões que envolvem os meios de comunicação de massa, os Estudos Culturais não poderiam estar fora do escopo bibliográfico deste trabalho.

## **2. Referencial teórico e metodológico**

A partir da teoria proposta por Souza (2004) no livro *Gêneros e Formatos na Televisão Brasileira* e com base nas estratégias analíticas de Estudo de Caso (YIN, 2001), este trabalho busca investigar como a imagem de Brasília, isto é, a mensagem do *Distrito Cultural*, é percebida e produzida pelos membros da equipe do programa. Isto é, o eixo desta

pesquisa se encontra entre os campos dos sujeitos produtores da mensagem e dos modos de produção (SANTAELLA, 2001). Para isso, além de contar com a fundamentação teórica de Souza, outro conceito fundamental para a discussão é o de contraimaginário positivo proposto por Freitas (2018), que será trabalhado mais à frente.

Observo e destaco, desde o princípio, minha aproximação e ligação afetiva com o programa, visto que participei e me envolvi com o projeto na condição de estagiário e assistente de produção. Embora entenda que seja impossível, não só para mim como para qualquer pesquisador, assumir uma postura imparcial e isenta, reforço meu compromisso genuíno em realizar uma análise responsável e que, em nenhuma medida, tem interesse em ser uma propaganda do programa. Pelo contrário, por meio das escolhas metodológicas e das estratégias de recolhimento de material, reforço meu comprometimento com o problema de pesquisa.

Ao longo do trabalho, críticas a pontos específicos do produto serão apresentadas, reafirmando o olhar investigativo e curioso que uma pesquisa acadêmica exige. A intenção não é apontar comportamentos ou escolhas individuais, mas analisar o processo em seu conjunto e em partes. Por fim, este trabalho também traz uma revisão da aplicabilidade da teoria de gêneros e formatos na televisão brasileira (SOUZA, 2004), com atenção especial à televisão regional.

## **2.1. Gêneros, formatos e o entretenimento na televisão brasileira**

Embora as definições de categoria, gênero e formato não possuam um fechamento semântico no campo da Comunicação, Souza (2004) propõe sentido a esses termos a partir do que, segundo ele, seria a ótica comum das emissoras de televisão brasileiras. E é a partir dessas definições, e trazendo uma visão adaptada para o âmbito da televisão regional que este trabalho se inicia. Se a questão é entender como a imagem de Brasília, isto é, a mensagem do *Distrito Cultural*, é percebida e produzida pelos membros da equipe do programa, estamos tratando, antes de tudo, de uma questão de formatação, de formato. Como as ideias propostas pelo programa são formatadas? Como o formato é construído? Para responder a essas e outras questões pertinentes à realização de um programa de televisão faz-se fundamental conceituar, portanto, o termo “formato”. Acontece que, de acordo com o proposto pelo autor, para entender esse termo também precisamos significar categorias e gêneros.

A programação da televisão brasileira pode ser dividida em cinco grandes categorias (SOUZA, 2004): informação, entretenimento, publicidade, educação e outros. Cada uma

dessas categorias, por sua vez, abrange uma série diversificada de gêneros. Tomemos como exemplo a categoria entretenimento. Nela é possível encontrar gêneros como: auditório, colonismo social, desenho animado etc. Cada um desses gêneros possui uma diversidade de possibilidades de formatação, ou seja, de formatos, formas de serem produzidos. Vejamos:

Por isso, a categoria abrange vários gêneros e é capaz de classificar um número bastante diversificado de elementos que se constituem, na concepção de Martín-Barbero, no elo que une o espaço da produção, os anseios dos produtores culturais e os desejos do público receptor. [...] Em suma, qualquer que seja a categoria de um programa de televisão, ele deve sempre entreter e pode também informar. Pode ser informativo, mas deve ser também de entretenimento. (SOUZA, 2004, p.37 e 39)

Além de enxergar categoria como o elo entre espaço de produção, desejos do público e anseios dos produtores, Souza (2004) faz um apontamento bastante razoável para o entendimento da produção de conteúdos televisivos: um programa deve sempre entreter e pode também informar. Embora não seja classificada formalmente como entretenimento, uma produção de televisão, qualquer que seja, buscará prender a atenção da audiência, ainda que distraída, ou, no mínimo, se esforçará para que ela não mude de canal. O termo entretenimento passa a ser, portanto, um ponto-chave que retomarei durante este texto, não só por configurar uma categoria de gêneros, mas por ser um recurso estrutural da televisão.

O entretenimento é necessário para toda e qualquer ideia de produção, sem exceções. Todo programa deve entreter, senão não haverá audiência. Entreter não significa somente vamos sorrir e cantar. Pode ser interessar, surpreender, divertir, chocar, estimular ou desafiar a audiência, mas despertando sua vontade de assistir. Isso é entretenimento. (SOUZA, 2004, p.38)

Acrescento ainda que, além das possibilidades apontadas, entretenimento pode ser distrair, aliás, esta é a definição própria do termo de acordo com sua etimologia<sup>5</sup>. Pautada nos interesses comerciais e publicitários, a experiência com a televisão não foi pensada para ser imersiva e atenta, como no cinema, mas distraída (MILLER In: FREIRE FILHO et al., 2009).

Retomando a questão dos gêneros, Souza (2004) traça um paralelo entre algumas definições recorrentes acerca do termo. Dentre elas, o autor traz uma formulada por Jesús Marín-Barbero, a qual me parece ser a mais interessante para este trabalho. O termo

---

<sup>5</sup>De acordo com o Dicionário Online de Português, entretenimento significa “divertimento; o que diverte e distrai; o que é feito como diversão ou para se entreter: canal de entretenimento; local de entretenimento” Disponível em: <https://www.dicio.com.br/entretenimento>. Acesso em: 20 abr. 2020.

“estratégias de comunicabilidade” diz muito sobre gêneros. Isto é, a partir de uma intenção primeira — seja entreter, informar, educar ou publicizar — os gêneros são as possíveis estratégias para alcançar o objetivo de comunicação.

Os gêneros podem, portanto, ser entendidos como estratégias da comunicabilidade, fatos culturais e modelos dinâmicos, articulados com as dimensões históricas de seu espaço de produção e apropriação (SOUZA, 2004, p.44)

Além de apontar uma definição para formato, Souza (2004) observa que não existe uma fórmula perfeita. A construção de formatos é feita experimentalmente, observando as respostas do público e adaptando as produções para encontrar uma performance satisfatória.

Concluimos que o termo formato é nomenclatura própria do meio [...] para identificar a forma e o tipo da produção de um gênero de programa de televisão. Formato está sempre associado a um gênero, assim como gênero está diretamente ligado a uma categoria.[...] As emissoras de todo mundo procuram um formato “salvador da pátria” que resolva o problema de audiência em toda temporada da programação. Os formatos são a base do êxito, mas muitas vezes é difícil distinguir o essencial do secundário, para apontar qual é o motivo do triunfo de um e porque ele é diferente do outro. (SOUZA, 2004, p.46 e 47)

Formato, então, pode ser definido como um nome utilizado no meio televisivo que identifica, como apontado anteriormente, uma forma de se produzir dentro de um gênero.

## 2.2. Estudo de Caso e a diversificação das fontes de evidências

Para contemplar um conjunto viável e coerente com a experiência que tive na produção, o *corpus* desta pesquisa é constituído pelas entrevistas com membros-chave da equipe da quinta temporada do programa *Distrito Cultural* — veiculado em 2019 pela *Tv Globo Brasília* e disponibilizada na plataforma *Globoplay* —, e pelo projeto da quinta temporada do programa enviado para a Ancine (FILMES, 2019). Além disso, o trabalho conta com outras fontes auxiliares, os registros em arquivos, que embora não tenham sido investigadas diretamente, contribuíram para o entendimento do contexto analisado. A interpretação dos dados coletados se deu por meio da técnica de estratégias analíticas de Estudo de Caso de Yin (2001). A partir da definição da questão central entendi que, por ser uma pesquisa com pergunta do tipo “como”, que não exige controle sobre eventos

comportamentais, e que está focada em um acontecimento contemporâneo (YIN, 2001), essa técnica seria a mais viável.

O processo de construção analítica em um Estudo de Caso ganha força a partir da diversificação das fontes de evidências, isto é, quanto mais diversificadas as unidades disponíveis para análise mais completa a pesquisa será. Existem, portanto, seis fontes de evidências possíveis: a documentação, os registros em arquivos, as entrevistas, a observação participante, a observação direta e os artefatos físicos (YIN, 2001). Este trabalho utiliza as quatro primeiras delas, divididas da seguinte maneira:

- a. **Documentação:** projeto da quinta temporada enviado para a Ancine;
- b. **Registros em arquivo:** retornos acerca da audiência (Ibope), registros pessoais (fotos) feitos por mim durante a quinta temporada;
- c. **Entrevistas:** qualitativas com questões semi-estruturadas, realizadas com informantes-chave da equipe (YIN, 2001);
- d. **Observação participante:** que se dá porque trabalhei como membro da equipe do programa e, portanto, é própria do meu olhar e modo de interpretar as fontes de evidências.

Somada a essas fontes de evidência, também destaco a pesquisa bibliográfica, apresentada no início deste capítulo que estará presente no olhar analítico e em eventuais citações durante o trabalho. Essa contribuiu não só para encontrar as delimitações teóricas e metodológicas, mas para a elaboração do estado da arte, isto é, dos autores e temas que envolvem este problema, passando pela questão da televisão brasileira, da televisão regional, das geografias da comunicação e dos estudos culturais.

Também afirmo, como análise paralela e complementar, o levantamento dos programas regionais produzidos pela *TV Globo* no Brasil que será apresentado a seguir. Mediante a escassez de dados sobre o tema da televisão regional destacando uma visão geral do cenário brasileiro, este estudo contribuiu para a contextualização do *Distrito Cultural*, permitindo a análise de casos similares. Além do mais, é possível “utilizar mais de uma estratégia em qualquer estudo de caso (como um levantamento em um estudo de caso ou um estudo de caso em um levantamento)” (YIN, p.28). Essa contextualização, por outro lado, ajuda a compreender o *Distrito Cultural* em relação ao todo, visto que um estudo de caso se fundamenta, principalmente, sobre o que ele sugere a respeito do todo (CASTRO, 1977).

### 3. Contextualização do Problema

Ora, se a intenção é não apenas discutir o caso do *Distrito Cultural*, mas também relacioná-lo ao contexto da televisão regional feita no Brasil, faz-se fundamental começar este trabalho pela análise de casos similares ao programa, tendo em vista compreender melhor o cenário da produção de programas regionais ou locais. Deste modo, proponho um breve levantamento das produções veiculadas pelas filiais ou emissoras próprias da *TV Globo* distribuídas pelo país. A restrição ao veículo, que foi priorizado por veicular o objeto de estudo, se deu pela limitação de tempo para a coleta e para a interpretação dos dados.

#### 3.1. A televisão regional pelo Brasil: um levantamento dos programas da *TV Globo* e afiliadas

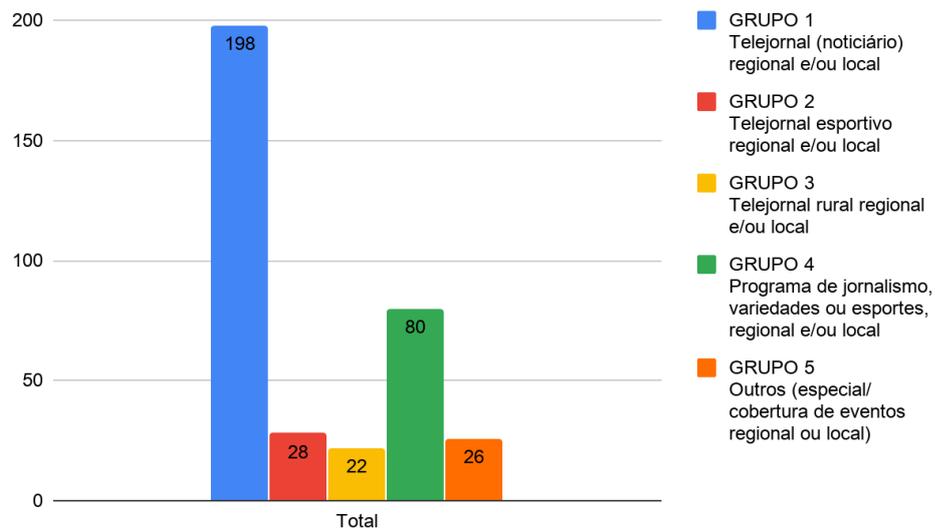
A questão da televisão regional está relacionada à problemática da concentração das produções televisivas no eixo Rio-São Paulo, especialmente aquelas voltadas para o entretenimento. Novelas, séries, *reality shows*, programas de auditório e até mesmo os telejornais nacionais têm endereço marcado nas duas capitais. A expressão dominante de duas cidades em detrimento de todas as outras regiões, seja no âmbito da indústria cultural como um todo ou apenas da televisão, certamente provoca uma espécie de reação, uma carência por representações que estejam mais próximas da audiência. Aliás, a sensação de proximidade e de pertencimento são fundamentais para motivar as produções regionais.

Por esse motivo, é possível que este seja o primeiro levantamento sobre gêneros e formatos de programas regionais no Brasil feito em uma pesquisa acadêmica. Não por mérito ou inovação deste trabalho, mas, essencialmente, porque, como apontado por Souza (2004), ainda existe uma ausência de estudos específicos que permitam classificar gêneros e formatos na televisão brasileira. Se essa é a situação em âmbito nacional, imagine no regional.

A partir desse contexto, considere apropriado fazer um levantamento a partir dos dados disponibilizados pela plataforma *Globoplay*, serviço de streaming da *Tv Globo*. Por lá, encontrei a divisão de programas por estado, emissora filial e gênero, além de informações como sinopses e datas de veiculação dos programas. O levantamento foi realizado entre 24 de fevereiro e 12 de março de 2020 e não contabilizou novos programas que possam ter surgido após esse período. Destaco, também, que não é possível afirmar que todas as produções das filiais e emissoras próprias estejam disponíveis na plataforma. Porém, ainda que com essas limitações, acredito que o recolhimento desses dados possa proporcionar um entendimento

mais aproximado do que seria o cenário atual da televisão regional da *Rede Globo*. A organização dos elementos foi feita com base nos conceitos de categoria, gêneros e formatos de Souza (2004) apresentados anteriormente e resultou em dois gráficos (gráficos 1 e 2). As sinopses dos programas referentes ao segundo gráfico (gráfico 2) foram catalogadas em uma tabela anexada ao fim do trabalho (apêndice A). Por fim, tomando como base essas sinopses, elaborei uma nuvem de palavras e uma tabela com os termos mais recorrentes nas descrições dos programas regionais veiculados pela *TV Globo*, tendo em vista identificar elementos em comum na abordagem e na apresentação de programas regionais.

**Gráfico 1: Programas regionais da *TV Globo* (divididos por gênero) no *Globoplay***



Fonte: levantamento feito pelo autor, de 24 de fevereiro a 12 de março de 2020, de acordo com os dados disponibilizados pela plataforma *Globoplay*.

Os telejornais locais e regionais (grupo 1), como seria possível prever, representam a maioria do quórum de programas (198), e correspondem a mais da metade da soma de todos os outros gêneros. Seguem padrões nacionais estabelecidos pela emissora e são divididos em três edições: uma no início da manhã, outra no almoço e mais uma no início da noite. Em seguida, contando com 80 projetos distribuídos pelo país, estão os programas de jornalismo, variedades ou esportes (grupo 4), entre os quais está incluído o objeto desta pesquisa, o *Distrito Cultural*.

Os programas nomeados como jornalismo ou esportes, nesse último caso (grupo 4), não seguem o formato de telejornal noticiário fixado pela emissora, ou seja, são formatos próprios de suas respectivas regiões, apresentando variações e nomes específicos. E, por isso, juntamente com os programas de variedades, representam a curiosidade central deste trabalho,

porque variam de acordo com as localidades e são expressões regionais próprias. Esse grupo, que será detalhado no gráfico 2, a meu ver, apresenta a mobilização de esforços próprios de cada região para a veiculação de uma imagem regional. São, portanto, os casos com os quais pretendo dialogar e relacionar ao *Distrito Cultural*, que também possui um formato próprio, reafirmando que “no estudo de caso, o interesse primeiro não é pelo caso em si, mas pelo que ele sugere a respeito do todo” (CASTRO, 1977. p.88 apud DUARTE, 2004, p.219).

A programação regional padrão proposta pela *Globo* apresenta uma especificidade que consiste na distribuição de telejornais locais ou regionais em três grupos: noticiário (grupo 1), rural (grupo 2) e esportivo (grupo 3). Existe ainda um outro caso, os telejornais que levam o título de “comunidade”, mas que não estão presentes em todos os estados e foram incorporados ao grupo 4. É importante evidenciar que os programas de esportes incluídos no grupo 4 são diferentes dos telejornais esportivos (grupo 2) que seguem o padrão da emissora, ou seja, são produções com formatos próprios cujo o tema central é o esporte. O grupo 5 é composto por programas especiais<sup>6</sup>, ou coberturas de eventos regionais que, embora sejam significativos para a avaliação da TV regional, consistem em iniciativas pontuais que, portanto, não foram aprofundadas neste estudo, ao contrário do proposto para o grupo 4.

### **3.2. Programas regionais com formatos próprios: um levantamento de casos similares ao *Distrito Cultural***

Programas nacionais como *Encontro com Fátima Bernardes*, *Mais Você*, *Conversa com Bial*, *É de Casa*, *Caldeirão do Huck*, *Altas Horas* e *Domingão do Faustão* são classificados pela *TV Globo* como pertencentes ao gênero variedades<sup>7</sup>. Embora seja possível inferir que, em geral, sejam atrações de entretenimento consolidadas por formatos com variados recursos simultâneos — humor, entrevistas, culinária, debates, e apresentações musicais — me pergunto: o que são variedades? Ou melhor, porque classificar uma gama diversificada de formatos, com propostas consideravelmente distintas entre si, em um termo tão aberto? Talvez a resposta esteja na própria pergunta. É preciso deixar, de certo modo, em aberto. Um programa de variedades pode, como o próprio termo sugere, variar do humor ao debate, das apresentações musicais às dicas culinárias.

<sup>6</sup>De acordo com Souza, especiais são um gênero que “aparece na grade horária frequentemente em horário nobre e a sua principal característica é a não-continuidade, sendo um único programa produzido e programado para ir ao ar em horário de maior interesse da emissora e do patrocinador” (2004, p.164)

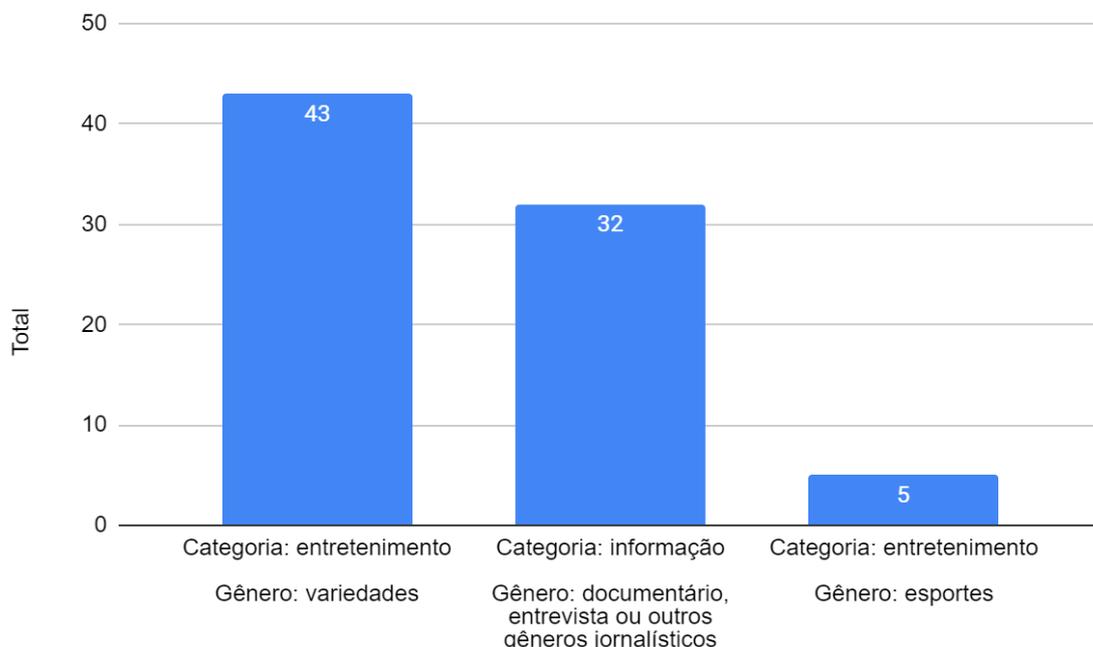
<sup>7</sup> Disponível em: <https://globoplay.globo.com/categorias/variedades/> Acesso em 02/04/2020

Concordo que a construção do modelo de variedades está fortemente associada à banalização da mensagem televisual e que decorre da dificuldade do comunicador em elaborar mensagens específicas (SODRÉ, 1972). Por outro lado, acredito que são brechas assim que abrem espaço para a experimentação, como é o caso do *Distrito Cultural*, percepção que discutirei mais à frente.

Quando a emissora pretende preencher um longo período da programação e precisa deixar uma abertura para todo tipo de patrocínio [...] pode-se esperar um programa do gênero variedades. Nele tem aparecido todo tipo de atração e formato, nos moldes de um programa do gênero revista, porém recorrendo a alguns elementos, como o auditório e improvisado para sustentar horas (e horas!) de grade. (SOUZA, 2004, p. 139)

Em suma, a meu ver, variedades é o gênero que permite um passeio por recursos variados, estabelecidos de acordo com a grade horária, o público e os interesses do veículo. Não só o *Distrito Cultural* como boa parte dos programas regionais e locais da emissora são categorizados como pertencentes a esse gênero. No gráfico 2, propus um detalhamento acerca dos programas regionais com formatos próprios, que intitulei como grupo 4. Para isto, não foram considerados os programas da tríade noticiário, rural e esportivo — embora também façam parte da programação regional e local, tais programas costumam seguir formatos iguais ou muito semelhantes, e seguem padrões nacionais da rede, como explicado anteriormente.

**Gráfico 2: Categorias e gêneros dos programas regionais (grupo 4) da TV Globo disponíveis no Globoplay** (número de programas regionais e locais divididos por categoria e gênero)



Fonte: levantamento feito pelo autor, de 24 de fevereiro a 12 de março de 2020, de acordo com os dados disponibilizados pela plataforma *Globoplay*.

Ao menos de acordo com a divisão de gêneros, os programas de variedades parecem ser a preferência dos canais regionais na elaboração de formatos próprios. Em seguida, os produtos da categoria informação também apresentam notoriedade numérica e são identificadas pela *TV Globo* como jornalismo. Contudo, como evidenciado anteriormente, não são programas de jornalismo tal como os telejornais noticiários, apresentam formatos variados que transitam, por exemplo, entre entrevistas e documentários. Não apenas são formatados com mais liberdade, de acordo com as identidades das emissoras filiais, como se permitem, no geral, a tratar de assuntos regionais e locais com bom astral. Já os do gênero esportes, embora possuam o mesmo tema do telejornal esportivo, o *Globo Esporte*, são compostos por campeonatos estaduais de futebol que, portanto, são programas de entretenimento, como classificado por Souza (2004). Por outro lado, ainda encontrei um programa peculiar da *Tv Tribuna* (Santos, SP), único regional de esportes fora do formato padrão de telejornal esportivo e que mostra atletas da Baixada Santista e do Vale do Ribeira.

Devido ao recorte de sua pesquisa, a definição semântica do gênero de variedades proposta por Souza (2004) está atrelada a programas nacionais. Produtos assim são feitos para a distribuição em rede e precisam sustentar, no mínimo, uma hora de programação, como é o caso do *Mais Você*, *Encontro com Fátima Bernardes* e *Altas Horas*. Os regionais, por outro lado, costumam durar menos e ter espaços mais reduzidos para intervalos comerciais. Por isso, é necessário destacar a diferença de um programa de variedades nacional para um de variedades ou jornalismo local.

Produtos como o *Distrito Cultural*, *Somos Capixabas* (ES) e *Revista* (RJ), costumam ter menos tempo de grade e apresentar recursos diferentes daqueles disponíveis para atrações de grande orçamento. Acredito, por isso, que uma das diferenças mais evidentes seja a gravação em estúdio. Diferentemente dos nacionais, os programas regionais se fazem por meio do encantamento pelas ruas, pessoas, lugares e costumes. E não teria como ser diferente. Se um programa veiculado para todos os estados pode se valer do estúdio, o local ou regional, muitas vezes, só pode estar ao ar livre. E bem, a televisão regional parece gostar dessa condição que, por sua vez, possibilita a construção de uma visão poética e que enaltece a diversidade local.

Pude notar tal característica ao fazer um levantamento das sinopses desses programas (do grupo 4 e representados no gráfico 2), das quais extrai os termos mais utilizados, como evidenciado na nuvem de palavras (imagem 1) e na tabela a seguir (tabela 1).

**Imagem 1 - Nuvem de palavras:**

termos mais recorrentes nas sinopses dos programas regionais da *Tv Globo*



Fonte: levantamento feito pelo autor, de 24 de fevereiro a 12 de março de 2020, de acordo com os dados disponibilizados pela plataforma *Globoplay*, por meio da ferramenta *TagCrowd*

**Tabela 1 - Palavras mais recorrentes nas sinopses dos programas regionais da *Tv Globo***

Palavra	Quantidade de vezes que foi utilizada	Palavra	Quantidade de vezes que foi utilizada
Programa	29	Entretenimento/ diversão	12
Todos/ tudo	27	Diferente/ diversidade o	12
Cultura/ cultural	19	Personagens/ pessoas	12
Sábados	19	Estado	12
Histórias	18	Capixaba	11
Nossa/ nosso	16	Assuntos/ temas	11
Encontrada	14	Atração	9
Mostra/ mostrando	14	Música	9

Região	13	Belezas	8
--------	----	---------	---

Fonte: levantamento feito pelo autor, de 24 de fevereiro a 12 de março de 2020, de acordo com os dados disponibilizados pela plataforma *Globoplay*.

Como apresentado na tabela e na nuvem de palavras, a abordagem focada na cultura regional e no sentimento de pertencimento se destaca como fator comum à maioria, senão a todos os programas, sendo evidenciada pela ocorrência dos termos como “cultura”, “cultural”, “região”, “estado” e “nossa” e “nosso”. O termo “histórias” apresenta um número expressivo de aparições junto com os termos “mostra”, “mostrando” e “encontrada”, o que indica a pretensão de mostrar, encontrar e, quem sabe, forjar características regionais, seja por meio da história ou da diversidade cultural, isto é, fazer vitrine para o que está mais próximo da audiência, ao menos em comparação ao distanciamento que a programação nacional pode apresentar. Por outro lado, os termos “entretenimento”, “diversão”, “música” e “atração” são indícios do foco comum em entretenimento e diversão, sendo a música e as atrações artísticas utilizadas com frequência para este fim. O foco na diversidade regional e nos moradores enquanto personagens protagonistas são reforçados pela frequência dos termos “diferente”, “diversidades”, “personagens” e “pessoas”. O enaltecimento da região passa pela maioria dessas palavras, mas pode ser identificada, principalmente, no termo “belezas” que sinaliza a tentativa de exaltar o que há de belo nas regiões. A palavra “capixaba” aparece em destaque por ser bastante utilizada pelos programas do Espírito Santo para definir seus nativos. Os termos “tudo” e “todos” apresentam a pretensão dos programas em mostrar suas regiões na totalidade.

Já o termo “sábados” apresenta muitas ocorrências porque este é o dia da semana que a *Rede Globo* costuma conceder espaço para a exibição de programas regionais com formatos criados por suas afiliadas. Dentre os diversos produtos apontados no gráfico 2 e que tiveram as sinopses analisadas na tabela 1 e na nuvem de palavras, escolhi seis exemplos que dialogam com a proposta do *Distrito Cultural*. A seguir, apresento uma breve visão sobre esses programas, são eles: *Somos Capixabas* (ES), *No Balaio* (GO), *Espaço PE* (PE), *Compartilha* (interior do estado de São Paulo) e *Revista* (interior do estado do Rio de Janeiro). Começo, contudo, com uma breve revisão do *Distrito Cultural*.

### **Imagem 2 –Trecho do episódio “Voluntariarte”**

A bailarina Katiane Vitória dá aulas gratuitas de ballet para crianças

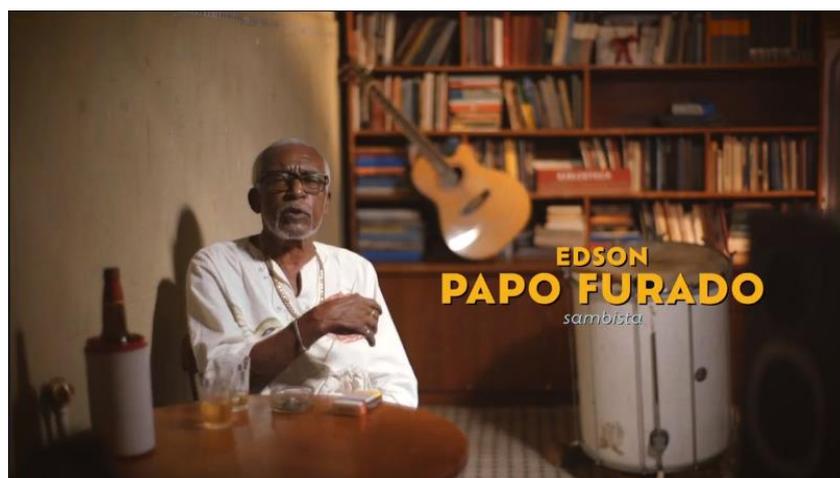


Fonte: Distrito (2019)

### ***Distrito Cultural (DF) - TV Globo Brasília***

De acordo com a sinopse do *Distrito Cultural*, o programa “revela a verdadeira identidade do povo brasileiro, formado nas diferenças de costumes vindos de todo o Brasil e unido por uma grandiosa diversidade cultural” (DISTRITO, 2018). A questão da identidade perpassa por todos episódios em um esforço de provar que ela existe e que é diversa, assim como a população da capital. As manifestações culturais e os moradores são protagonistas no processo de ressignificação da cidade, para isso são inseridas as imagens de cobertura que, costuradas entre as entrevistas, registram em terra e no ar, fazendo o olhar do espectador flutuar por Brasília, assim como o drone.

**Imagem 3 – Trecho do programa *Somos Capixabas (ES)***  
Sambista capixaba Edson “Papo Furado” define o que significa cultura



Fonte: Somos (2018)

### ***Somos Capixabas (ES) - TV Gazeta***

O programa *Somos Capixabas* “é o capixaba se reconhecendo e tendo orgulho disso. É a busca pela identidade e a descoberta de que ela não existe. Não como algo único. A identidade do capixaba é a diversidade.” (SOMOS, 2018). É curioso perceber que, mesmo se tratando de um estado muito mais antigo, a busca por uma identidade, assim como no *Distrito Cultural*, é marcante no *Somos Capixabas*, que também propõe exaltar a imagem regional a partir da diversidade e das manifestações culturais presentes no Espírito Santo. O formato, inclusive, é semelhante ao programa brasileiro, se aproximando do documental e contando com entrevistas e imagens de cobertura da cidade.

### **Imagem 4 –Trecho do programa *No Balaio* (GO)**

Apresentadora Ana Clara Paim inicia o programa ao vivo, de um bloco de carnaval



Fonte: No (2020)

### ***No Balaio* (GO) - TV Anhanguera**

Classificado como pertencente ao gênero de variedades, o *No Balaio* é exibido por temporadas e conta com dois apresentadores que aparecem em destaque e entrevistam com microfone na mão, o que faz referência à posição de repórter, própria do telejornalismo. De acordo com a sinopse, o programa “mostra o cotidiano da região goiana com novos olhares mesclado com diversão, cultura, interatividade e descontração.” (NO, 2020). O estado de Goiás é o cenário das gravações, mas não necessariamente é o tema, isto é, os acontecimentos e o cotidiano são protagonistas. Ao que parece, diferente do *Distrito Cultural*, o enaltecimento da região é mais despretenso e o entretenimento se destaca como elemento essencial.

**Imagem 5 – Trecho do programa *Espaço PE (PE)***

Jorge Raimundo, artesão do município de Limoeiro, fala sobre seu ofício



Fonte: Espaço (2020)

***Espaço PE (PE) - TV Globo Nordeste***

O *Espaço PE* apresenta “o mosaico cultural que compõe o estado, com suas histórias sobre museus, bibliotecas, prédios históricos, bairros, ruas e pessoas” (ESPAÇO, 2020). Contando com apresentadores que falam sem microfone na mão, o que propõe um distanciamento do gênero telejornalístico convencional, como no *Distrito Cultural*, o programa percorre o Pernambuco para apresentar a diversidade cultural do estado. O gênero é identificado pela emissora como jornalístico e o formato se assemelha com o programa brasileiro não só por buscar, diretamente, o enaltecimento das riquezas da região, mas por se apropriar da estética documental, contando com imagens de cobertura, planos-detulhe e entrevistados falando direto para a câmera.

**Imagem 6 – Trecho do programa *Compartilha (SP)***

Felipe Almeida, apresentador entrevista time de quadribol



Fonte: Compartilha (2020)

### ***Compartilha (SP) - TV Diário***

Identificado como pertencente ao gênero de variedades pela emissora, o *Compartilha* conta com um apresentador que percorre, de microfone na mão, a região do Alto Tietê em busca de pautas descontraídas. De acordo com a sinopse, o programa “tem como principal proposta compartilhar curiosidades, histórias e personagens do Alto Tietê” (COMPARTILHA, 2020). Assim como o *No Balaio*, o *Compartilha* tem como recurso principal a descontração e o entretenimento, e não aparenta ter como pretensão inicial o enaltecimento regional, mas o compartilhamento de curiosidades e personagens.

### **Imagem 7 – Trecho do programa *Revista (RJ)***

Haniff Linhares entrevista Norival Luís, pedreiro e artista plástico



Fonte: Revista (2020)

### ***Revista (RJ) - TV Rio Sul***

No programa, as apresentadoras “vão em busca de belos cenários, personagens surpreendentes e descobrem o melhor do Sul do Estado do Rio de Janeiro para, assim, levar

conteúdos sempre interessantes e imperdíveis para o público de casa.” (REVISTA, 2020). As entrevistas são feitas sem microfone na mão e seguem um clima descontraído no qual o entrevistado conversa com a apresentadora e ambos aparecem em cena. As imagens de cobertura se assemelham ao padrão do telejornalismo, diferentemente do *Distrito Cultural* que se apropria da estética documental e cinematográfica.

### **3.3. A questão de Brasília e do contraimaginário positivo**

Desde da ideia inicial difundida no Brasil Colônia até sua concretização, o projeto de Brasília carrega uma história centenária e, a partir do século XX, foi planejada para ser o ideário territorial da dita democracia. Em 1823, José Bonifácio de Andrada e Silva reforça o propósito de levar o centro das decisões do país para o interior. Em 1981 passa a ser então determinada constitucionalmente a demarcação da área da cidade que, no ano seguinte, foi realizada por meio de uma expedição ao Planalto Central, a Missão Cruls. Contudo, só em 1956, com uma nova demarcação territorial, Juscelino Kubitschek determina a construção da cidade que viria a ser a capital do Brasil.

Por meio de um concurso, a Companhia Urbanizadora da Nova Capital (Novacap) escolheu o projeto do arquiteto e urbanista Lúcio Costa, que concretizava o ideal de simplicidade desejado: dois eixos que se cruzam e que, por meio de uma leve inclinação, formam a figura de um avião. A arquitetura modernista e premiada de Oscar Niemeyer, por outro lado, foi a responsável pelos monumentos que passariam a ser ícones da capital. Do Congresso aos Palácios, do Supremo à Catedral, é possível afirmar que grande parte da identidade visual de Brasília ficou por conta dele. Assim, simbolicamente programada para nascer no mesmo dia da morte de Tiradentes, a nova capital foi fundada em 21 de abril de 1960.

A concretização desse projeto só foi possível graças aos operários, chamados pioneiros e candangos que, vindos de outros estados e até das extremidades do Brasil, seguiam a promessa de uma vida nova. Foi assim que surgiram os acampamentos ao redor do Plano Piloto e as favelas. O primeiro núcleo periférico criado com o objetivo de evitar a favelização próxima ao Plano Piloto foi Taguatinga, que mais à frente, junto a tantas outras, seria chamada de cidade-satélite e, depois, de região administrativa. A imigração constante exigiu a formação de novas demarcações para evitar a formação de mais favelas. Os moradores da vila do IAPI, por exemplo, que também ficavam ao redor da Cidade Livre, o Núcleo Bandeirante, foram transferidos para a Ceilândia, atualmente a maior região

administrativa do Distrito Federal. O nome vem da sigla “Centro de Erradicação de Invasões” que, antemão, dá o tom da estigmatização da periferia de Brasília.

Gesto primário da concepção, o cruzamento de dois eixos em um ângulo reto não foi suficiente para materializar um Brasil novo, justo e moderno. Também não rompeu de vez com as referências de cidades improvisada, reféns do crescimento desordenado, da especulação territorial da iniciativa privada e da precarização das condições de vida dos habitantes. A Brasília prometida e sonhada, apesar de todo o planejamento, não escapou de problemas crônicos característicos de grandes centros do país: desigualdade social, superpopulação, violência, debilidade de serviços públicos, desemprego e favelização do entorno. (FREITAS, 2018, p.30)

Assim, também surgiram Gama, Samambaia, entre outras que levaram para longe do planejamento modernista do Plano Piloto a mão-de-obra pobre, agrária e analfabeta que, como planejado inicialmente, deveria retornar para sua origem (FREITAS, 2018). Isto é, o ideal de harmonia social proposto pelo plano arquitetônico era relativo a uma parte da população, visto que “Brasília havia sido projetada para abrigar os trabalhadores da administração pública que a Capital Federal sediaria” (FREITAS, 2018, p.30). Ao que parece, a ideia da interiorização de uma capital moderna e que representasse as “aspirações da nação” estava, em diversos momentos, associada a uma política higienista, consolidada por um plano urbanístico moderno. Entre vitórias e fracassos de seu projeto, que em 1987 rendeu título de Patrimônio Cultural da Humanidade pela Unesco para a cidade, Brasília vai da materialização máxima do ideário moderno à falha da proposta de *urbis* acolhedora e agregadora para todos.

Em 2020, 60 anos após sua fundação, esta cidade carrega uma história calejada e cheia de detalhes, ainda que esteja só no começo. Como toda grande metrópole, tem coisas boas e coisas ruins, que ora aparecem mais ou menos de acordo com o observador e o momento. As incontáveis manifestações e dinâmicas culturais que aqui se estabelecem, se multiplicam e se ressignificam são diversas, assim como seu povo, que é tão complexo quanto essa enorme faixa continental que um dia decidiram chamar de Brasil. Por abrigar o centro político e administrativo de um país tão grande e complexo, Brasília carrega, além dos problemas oriundos de uma grande metrópole do capitalismo periférico, a missão de representar a máxima da democracia em território nacional.

E essa missão, somada à sua urbanística que, por vezes, pode trazer a sensação de distanciamento e algidez, forma um conjunto de estereótipos de Brasília. Em 2018, em sua tese “*Recriações da cidade inventada: Brasília na revista Traços e na série Distrito Cultural*”, Angélica Freitas estuda os eixos de estigmatização que a cidade carrega, sendo possível citar, essencialmente: frieza, ausência de identidade, cidade dos corruptos e

segregação (FREITAS, 2018). Estereótipos que são lentes para a interpretação de qualquer dinâmica, e que também são ferramentas de descomplexificação. Isto é, Brasília não se resume à sua arquitetura modernista e ao seu céu deslumbrante, assim como também não é apenas corrupção, frieza e segregação. Ambas, além de outras tantas que nunca seriam possíveis de serem enumeradas, são formas de enxergar que, eventualmente, vão se destacando.

E é nesse cenário que surge o *Distrito Cultural*, uma proposta de ressignificação frente aos estereótipos negativos da cidade. O programa vem contrapor a baixa autoestima trazendo ânimo e uma forma poética e amorosa de enxergar as diversidades aqui abrigadas. As manifestações artísticas e culturais compõem um complexo processo de humanização e apropriação da cidade por meio de seus moradores que, ao mesmo tempo, são os protagonistas e audiência (FREITAS, 2018). Em sua tese, Freitas (2018) analisa o discurso não só do *Distrito Cultural*, mas da *Traços*, revista local que também trabalha com o olhar positivo frente às dinâmicas da cidade.

Revista e série lidam, portanto, com imaginários da coletividade brasiliense. Lançam mão de mensagens positivas, carregadas de emoção e de apelos à elevação da autoestima da cidade. Exploram elementos simbólicos da cidade para evocar costumes, valores e estilos de vida. Estruturam e conectam redes de sentido, a fim de agenciar sentimentos de identificação e de pertencimento. [...] Ou seja, propõem contraimaginários positivos diante de estereótipos recorrentes que vinculam a capital, principalmente, a referências de corrupção, frieza, segregacionismo e carência identitária. (FREITAS, 2018, p.33-34)

Tendo em vista entender a conceituação do que é imaginário, tomemos o que Sodré (2006) em seu livro *“As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política”*.

Para começar, é preciso deixar bem claro que a noção de imaginário não é nada evidente, sendo, aliás, bastante notória a confusão conceitual em torno desta palavra. Tomando-a ao pé da letra, vamos entendê-la como esfera de predomínio de imagens, um tipo homomórfico de signo, isto é, uma realização icônica. Recorrendo a Peirce, aprendemos que um ícone ou signo icônico é capaz de representar o seu objeto predominantemente por similaridade, prescindindo de seu modo de ser. (SODRÉ, 2006, p.116)

Por outro lado, em complemento a tal percepção, para Freitas (2018) o imaginário é um conjunto simbólico que significa algo coletivamente e que “informa acerca da realidade, ao mesmo tempo em que constitui um apelo à ação, um apelo a comportar-se de determinada

maneira”, seguindo a definição de Bronislaw Backzo (1985, p.311 apud FREITAS, 2018, p.33). Nesse sentido, o conceito de contraimaginário positivo proposto pela autora salta aos meus olhos, visto que o problema desta pesquisa diz respeito a como a imagem de Brasília, ou seja, esta proposta de contraimaginário positivo, é percebida e produzida pela equipe do *Distrito Cultural*. Afinal, como a equipe do programa constrói uma imagem positiva da cidade? Todos da equipe estão alinhados quanto à proposta final do programa? Estas e outras questões adjacentes também irão passar pelo desenvolvimento deste trabalho.

### 3.4. O *Distrito Cultural* e a quinta temporada

Veiculado sazonalmente pela *TV Globo Brasília* desde 2015, o *Distrito Cultural*<sup>8</sup> é um programa de televisão regional produzido pela *Fabrika Filmes* e idealizado e apresentado pela jornalista Márcia Zarur. Em 2019, o produto completou cinco temporadas, sendo as quatro primeiras com sete episódios cada e a última, com 12. Exibidos aos sábados depois do telejornal nacional *Jornal Hoje*, cada um dos episódios conta com dois blocos, somando 15 minutos no total. Em 2020, em comemoração ao aniversário de 60 anos de Brasília, o programa foi reprisado em três episódios especiais com conteúdos compilados da primeira à última temporada. A proposta simbólica do programa, como adiantado, passa por uma Brasília outra que a representada nos telejornais, como descrito em seu projeto:

É que aos olhos de muitos brasileiros, fustigados pelas manchetes da mídia impressa e dos telejornais, Brasília é apenas palco de manobras do poder e corrupção. Mas existe uma outra Brasília, que passa longe da Esplanada dos Ministérios. E é esse lugar que queremos mostrar. Não como uma exaltação ufanista de quem esconde problemas e só revela pontos positivos, mas com uma abordagem humana e baseada em histórias e depoimentos de seus moradores. (FILMES, 2015, p.5)

O programa busca trazer a soma de pontos de vista que ajudam a criar uma percepção múltipla da cidade, buscando apresentar visões por vezes conflitantes e tratar “com respeito a divergência de opiniões” (FILMES, 2015, p. 4). A proposta é investigar as transformações, passando pelas inúmeras possibilidades que a diversidade cultural de uma região pode trazer. Considerando essa multiplicidade do objeto e tomando o problema de pesquisa, questões relativas à construção do conteúdo e do formato serão fundamentais como, por exemplo, a

---

<sup>8</sup>Neste trabalho o artigo masculino “o” será utilizado no tratamento do objeto por ser um programa de televisão, isto é, o programa *Distrito Cultural*, muito embora sejam possíveis outros tratamentos como o adotado por Freitas (2018), no qual a autora utiliza o artigo feminino para se referir à correspondência do objeto como série.

proximidade ou afinidade do *Distrito Cultural* com a categoria entretenimento (SOUZA, 2004), percepção que será discutida mais à frente.

A investigação faz parte da essência do programa e a edição narrativa e dinâmica reforça o “potencial de identificação de um público bem amplo” (FILMES, 2015. p.6). A predominância da estética cinematográfica no programa parece ser inegável, fazendo com que ele possua um tempo à parte da maioria dos programas de televisão e que se concretize pela câmera que explora a superfície da cidade, mas que também traz um olhar de cima, com imagens aéreas feitas com drone.

Para compor a ópera, figuras inusitadas, artesãos, brincantes, circenses, cantores e grupos de teatro ou, simplesmente, moradores e ocupantes são bem-vindos. Vem daí a outra proposta do programa: ser uma vitrine para os artistas da cidade, dos populares aos anônimos. Nesse espectro também entram, principalmente, as regiões administrativas mais distantes do Plano Piloto, como Paranoá, Santa Maria, Itapoã e Planaltina. Isto é, contrapondo ao estereótipo de segregação e frieza, o *Distrito Cultural* busca nas cores e diversidade das regiões administrativas a alma de Brasília. Nesse cenário, cidades como Ceilândia, marcadas pelos estereótipos midiáticos de violência, precarização da saúde e da educação, surgem como protagonistas.

Em 2019, o *Distrito Cultural* chegava à sua quinta e última temporada. Tal ano foi marcado pela transição entre o governo de Rodrigo Rollemberg e de Ibaneis Rocha no Distrito Federal. O primeiro ficou reconhecido pela classe artística como apoiador da cultura, devido à sua atenção às políticas públicas de fomento; o segundo, nem tanto. Os cortes ao Fundo de Apoio à Cultura (FAC)<sup>9</sup>, somados às retrações do Governo Federal em relação ao investimento em cultura contribuíram para que a equipe do programa não encontrasse um cenário tão animador durante as gravações. Ironicamente, também foi naquele ano que a *TV Globo* abriu um maior espaço para a veiculação do projeto, encomendando cinco episódios a mais que as outras temporadas. Questões como essas não teriam como serem desconsideradas para esta análise.

---

<sup>9</sup> Disponível em: [https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2019/05/16/interna\\_diversao\\_arte,755450/cortes-do-fac.shtml](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2019/05/16/interna_diversao_arte,755450/cortes-do-fac.shtml)>. Acesso em: 17 de abril de 2020.

## Capítulo II - Percepção da equipe sobre a mensagem do programa

### 1. O recolhimento de dados a partir das fontes de evidências

Seguindo às orientações de recolhimento de dados a partir das fontes de evidências (YIN, 2001), foram realizadas oito entrevistas com membros-chave da equipe, além de uma análise de documentos que inclui o projeto da quinta temporada do *Distrito Cultural* enviado para a Ancine. Foram incluídos nesse processo de investigação, também, os índices de audiência do programa em 2019 informados pelo Ibope e algumas fotos tiradas por mim durante a produção do programa, que serão utilizadas no capítulo III. Somam-se a esses registros o meu olhar de observador participante que não deixa de ser uma fonte de evidência (YIN, 2001) e que, invariavelmente, estará implícito nesta análise.

Foram entendidos como membros-chave os coordenadores de cada etapa ou função do programa, isto é: direção, coordenação de produção, coordenação de conteúdo e direção de fotografia. Quanto à montagem, considerando a influência notável que pude observar de cada um dos membros da área e devido ao grande volume de trabalho, foram entrevistados tanto o coordenador da pós-produção, o montador Rodrigo Cardoso, quanto seus coordenados, os editores Rafael Stadniki e Felipe Rossi. Embora o assistente de direção do programa tenha sido entrevistado, não obtive respostas do diretor da temporada, o que, infelizmente, representa um déficit no quadro de membros cuja opinião seria fundamental compreender.

O roteiro de perguntas utilizado nas entrevistas foi dividido em dois blocos: o primeiro visava entender a percepção dos membros sobre mensagem do programa, o segundo buscou investigar como os membros contribuíram para a produção da mensagem. No primeiro bloco, então, foram abordadas questões relativas ao objetivo do programa, a qual imagem de Brasília o programa pretendia veicular e ao público ao qual ele se direciona. Embora não tenha sido abordado diretamente, foi possível extrair também a percepção dos membros sobre o formato do programa, principal ligação com a teoria de Gêneros e Formatos de Souza (2004). No segundo, que será tratado no capítulo III, foram abordadas questões relacionadas ao processo produtivo de acordo com cada uma das etapas: pré-produção, captação e entrevistas, e montagem.

As gravações das entrevistas não foram transcritas integralmente, contudo, grande parte das respostas foram registradas no apêndice C. Após essa etapa, foi criado um banco de dados, conforme sugerido por Yin (2001), constituído pelos quadros comparativos de I a IV, que serão apresentados ao decorrer deste capítulo, e pelo apêndice B, preenchido com trechos

das falas dos entrevistados e do projeto da quinta temporada, que foram selecionados por serem potencialmente significativos para a investigação.

Para responder como a imagem de Brasília e a mensagem do programa são percebidas e produzidas pelos membros da equipe, considero que seja necessário investigar de que modo eles entendem o objetivo, o formato e o público do programa. Por outro lado, também é importante estabelecer uma comparação desses entendimentos individuais com o projeto da quinta temporada do *Distrito Cultural*. Ao comparar essas visões, acredito que seja possível balizar o que há de comum e divergente entre os membros da equipe. Vale ressaltar que, neste capítulo, será abordada, portanto, a percepção de cada um dos membros sobre a mensagem do programa (dividida em: objetivo, imagem de Brasília a ser veiculada, gênero e formato, e público) e, no capítulo seguinte, o processo produtivo (dividido em pré-produção, captação e entrevistas, e montagem).

## **2. Objetivo, imagem, formato e público: os diversos olhares da equipe sobre a mensagem do Distrito Cultural**

Os quadros comparativos do I ao IV, que serão apresentados a seguir, foram preenchidos com trechos retirados do apêndice C, que contém partes das falas dos membros da equipe. Os outros espaços foram preenchidos com trechos retirados do projeto da quinta temporada do programa.

### **2.1. Percepção da equipe sobre o objetivo do programa**

Para a maioria dos entrevistados, como explicitado na tabela a seguir, o objetivo do programa tem como eixo a questão cultural, ou seja, grande parte dos membros acredita que o propósito do programa seja mostrar as manifestações culturais no Distrito Federal, dar visibilidade à diversidade cultural que a cidade abriga. Em algumas falas (informação verbal)<sup>10</sup>, é possível perceber um sentimento de inconformidade com a forma com a qual o tema é tratado, um apelo às pessoas que movimentam o cenário cultural da cidade e que não são vistas, ou, como apontado no próprio projeto da quinta temporada, revelar “talentos ainda

---

<sup>10</sup>O diretor de fotografia, Ramos (2020), destaca: “dar visibilidade para pessoas que fazem parte da nossa cultura e que muitas vezes não são enxergadas” (informação verbal). Essa afirmação é repetida por um dos editores, Rossi (2020), que aponta que o objetivo do programa é “dar visibilidade para uma galera que está fazendo a cultura acontecer com a própria força de vontade, sem muito estímulo, muitas vezes, e uma galera que a gente nem vê”.

não descobertos e manifestações culturais que têm as ruas e as feiras como vitrine” (FILMES, 2019, p.6).

DISTRITO CULTURAL pretende ouvir especialistas, acadêmicos e estudiosos, mas se dispõe a dar mais espaço e mais voz às ricas histórias de anônimos. (FILMES, 2019, p.6, *grifo do autor*)

### Quadro comparativo I - Objetivo do programa de acordo com o projeto da quinta temporada e os membros da equipe do *Distrito Cultural*

OBJETIVO			
DOCUMENTO			
Projeto da quinta temporada do <i>Distrito Cultural</i> enviado para a Ancine			
<p>“[...] ser uma investigação das transformações vividas por Brasília, e que nos levará pela arquitetura da cidade, pelos costumes, pela geografia, pelo uso do seu solo, pelo comportamento, por sua história e pela arte (entendida aqui em sua forma mais ampla, o que inclui a cultura popular, o artesanato, a gastronomia e a moda)” (FILMES, 2019, p.5). “Surpreender, emocionar, capturar a atenção do público com belas histórias” (FILMES, 2019, p.6). “[...] levar à reflexão sobre o que Brasília hoje representa, e de certa forma, contribuir também para um fortalecimento da identidade da cidade e autoestima de seus habitantes” (FILMES, 2019, p.7). “[...] prestar um serviço importante no que diz respeito à quebra dos preconceitos entre a ‘área tombada’ de Brasília e a sua periferia” (FILMES, 2019, p.10). “[...] apontar a diversidade e a riqueza de tramas humanas, que existem e se manifestam no DF” (FILMES, 2019, p.5)</p>			
ENTREVISTADOS			
Márcia Zarur (Idealizadora e Apresentadora)	Cris Costerus (Coordenadora de Conteúdo)	Diego Capdeville (Assistente de Direção)	Gabrielle Santelli (Coordenadora de Produção)
Mostrar que Brasília já tem uma identidade, investigar se Brasília tem um jeito próprio de ser e criar um orgulho de ser daqui uma sensação de pertencimento. (ZARUR, 2020)	Mostrar onde está a cultura e os artistas da cidade, o que eles estão fazendo. (COSTERUS, 2020)	Retratar a cultura no DF, não é só expressões culturais artísticas, mas cultura como um todo. (CAPDEVILLE, 2020)	Mostrar o que o DF tem de cultura, principalmente nas RAs. Mostrar a diversidade cultural que tem na cidade. (SANTELLI, 2020)

ENTREVISTADOS			
Diogo Ramos (Diretor de Fotografia)	Rodrigo Cardoso (Montador)	Rafael Stadniki (Editor)	Felipe Rossi (Editor)
Ser essa janela que mostra a cultura do DF, dar visibilidade para pessoas que fazem parte da nossa cultura e que muitas vezes não são enxergadas. (RAMOS, 2020)	Trabalhar as coisas de uma Brasília que estava acontecendo e não de uma Brasília que aconteceu, trabalhar com coisas que fossem inusitadas, fugir da ode à Brasília. (CARDOSO, 2020)	Ajudar a entender a cena cultural de Brasília, tentar entender a parte mais humana da arte de Brasília. Entreter e registrar a diversidade cultural de Brasília. (STADNIKI, 2020)	Dar visibilidade para uma galera que está fazendo a cultura acontecer com a própria força de vontade, sem muito estímulo, muitas vezes, e uma galera que a gente nem vê. (ROSSI, 2020)

O entendimento sobre o que seria cultura no projeto da quinta temporada e nas falas de alguns entrevistados passa pela contemplação da amplitude do termo. Naquele, o texto indica que, “tendo como foco a cultura, no seu sentido mais amplo, a diversidade de opções de temas é infinita. Artes plásticas, cênicas, música, poesia, literatura, dança, cinema, manifestações folclóricas, culinária, arquitetura e os hábitos dos moradores de cada canto do DF” (FILMES, 2019, p.7). Por isso, seria razoável concluir que o *Distrito Cultural* teve como objetivo abordar não apenas as manifestações artísticas, mas tudo que fosse cultivado pelos moradores da cidade, nos mais diversos contextos em que eles se encontram. Ainda nesse trecho, o projeto aponta tudo que poderia ser considerado com arte pelo programa, incluindo cultura popular, artesanato, gastronomia e moda. Tal discurso também se confirma na fala do assistente de direção, Diego Capdeville.

E cultura no sentido meio amplo mesmo da palavra. Porque a gente não foca só em pessoas que trabalham com cultura artística, é cultura no geral. Fala de expressões e experiências do Distrito Federal. Não são só artistas que são entrevistados, o foco não são só expressões culturais artísticas, mas cultura como um todo. (CAPDEVILLE, 2020, informação verbal)

Ainda que haja divergências pontuais, a maioria dos membros aparenta entender o objetivo da mesma forma, ou seja, concorda que o propósito do *Distrito Cultural* seja mostrar, dar visibilidade, ajudar a entender ou retratar a cultura no Distrito Federal. Embora corrobore com essa visão, o projeto do programa insere o substantivo “investigação” na oração, isto é, o programa deveria “ser uma investigação das transformações vividas por Brasília” (FILMES, 2019, p.5), transformações essas que levariam a um passeio pelas vivências culturais da

cidade. Isso se repete também na fala da apresentadora, Marcia Zarur (informação verbal)<sup>11</sup>. De acordo com Rodrigo Cardoso, principal responsável pelo produto final, o objetivo ainda apresenta outro direcionamento.

Mas o grande lance do *Distrito* era tentar trabalhar as coisas de uma Brasília diferente, de uma Brasília que estava acontecendo e não de uma Brasília que aconteceu. Acho que esse era o grande objetivo do *Distrito Cultural*, se eu pudesse definir seria esse. (CARDOSO, 2020, informação verbal)

Cardoso (2020) destaca a importância de apresentar um olhar de Brasília não apenas vinculado ao passado da cidade e aos clichês que ela carrega, para isso, o programa deveria fugir da “ode à Brasília, a cidade histórica e a construção e só o passado da cidade, por mais que o início da série tenha sido a respeito disso” (informação verbal, 2020). Nesse sentido, o grande interesse era pela cidade que estava acontecendo durante a produção do programa, as manifestações do presente e que se apropriam dos espaços urbanos num processo de ressignificação. Por outro lado, no que diz respeito à imagem de Brasília a ser veiculada, como veremos na seção seguinte, Rodrigo e Marcia concordam com os outros membros que o programa pretende dar visibilidade às manifestações culturais da cidade.

Ainda no projeto da quinta temporada e na fala de Zarur (2020) são apresentados termos que apontam para outros desdobramentos do objetivo, principalmente no que diz respeito à relação com o público, como a “quebra dos preconceitos” e o “fortalecimento da identidade”. O primeiro indica a tentativa de contrapor o estereótipo da Brasília segregadora (FREITAS, 2018), a cidade separada entre Plano Piloto e periferia. As regiões administrativas parecem assumir uma espécie de protagonismo no programa, que busca forçar o que seria uma diversidade cultural do Distrito Federal. O segundo termo, por outro lado, vai de encontro ao estereótipo da cidade sem identidade (FREITAS, 2018), buscando forjar, resgatar ou até criar, como apontado por Zarur (2020), a sensação de pertencimento e de orgulho, o que está relacionado diretamente com a autoestima da audiência.

É mostrar, em primeiro lugar, que Brasília já tem uma identidade. Os moradores de Brasília, os brasilienses, nascidos aqui ou abraçados pela cidade, estão ainda num processo de construção dessa identidade, mas ela já existe sim. Já existe um jeito próprio de ser brasiliense, de fazer a cultura brasiliense com uma cara própria. [...] O *Distrito Cultural* veio para criar um orgulho de ser daqui uma sensação de pertencimento. A gente tem esse

---

<sup>11</sup>Ainda que afirme que Brasília já tem uma identidade, Zarur (2020) destaca que o programa devia “investigar realmente se Brasília tem um jeito próprio de ser e se o morador daqui já tem uma característica própria” (informação verbal).

carimbo de capital da corrupção, uma coisa muito pejorativa. E Brasília é muito maior do que isso. (ZARUR, 2020, informação verbal)

Outro trecho do projeto aponta que o programa pretende “surpreender, emocionar, capturar a atenção do público com belas histórias” (FILMES, 2019, p.6) o que, de certa forma, indica a aproximação com recursos próprios do entretenimento, como será discutido mais à frente, na seção sobre formato. Por outro lado, existe uma tentativa de humanizar a imagem da cidade, de localizar as pessoas que vivem no Distrito Federal também como protagonistas. Como dito por Stadniki (2020), editor, é “tentar entender a parte mais humana da arte de Brasília” (informação verbal), ideia que também se repete no projeto da quinta temporada: “isenta de ser uma ‘homenagem a Brasília’, DISTRITO CULTURAL vai apontar a diversidade e a riqueza de tramas humanas, que existem e se manifestam no DF” (FILMES, 2019, p.5, *grifo do autor*).

Por fim, no que diz respeito à opinião dos entrevistados sobre o cumprimento do objetivo do programa, foi possível observar que todos os membros-chave da equipe acreditam que ele foi alcançado, embora não exista um consenso sobre qual seja esse objetivo. Para Cardoso (2020), o destaque do programa se deve à qualidade do material, mas, também, ao que ele classificou como “mediocridade” da maioria dos programas de televisão aberta. Por outro lado, o montador indica um outro propósito alcançado pelo *Distrito Cultural*, o de encantamento, tanto para a produção do programa quanto para o público.

Se destaca porque o resto é medíocre, mas assim, ele alcança o objetivo comercial, ele alcança o objetivo de comunicação e ele alcança o objetivo de encantamento, eu acho. Mas o processo do encantamento é o mais difícil de conseguir, eu acho que foi um grande objetivo alcançado, assim. Cada episódio deixa um gosto de quero mais pra todo mundo, pra qualquer pessoa, pra minha pessoa que faz, pra pessoa que assiste. (CARDOSO, 2020, informação verbal)

## **2.2. Os três eixos da imagem de Brasília a ser veiculada percebidos pela equipe: a Brasília rica em cultura, a Brasília humana e a Brasília diversa**

A percepção dos entrevistados e a visão do projeto da quinta temporada sobre qual imagem de Brasília o *Distrito Cultural* pretende propagar é a questão central para começarmos a entender como o programa é idealizado.

**Quadro Comparativo II - A imagem de Brasília que o programa pretende propagar de acordo com o projeto da quinta temporada enviado e os membros da equipe do *Distrito Cultural***

IMAGEM	
DOCUMENTO	
Projeto da quinta temporada do <i>Distrito Cultural</i> enviado para a Ancine	
<p>“O Distrito Federal vivo e pulsante, que acontece independentemente da engrenagem da Esplanada dos Ministérios e dos Três Poderes” (FILMES, 2019, p.3) “[...] uma outra Brasília, que passa longe da Esplanada dos Ministérios” (FILMES, 2019, p.5) “[...] uma cidade — ou as várias cidade que formam o DF — que acorda cedo, trabalha duro e produz cultura, nas suas mais diferentes manifestações” (FILMES, 2019, p.3) “A Brasília mais humana[...]” (FILMES, 2019, p.3). “[...] não há resposta certa, mas visões diferentes de uma cidade atípica, única, original” (FILMES, 2019, p.4.)“Engana-se quem pensa que Brasília é ‘fria’ e sem vida cultural” (FILMES, 2019, p. 5). “Talentos ainda não descobertos e manifestações culturais. Há vida dentro da maquete concebida por Lúcio Costa, uma explosão de vivências e diferentes percepções sobre a cidade” (FILMES, 2019, p.6)</p>	

ENTREVISTADOS			
Márcia Zarur (Idealizadora e Apresentadora)	Cris Costerus (Coordenadora de Conteúdo)	Diego Capdeville (Assistente de direção)	Gabrielle Santelli (Coordenadora de produção)
Mostrar que aqui tem gente normal, mostrar que a gente tem uma produção cultural riquíssima. E, mais importante, que não existe só o Plano Piloto. (ZARUR, 2020)	Mostrar os artistas que estão na cidade, apresentar esses artistas pra cidade. Tem coisa boa pra mostrar que não está tão em evidência e que a cidade toda não conhece. (COSTERUS, 2020)	Pluralidade de Brasília. Os aspectos são muitos que se expõem. Não é só um. (CAPDEVILLE, 2020)	Brasília é uma mistura. (SANTELLI, 2020)

ENTREVISTADOS			
Diogo Ramos (Diretor de fotografia)	Rodrigo Cardoso (Montador)	Rafael Stadniki (Editor)	Felipe Rossi (Editor)
Brasília não é essa capital fria. Brasília é essa capital em que existem pessoas. Entender que a capital do país é de todos. (RAMOS, 2020)	Que existe arte, existe cultura aqui, que a gente não fica devendo. (CARDOSO, 2020)	Propõe-se a uma coisa diferente daquela Brasília utópica, aquela visão mais idealista. Ver Brasília de uma maneira que está não tão clichê. (STADNIKI, 2020)	Que Brasília tem uma cultura forte, em todos os aspectos, tanto nas artes plásticas, nas cênicas, na música. Mostrar esse outro lado aí da cidade. (ROSSI, 2020)

O que mais me chamou a atenção ao entrar em contato com as opiniões da equipe sobre este tópico foi notar a confirmação do que foi apontado por Rafael Stadniki. Segundo

ele, o programa é um conjunto de “várias pessoas que enxergam o *Distrito* de maneiras diferentes e o programa acaba sendo um *mix* de tudo isso, cada um vê o *Distrito* de uma maneira diferente” (STADNIKI, 2020, informação verbal). E, de fato, pude observar que não há uma percepção comum a todos, embora três padrões se repitam nas falas. O primeiro deles é o do Distrito Federal que possui artistas e um cenário de produção cultural notável. O segundo, como observado anteriormente, é o da humanização da imagem do Distrito Federal, como espaço que tem cara, pessoas e “gente normal”. O terceiro é o do Distrito Federal plural, diverso, que vai muito além da Esplanada dos Ministérios.

Em todas essas três linhas de pensamento, contudo, existe algo semelhante: a tentativa de propor um imaginário positivo da cidade ou, como apontado por Freitas (2018), um contraimaginário positivo. O termo traz a ideia de oposição a algo que, neste caso, são os estereótipos negativos da cidade. De certa forma, as falas reforçam que o *Distrito Cultural* possui uma escolha discursiva que busca observar a cidade pela lente da poesia e do otimismo em contraposição ao telejornalismo focado em política e nos aspectos negativos da cidade. O programa, como é possível verificar nas falas dos membros da equipe, habitou um cenário midiático de disputa contra os eixos de estigmatização negativos que a cidade carrega: frieza, ausência de identidade, cidade dos corruptos e segregação (FREITAS, 2018).

No que diz respeito à primeira linha de pensamento, em metade das falas algo relacionado à cultura ou à arte é apontado pelos entrevistados (informação verbal)<sup>12</sup>, entendimento que parece contrapor especialmente o estereótipo de ausência de identidade (informação verbal)<sup>13</sup>. A tentativa de formular ou forjar o que seria uma identidade brasiliense parece paradoxal. Isto é, ao mesmo tempo em que não é possível dizer que existe uma identidade própria da cidade, também se entende que ela já existe. Contudo, aparentemente, a intenção é abraçar essa contradição e, a partir dela, mostrar a diversidade de manifestações presentes em cada região administrativa.

O mais estimulante é que não há resposta certa, mas visões diferentes de uma cidade atípica, única, original... Por ser tão nova, Brasília ainda vive os primeiros passos do processo de sua formação de identidade. Não há um prato característico de Brasília, tampouco há um sotaque brasiliense. No entanto, com cinquenta e cinco anos de vida, Brasília já tem vida própria,

<sup>12</sup>Por exemplo, para a coordenadora de conteúdo, Costerus (2020), o programa pretende “mostrar os artistas que estão na cidade, apresentar esses artistas pra cidade” (informação verbal), para Rossi (2020), a imagem a ser passada é “que Brasília tem uma cultura forte, em todos os aspectos, tanto nas artes plásticas, nas cênicas, na música” (informação verbal).

<sup>13</sup>De acordo com Zarur (2020), “os moradores de Brasília, os brasilienses, nascidos aqui ou abraçados pela cidade, estão ainda num processo de construção dessa identidade, mas ela já existe sim” (informação verbal)

tem gírias e hábitos, que ainda são muito pouco conhecidos no Brasil. (FILMES, 2019, p.4)

Por outro lado, no que diz respeito à segunda linha de pensamento, a imagem de Brasília focada nas pessoas busca contrapor, além dos estereótipos de frieza e ausência de identidade, o de cidade dos corruptos. Existe a intenção de trazer dignidade para a representação dos moradores da cidade<sup>14</sup>, mostrar que aqui tem gente “que acorda cedo, trabalha duro e produz cultura, nas suas mais diferentes manifestações” (FILMES, 2019, p.3). “A Brasília mais humana, destacada da política e bem longe dos escândalos de corrupção” (FILMES, 2019, p.3) também é defendida pela apresentadora.

Mostrar que aqui tem gente normal, que trabalha, que soa a camisa, que se diverte, que vive e que produz cultura. A coisa principal para se mostrar é que o brasiliense é gente como gente de qualquer outro lugar. Mostrar que a gente tem uma produção cultural riquíssima, que pouca gente conhece, às vezes os próprios brasilienses desconhecem essa produção. E, mais importante, que não existe só o Plano Piloto, Brasília é formada por todas as regiões administrativas, embora a gente tenha distâncias geográficas e outras distâncias de classe social e de outras coisas que apartam o Plano Piloto do resto. (ZARUR, 2020, informação verbal)

Deste modo, chegamos à terceira linha de pensamento, a da Brasília plural e diversa, que vai muito além do Plano Piloto. As regiões administrativas ganham protagonismo nesta tentativa de fazer oposição a, basicamente, todos os estereótipos citados anteriormente, mas, a meu ver, principalmente aos de segregação e de cidade dos corruptos. Ainda que seja histórico o processo de favelização da cidade e de discriminação de trabalhadores pioneiros, como observado no tópico **3.3. A questão de Brasília e do contraimaginário positivo**, a equação Brasília = Plano Piloto + regiões administrativas parece buscar uma atenuação ou, até uma romantização deste fenômeno. A diversidade de manifestações e contribuições culturais das regiões administrativas parece entrar, simbolicamente, como recurso para afirmar que a cidade é diversa e plural, como apontado no projeto da quinta temporada.

Brasília não é uma, Brasília são várias, dependendo da sua ótica. Então, talvez o que vai unir são as diferenças, o que é diferente em Brasília de acordo com a ótica do entrevistado. Cada episódio vai falar de uma coisa, né? Eu acho que é um pouco complicado falar qual que é a Brasília, porque os aspectos são muitos que se expõem. Não é só um. (CAPDEVILLE, 2020, informação verbal)

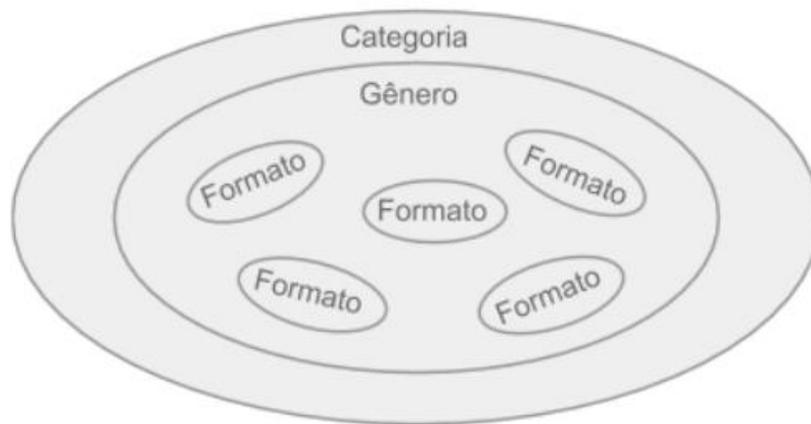
---

<sup>14</sup>Para Ramos (2020), “Brasília é essa capital em que existem pessoas, que existem pessoas e suas vidas, e pessoas que fazem a vidas de outras pessoas mais felizes, pessoas que vivem num contexto e que colaboram no contexto” (informação verbal).

### 2.3. Percepção da equipe quanto à definição do gênero e do formato do programa

Antes de abordar diretamente a questão do gênero e do formato do *Distrito Cultural*, é importante lembrar como Souza (2004) classifica tais elementos. Como dito anteriormente, as categorias na televisão consistem em grandes grupos de gêneros com finalidades específicas: entretenimento, informação, publicidade, educação e outros. Os gêneros, por sua vez, são os tipos de programas presentes em cada categoria, são blocos de intencionalidade. Um programa de um determinado gênero, por fim, pode ser produzido de diversas formas, em diversos formatos.

**Imagem 8 - Estrutura das categorias, dos gêneros e dos formatos na televisão brasileira.**



Fonte: SOUZA (2004, p.47)

Tal modelo de classificação apresentado por Souza (2004) possui respaldo em estudos feitos em outros países para a classificação de programas de televisão, mas foi adaptado para adequar-se às especificidades da televisão brasileira. Para compreender um programa, de acordo com esse esquema, devemos dividi-lo em categoria, gênero e formato. De acordo com as evidências que pude observar, especialmente o projeto da quinta temporada e a categorização do programa pela *TV Globo* na plataforma *Globoplay*, acredito que seja possível classificar o *Distrito Cultural* como um programa da categoria entretenimento, do gênero variedades e com formato predominantemente documental. Contudo, para entender como foi possível chegar a essa divisão e com o objetivo de detalhar melhor as ressalvas dos membros entrevistados sobre o formato, dividi este tópico em quatro subtópicos, organizados a seguir.

### 2.3.1. Documentário ou jornalismo?

Para Souza (2004), o documentário na televisão pode existir tanto como gênero quanto como formato. No primeiro caso, o documentário seria uma “antítese da ficção, da fabricação da fantasia” (SOUZA, 2004, p.145). Enquanto gênero, o documentário se manteve como produto com acentuada seriedade. Por outro lado, quando utilizado como formato, o documentário pôde adquirir características de outros gêneros como o humorístico e, no caso do *Distrito Cultural*, o de variedades.

O gênero documentário passa a ser também um formato quando utilizado por outros gêneros. Há experiências de apropriação do formato pelo gênero humorístico: *Casseta & Planeta* e *Brasil Legal*, ambos da Rede Globo, alternam humor e realidade. Os gêneros esportivo, político e especial também podem ser roteirizados no formato documentário, sem perder as características ou, às vezes, acarretando nova classificação do programa em outro gênero. (SOUZA, 2004, p. 147, grifo do autor)

De acordo com o projeto da quinta temporada, o *Distrito Cultural* tem “um formato predominantemente documental e que em nada se parecerá com as reportagens dos telejornais” (FILMES, 2019, p.7). Na plataforma *Globoplay*, o programa é classificado com pertencente ao gênero variedades. Esta soma de evidências indica que o *Distrito Cultural* é um programa do gênero variedades, com formato predominantemente documental.

#### Imagem 9 - Classificação do Distrito Cultural de acordo com a plataforma *Globoplay*



Fonte: Distrito (2019)

E, neste ponto, como apresentado no projeto, existe uma decisão explícita de se distanciar do telejornalismo local produzido pela emissora, embora alguns membros entendam que exista uma certa relação com o jornalismo. Essa decisão também se alinha a algumas questões de financiamento, como apresentado por Souza. De acordo com o autor, “a necessidade de pesquisa, de aprofundamento do tema com entrevistas e produção de imagens em diversos locais eleva o orçamento” (SOUZA, 2004, p.146), o que, segundo ele, inviabilizaria a produção de um documentário dentro de um departamento de telejornalismo convencional. A considerar a cobertura de imagens, o tempo mais extenso para a edição, o tamanho da equipe e diversos outros fatores, o *Distrito Cultural*, da maneira como foi feito durante os últimos cinco anos, dificilmente seria executável por uma equipe própria do jornalismo. De acordo com despacho decisório divulgado pela Ancine em 2019, o valor total aprovado para a quinta temporada do *Distrito Cultural* foi de R\$ 1.030.091,00.<sup>15</sup>

### Quadro Comparativo III - Formato do programa de acordo com o projeto da quinta temporada e os membros da equipe

GÊNERO/ FORMATO		
DOCUMENTOS		
Projeto da quinta temporada do <i>Distrito Cultural</i> enviado para a Ancine		
“[...] formato predominantemente documental e que em nada se parecerá com as reportagens dos telejornais [...] documentário, com uma narrativa estruturada a partir das falas dos entrevistados e eventuais interferências de uma apresentadora” (FILMES, 2019, p.7) “[...] que não terá o caráter assertivo e tão predominante dos repórteres dos telejornais” (FILMES, 2019, p. 9)		
ENTREVISTADOS		
Márcia Zarur (Idealizadora e Apresentadora)	Diego Capdeville (Assistente de Direção)	Gabrielle Santelli (Coordenadora de Produção)
Série documental, são mini documentários. Mistura entre o popular e o acabamento extremamente sofisticado. (ZARUR, 2020)	Ele está em algum lugar entre o documentário e o jornalismo Não é um jornal, mas também não é um documentário. Eu acho que é isto: uma série documental sobre cultura do DF. Ele é informativo mas ele também é entretenimento. Ele tem que ser divertido também. (CAPDEVILLE, 2020)	Não é uma questão assim muito jornalística. Porque é documentário. Não é previsto, a gente não sabe o quê que vai acontecer no dia que a gente vai gravar. (SANTELLI, 2020)

<sup>15</sup>Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/deliberacoes-decisoes-ancine/despacho-decis-rio-do-coordenador-substituto-de-lise-de-0> Acesso em: 6 jun. 2020.

ENTREVISTADOS		
Diogo Ramos (Diretor de Fotografia)	Rodrigo Cardoso (Montador)	Rafael Stadniki (Editor)
Porque a ideia era ser documentário, mas não ser documentário. Nunca foi jornalismo, sempre foi documentário. (RAMOS, 2020)	Um formato de revista e trabalhar o comum, meio que um pouco da poética do banal. Uma pegada documental e ao mesmo tempo também não. (CARDOSO, 2020)	Está muito mais próximo do jornalismo do que do documentário. (STADNIKI, 2020)

Como apresentado na tabela acima, é possível notar que existe um certo consenso entre a equipe quanto à relação do programa com o formato documental. Acredito que seja possível dividir as opiniões apresentadas em duas vertentes: aqueles que acreditam que o programa é documental<sup>16</sup>, e aqueles que acreditam que o programa está entre o jornalismo e o documentário<sup>17</sup>, não podendo ser definido apenas como um ou como outro. É importante observar que, embora houvesse várias perguntas que incitassem respostas sobre o formato do programa, a questão não foi abordada diretamente, por isso, nem todos participantes responderam sobre o tema.

O *Distrito Cultural* utiliza a estética documental para constituir seu formato, mas não para seu gênero. Isto é, seria razoável afirmar que o programa, a partir das teorias de Souza (2004) pode ser localizado na categoria entretenimento, no gênero variedades e no formato documental. Em linhas gerais, o *Distrito Cultural* seria um programa de entretenimento com estética documental. Uma das particularidades do programa, segundo Freitas “está na hibridização de linguagens entre série de televisão, programa jornalístico por temporada e minidocumentário cinematográfico” (2018, p.51). Embora concorde que o programa possua uma hibridização de linguagens, acredito que, por outro lado, de acordo com os registros na plataforma *Globoplay*, com o projeto da quinta temporada e com as falas dos entrevistados, é possível identificar uma ruptura acentuada com o telejornalismo tradicional e, por isso, o programa não poderia ser considerado como pertencente ao gênero telejornalismo e à categoria informação, embora possa ser informativo.

<sup>16</sup>Para o diretor de fotografia, Ramos (2020), o programa sempre trabalhou em um “limbo entre jornalismo e documentário” (informação verbal), mas afirma que “nunca foi jornalismo, sempre foi documentário” (RAMOS, 2020, informação verbal).

<sup>17</sup>Para Stadniki (2020), editor, o programa estaria “muito mais próximo do jornalismo do que do documentário” (informação verbal), opinião mais isolada em relação aos outros membros que acreditam em uma aproximação maior com o formato documental.

Podemos dizer que o formato proposto é o de um documentário, com uma narrativa estruturada a partir das falas dos entrevistados e eventuais interferências de uma apresentadora – uma narradora, uma contadora de histórias e curiosidades, quando necessário. Queremos que a narrativa não seja permeada apenas de afirmações, mas que também possa compartilhar com o espectador algumas dúvidas. (FILMES, 2019, p.7)

### 2.3.2. A relação com o entretenimento

**Tabela 2 - Gêneros e Formatos na Televisão Brasileira**

CATEGORIA	GÊNERO
<b>Entretenimento</b>	Auditório - Colunismo social - Culinário - Desenho animado - Docudrama - Esportivo - Filme - Game <i>show</i> (competição) - Humorístico - Infantil - Interativo - Musical - Novela - <i>Quiz show</i> (perguntas e respostas) - <i>Reality Show</i> (TV-realidade) - Revista - Série - Série brasileira - <i>Siticom</i> (comédia de situação) - <i>Talk show</i> - Teledramaturgia (ficção) - <b>Variedades</b> - Western (faroeste)
Informação	Debate - Documentário - Entrevista - Telejornal
Educação	Educativo - Instrutivo
Publicidade	Chamada - Filme comercial - Político - Sorteio - Telecompra
Outros	Especial - Eventos - Religioso

Fonte: Souza (2004, p. 92)

O principal indício de que o *Distrito Cultural* se encaixa como entretenimento está na classificação do programa como pertencente ao gênero variedades que, como apontado por Souza (2004), é próprio do entretenimento. Tal percepção também se reforça na fala de alguns membros<sup>18</sup>, e no projeto da quinta temporada, como apresentado anteriormente, que afirma que a proposta do *Distrito Cultural* é “surpreender, emocionar, capturar a atenção do público com belas histórias” (FILMES, 2019, p.6). Para Diogo Ramos, o programa também cumpre um papel social por meio do entretenimento.

<sup>18</sup>Para o assistente de direção, Capdeville (2020), o programa “é informativo, ele é um documentário mas ele também tem uma questão de ser entretenimento, ele tem que ser divertido também” (informação verbal). Para o editor, Stadniki (2020), o programa “serve não só também como entretenimento, mas como registro da própria diversidade cultural de Brasília” (informação verbal).

Você vê uma mulher negra da Ceilândia, artista, cantora de rap, usuária de bicicleta, eu acho que você tem mais identificação. O programa, além dele ter essa função de entreter, ele tem essa função social também, eu acho que ele traz esse caráter social de valorização do próprio ser humano, da sua comunidade e da valorização do seu meio e das pessoas que estão cuidando dele, que convivem com você. (RAMOS, 2020, informação verbal)

Outra característica que aproxima o programa do entretenimento e o distancia do telejornalismo é a ausência de uma repórter com microfone e com caráter assertivo. De acordo com o projeto, a apresentadora “não terá o caráter assertivo e tão predominante dos repórteres dos telejornais, mas ela nos ajudará a criar um elo mais humano nessa descoberta da identidade de Brasília” (FILMES, 2019, p.9). A presença da apresentadora parece ser, então, mais sutil e coadjuvante para que os entrevistados tomem papel de protagonistas, ganhando também a missão de entreter a audiência.

Ela não terá um microfone em mãos, muitas vezes ouviremos apenas a sua voz imersa na paisagem urbana e contextualizando algumas histórias. Outras vezes, a sua imagem andando pelas vielas e ruas das cidades, nos ajudará a entender os desafios destes muitos cruzamentos de histórias e a busca de uma identidade comum à Brasília. Ela terá um papel fundamental na “humanização” da nossa abordagem, os seus passos vão se misturar aos milhares de passos dos que pisam o asfalto quente da Ceilândia. (FILMES, 2019, p.9)

### **2.3.3.A experimentação e a cristalização**

Como apontado anteriormente, os programas do gênero variedades possuem abordagens diferentes quando veiculados localmente. Enquanto um programa nacional desse gênero conta com investimentos muito mais altos, além dos grandes estúdios e uma diversidade maior de quadros, os produzidos por emissoras afiliadas costumam lidar com baixos orçamentos, equipes menores e a necessidade de tomar as ruas como cenário principal. Tal condição, por outro lado, parece possibilitar uma brecha para a experimentação de formatos. No caso do *Distrito Cultural*, de acordo com o que foi possível extrair dos depoimentos<sup>19</sup>, a experimentação esteve presente essencialmente no começo do programa, na primeira temporada.

---

<sup>19</sup> “Da primeira temporada para a segunda, para a terceira e para a quarta, a gente foi diminuindo a quantidade de captação e eu acho que foi afinando o formato. Eu tenho essa sensação que o programa foi afinando, entendeu? Foi ficando mais redondo” (RAMOS, 2020, informação verbal)

Foi possível notar, principalmente a partir da opinião de Rodrigo Cardoso, montador, um certo incômodo com a cristalização do formato, isto é, uma redução do caráter experimental do programa ao longo do tempo. De acordo com o montador, no começo, a experimentação seria muito mais livre, mas então o formato foi se conformando, não porque os membros teriam deixado de se esforçar, “mas porque esse espírito inicial, que era uma coisa inovadora, ele foi se perdendo” (CARDOSO, 2020, informação verbal). De qualquer modo, o início experimental, ao que tudo indica, foi fundamental para a construção de um programa originalmente regional, que tivesse a possibilidade de ir além da linguagem do telejornalismo.

E isso foi muito legal também no *Distrito Cultural* porque abriu um campo de experimentação que a gente não tem em outros lugares. Por exemplo, no jornalismo você não consegue fazer esse tipo de experimentação que a gente fez no *Distrito Cultural*. Na parte de programação mesmo das TVs a gente também não tem esse tipo de coisa, a gente tem *reality show*, a gente tem programa de auditório, mas não tem esse tipo de abordagem documental e experimental. (ZARUR, 2020, informação verbal)

É importante evidenciar como o formato foi construído até a quinta temporada. Em grande parte das falas dos entrevistados que participaram desde a primeira temporada, o primeiro diretor do programa, Edu Ramos, foi indicado como um dos principais responsáveis pela experimentação e pela construção do formato<sup>20</sup>.

Do mesmo modo, Zarur e outros membros da equipe apontam o montador, Rodrigo Cardoso, que também está desde a primeira temporada, como o responsável pela manutenção e continuidade do formato. Por esse motivo, é importante destacar o fator humano na constituição do programa. Isto é, muito provavelmente não seria possível fazer o *Distrito Cultural*, como o conhecemos hoje, se o programa não contasse com pessoas específicas que conseguiram manter a alma do projeto. Zarur (2020) aponta que Rodrigo Cardoso “sabe tudo do *Distrito Cultural*, tem a essência do programa na cabeça e é um cara que é um mestre de roteiro” (informação verbal).

De acordo com Cardoso (2020), a ideia inicial de Edu Ramos seria algo parecido com “um formato de revista e trabalhar o comum, meio que um pouco da poética do banal” (informação verbal), ou seja, “são casos que não seriam notícias ou que não seriam interessantes, de certa forma, é achar essa beleza nesse cotidiano” (CARDOSO, 2020,

---

<sup>20</sup>De acordo com Zarur (2020), foi ele quem “formatou o programa do jeito que o programa é, claro, com a contribuição da equipe toda” (informação verbal). A apresentadora acrescenta ainda o fato de Edu ser paulista, tendo, portanto, “um estranhamento por Brasília” (ZARUR, 2020, informação verbal), o que, segundo ela, também teria agregado muito.

informação verbal). Para Souza, o formato revista contém “um apresentador em estúdio que induz os assuntos em diversos formatos — ao vivo ou gravados —, como entrevista, reportagem e videoclipe, entre outros formatos que garantem a multiplicidade de assuntos e informações” (2004, p. 174 e 175). De acordo com Cardoso (2020), contudo, esse formato se caracteriza essencialmente pela pluralidade e aponta que a restrição de temas do programa fez com que ele deixasse de ser uma “revista” para virar um “livro de bolso”.

Então é isso que o *Distrito* vem perdendo em termos do formato de revista dele. A revista é a *magazine*, revista é aquele esquema da pluralidade. O *Distrito*, de certa forma, ele tentou deixar de ser revista pra ele virar um livro de bolso, sabe? Assim, a ter assuntos restritos, eu acho que isso foi um dos grandes problemas assim do *Distrito* nas últimas temporadas. (CARDOSO, 2020, informação verbal)

Cardoso (2020) destaca outro fator importante: a “poética do banal”, termo caracterizado pela observação à beleza do cotidiano ao retratar casos que não seriam noticiados ou que não seriam considerados como interessantes. Tal perspectiva parece ter refletido no modo como ele e seus editores guiavam o processo de edição e, portanto, de formatação do programa. Como veremos mais à frente no capítulo sobre processo produtivo, a essência dessa ideia também é capturar “a questão antes da questão” (CARDOSO, 2020), isto é, mergulhar além das obras dos artistas ou dos feitos dos entrevistados, buscando entender suas vidas e quem essas pessoas são.

#### **2.3.4. As limitações do formato: do tempo reduzido ao retrato sazonal**

Outra questão apresentada especialmente pelos membros da pós-produção é a curta duração de cada programa, a considerar que, pelo material captado, seria possível fazer conteúdos mais extensos<sup>21</sup>.

O grande problema do *Distrito* é porque, assim, a gente montava coisas que tinham que caber em 15 minutos, coisas que teriam, fácil, meia hora e que ficariam boas. Tudo que saiu no *Distrito* funcionou, a minha dor era com as coisas que ficaram de fora, as coisas que eu não tive a oportunidade de mostrar porque você tem que trabalhar uma audiência, você tem que manter a pessoa cativa. (CARDOSO, 2020, informação verbal)

---

<sup>21</sup>Para Capdeville (2020), “um programa de 15 minutos não é um documentário completo, você tem um tempo limitado para falar sobre certas coisas” (informação verbal). Contudo, o assistente de direção também pontua a razoabilidade do tamanho por conseguir prender o público do começo ao fim.

Por outro lado, uma das falas que mais me chamou atenção aponta sobre a limitação do período de gravações do programa a uma época determinada do ano. O *Distrito Cultural* foi gravado no primeiro semestre de todos os anos, em dois meses específicos, a quinta temporada, por exemplo, foi captada nos meses de maio e junho de 2019, o que faz com que os registros apresentados no programa sejam um retrato de uma época do ano no Distrito Federal. É uma época que consegue contemplar apenas parte reduzida das diversas manifestações culturais que acontecem na cidade, embora o programa possa passar a sensação de uma totalidade do que é feito na cidade.

O *Distrito Cultural* ele é um retrato de uma época. A gente sempre filma em uma determinada época do ano. O que eu acho até que é meio problemático, assim. Eu sempre fui defensor de outro formato, que ele fosse filmado ao longo do ano, que a gente pudesse, ao longo do ano, ir fazendo programas, e filmando e depois lançar um produto só. Mas acaba que a gente fica confinado, por questões logísticas, a filmar em um ou dois meses. Então, é um retrato. A gente só vai trabalhar com o que está disponível naquele momento. Claro que tem coisa que a gente vai perder e que tem coisas que a gente vai conseguir só naquele momento. Então é isso, o *Distrito Cultural* é um retrato de um momento do ano, um momento específico até. (CAPDEVILLE, 2020, informação verbal)

#### **2.4. Percepção da equipe sobre o público**

Ainda que, na maioria dos casos, consigam delimitar indícios sobre qual seria o público do *Distrito Cultural*, nenhum dos membros entrevistados o caracterizou com detalhes. Foi possível identificar grande contraste entre as respostas. Contudo, como apresentado no quadro a seguir, algumas visões se repetem mais, como as que percebem o público como: pessoas ligadas à cultura da cidade e artistas, pessoas que gostam e que têm saudosismo e admiração pela cidade, pessoas de diversas idades e pessoas que moram nas regiões administrativas.

### Quadro Comparativo IV - Percepção dos membros da equipe sobre o público do programa

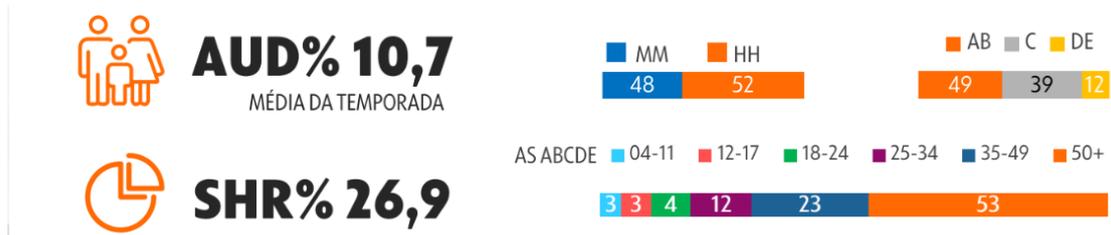
PÚBLICO			
ENTREVISTADOS			
Márcia Zarur (Idealizadora e Apresentadora)	Cris Costerus (Coordenadora de Conteúdo)	Diego Capdeville (Assistente de Direção)	Gabrielle Santelli (Coordenadora de Produção)
Todas as classes sociais. Consegue pegar também uma faixa grande de idade. (ZARUR, 2020)	Os artistas da cidade. As pessoas que gostam de Brasília. (COSTERUS, 2020)	Regiões administrativas do DF. As pessoas ligadas à cultura. Não só pessoas que são ligadas à cultura do DF. Mais conhecido por jovens do que pessoas mais velhas. (CAPDEVILLE, 2020)	Na teoria, é pra todo mundo, pro povo, abranger toda a população, um pouco mais aberto. Mas, às vezes, eu acho que acaba sendo um pouco elitizado. (SANTELLI, 2020)

ENTREVISTADOS			
Diogo Ramos (Diretor de Fotografia)	Rodrigo Cardoso (Montador)	Rafael Stadniki (Editor)	Felipe Rossi (Editor)
Eu não sei quem assiste ao <i>Distrito Cultural</i> . (RAMOS, 2020)	Classes BCD. Público que esteja relacionado com a produção cultural da cidade. As pessoas que têm um certo saudosismo com a relação à cidade. (CARDOSO, 2020)	Pessoas mais velhas que assistem televisão aberta. E as satélites principalmente que é eu acho que é o grande público alvo da Globo hoje em dia, Globo Brasília. (STADNIKI, 2020)	Pessoas que têm alguma relação com Brasília, que tem alguma admiração por Brasília, uma curiosidade. Para todas as faixas etárias, bem eclético, um programa bem eclético. (ROSSI, 2020)

De acordo com os dados apresentados pelo Ibope, o público da quinta temporada do *Distrito Cultural* foi dividido de modo equilibrado entre homens (52%) e mulheres (48%). Quanto à divisão de classes, ainda utilizadas pela televisão, a maioria dos espectadores pertencem às classes AB (49%), embora, somadas, as classes CDE representem 51% da audiência. Por outro lado, os traços mais expressivos dos dados coletados são os de faixa etária. De acordo com o levantamento, 53% do público do *Distrito Cultural* é formado por pessoas com mais de 50 anos, seguido por 23% com pessoas entre 35 e 49 anos, e 12% com pessoas de 25 a 34. Em 2019, o programa alcançou, em média, 10,7 pontos de audiência por episódio. Tais dados representam, durante toda a temporada, um alcance de 656.255 domicílios e 1.153.856 pessoas. O *share* de audiência, que corresponde à percentagem de

televisores ligados na *TV Globo Brasília* durante programa em relação ao universo total, foi de 26,9%, em média, durante toda a temporada do ano passado.

**Imagem 10 - Audiência e *share* domiciliar**  
(quinta temporada do *Distrito Cultural*)



Fonte: Kantar Ibope Media - Tabela de Programação - Audiência e *Share* Domiciliar - somente 12 episódios - setembro, outubro, novembro e dezembro 2019

## Capítulo III - O processo produtivo da pré-produção à montagem

### 1. Roteirização e o processo colaborativo na construção do programa

Para analisar o processo produtivo do programa, considerei dividi-lo em três grandes etapas: a pré-produção, a produção ou captação, e a pós-produção. Na primeira delas, na qual todas as demandas necessárias para que a equipe de filmagem pudesse gravar eram cumpridas, tratei sobre a pesquisa e a seleção de personagens, procedimentos indispensáveis para a constituição inicial do roteiro. Na segunda, na qual aconteciam a captação de imagens e a realização de entrevistas, discuti sobre as escolhas de planos e de recursos estéticos. No terceiro, abordei questões próprias da montagem, buscando entender a seleção de imagens e a construção do roteiro final.

A partir do que pude observar enquanto participante do programa e do que foi apresentado nas entrevistas, é possível afirmar que o *Distrito Cultural* não possuía um roteiro único e fechado, mas vivo nas mãos da equipe e que ia se ajustando ao longo do processo. E é exatamente neste ponto que entra o que, a meu ver, se destaca como um caráter colaborativo<sup>22</sup> do programa, isto é, todos os núcleos tinham espaço para contribuir e interferir no roteiro final, especialmente os membros da equipe de pesquisa e de pós-produção. Como veremos mais à frente, a reunião de pauta era parte essencial para o firmamento deste processo, no qual os membros da equipe, do estagiário ao diretor, tinham uma discussão em conjunto para a seleção de personagens. Para o assistente de direção, Diego Capdeville, o programa tem, essencialmente, três roteiros, sendo um deles para cada uma das etapas referenciadas acima.

São praticamente três roteiros que a gente trabalha, na verdade são até mais do que três, eu diria. A gente tem uma ideia de roteiro, uma linha que é proposta pela Márcia e pelo diretor. E depois, na hora da pesquisa de conteúdo que você inclusive sabe porque fez parte, a gente vê o quê que acontece. É feita uma pré-entrevista com os personagens e, depois, na hora que a gente vai filmar, já é outra coisa porque você está em um ambiente conversando com uma pessoa. E depois, na hora da edição, tinha um outro roteiro. Então, a gente está trabalhando com três roteiros. Acaba que, no final, o que vale é o da edição, porque é o final. Mas a gente trabalha praticamente com três roteiros: um de pré, um de produção e outro de pós. (CAPDEVILLE, 2020, informação verbal)

---

<sup>22</sup>De acordo com o Dicionário Online de Português, colaborativo significa “produzido em conjunto com outras pessoas; desenvolvido com a contribuição de”. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/colaborativo/> Acesso em: 9 jun. 2020.

Tomando esta fala e considerando as especificidades que pude observar durante a produção do programa, acredito que seja possível encontrar quatro roteiros ao longo do processo. O primeiro pode ser entendido como o esboço elaborado pela apresentadora do programa, Marcia Zarur, que apresenta caminhos possíveis para cada um dos episódios, com temas específicos e algumas sugestões de pessoas a serem entrevistadas. Trata-se, contudo, de um ponto de partida, visto que muitas das ideias iniciais são modificadas ao longo do processo. A partir desse esboço, ainda na etapa de pré-produção, a equipe de pesquisa do programa procurava personagens alinhados com a proposta de cada um dos episódios. Assim, eram feitas as reuniões de pauta, nas quais eram decididos os entrevistados, criando um segundo roteiro. O terceiro, que se formava durante a captação, diz respeito a como a equipe decidiu registrar os personagens escolhidos, às perguntas que a apresentadora fez para direcionar a narrativa mas, essencialmente, ao rumo que cada personagem entrevistado e a situação estabeleciam, o que, frequentemente, fugia do controle da equipe. Nesta etapa, em decorrência da apropriação no uso do formato documental, surgiam elementos, muitas vezes, novos e inesperados.

Você não tem muito controle sobre o que vai acontecer, então assim, a essência do documental é você pegar o que está acontecendo naquele momento e captar da melhor maneira possível, sem tentar desenhar muito, planejar muito, sem deixar que a coisa fique *fake*, você quer o real. [...] O documental é justamente te desarmar o tempo inteiro. É você estar preparado para as situações mais loucas que podem acontecer na cena e você aproveitar essas situações de maneira engraçada, divertida. E você mostra muito mais o contexto do que está acontecendo quando você pega as pessoas realmente descontraídas, fazendo o que elas fariam se a câmera não estivesse lá, isso é o legal do documental (ZARUR, 2020, informação verbal)

O quarto e último roteiro, o da pós-produção, também era o principal porque era o responsável pela forma final de cada programa. Nesta etapa, o montador e os editores recebiam o resultado da soma dos roteiros anteriores: a ideia inicial da apresentadora, a estrutura apresentada pela equipe de pesquisa e os registros imprevisíveis obtidos na captação. Cabia à equipe selecionar materiais extensos, dar sentido, conectar elementos dentro do episódio e estabelecer, assim, o roteiro que ia ao ar. Para o montador<sup>23</sup>, Rodrigo Cardoso,

---

<sup>23</sup> “A montagem de texto, a narrativa do *Distrito* não era hermética. O grande destaque do *Distrito* é uma pesquisa afinada com o roteiro em paralelo, a gente trabalhava em paralelo. O *Distrito* ele tinha uma pegada documental e ao mesmo tempo também não, e a gente conseguiu trabalhar isso em paralelo sem ter um grande mandatário. Toda parte de conteúdo do *Distrito* é isso, o processo ele é colaborativo, esse é o grande destaque do programa, eu acho. [...] Então eu acho que esse roteiro ele vinha sendo escrito por todo mundo desde o começo, sabe? [...] Era uma coisa que ela era viva. Isso ia acontecendo. Eu não acho que era um roteiro que acontecia na ilha não. Embora a gente fizesse isso em termos de narrativa, sim.” (CARDOSO, 2020, informação verbal)

embora o papel da montagem fosse crucial para a definição da narrativa de cada episódio, as etapas anteriores também eram fundamentais. De acordo com ele, o roteiro era escrito a várias mãos e exigia sensibilidade principalmente da equipe de pesquisa do programa, que devia estar atenta à adequação e às possibilidades que cada personagem oferecia.

De acordo com as delimitações da ficha técnica, o roteiro do programa era essencialmente elaborado pela pós-produção, visto que esse núcleo estabelecia a narrativa final de cada um dos episódios. Contudo, de forma mais ampla e buscando compreender as dinâmicas de escolhas que envolviam o processo produtivo, faz-se fundamental perceber a multiplicidade e as diversas fases pelas quais o roteiro do programa passava até chegar a formatação final. Acredito que o principal aspecto que configurou o caráter colaborativo do programa na elaboração do roteiro sejam as discussões realizadas durante as reuniões de pauta. Nelas, apresentadora, assistente de direção, diretor, montador, coordenadora da equipe de pesquisa, membros da equipe de pesquisa e até de captação discutiam sobre quais personagens deveriam entrar em cada episódio. Na condição de estagiário, não apenas tive a oportunidade de opinar, como era solicitado a fazê-lo. Fui encorajado a apresentar minhas percepções sobre os personagens com os quais havia conversado por telefone e justificar o porquê de considerá-los aptos ou não para entrarem nos episódios. Nesse processo de compartilhamento de olhares e de tomada de decisões em conjunto, era formado o ambiente necessário para que o programa fosse o resultado de diversas visões.

Nesse processo de construção do roteiro, acredito que seja necessário destacar, ainda, a relação entre a montagem e a equipe de pesquisa. Durante as gravações do programa, a equipe de montagem já havia começado a editar. O que permitia ao montador, durante o processo, ir modelando os episódios de acordo com alguns dos materiais que chegavam para edição. Além das reuniões da pauta, Rodrigo Cardoso, montador, e Cris Costerus, coordenadora de conteúdo responsável pela área de pesquisa, se reuniam para discutir o que poderia ser feito para ajustar cada um dos episódios<sup>24</sup>, à medida em que cada um deles andava. Nessa conversa também entrava a apresentadora do programa, Marcia Zarur ou o assistente de direção, Diego Capdeville. Isto é, para além das reuniões de pauta, as conversas entre os membros eram fundamentais para a conformação do roteiro ao longo do processo. Por fim, no que diz respeito à relação da equipe com a produtora, *Fábrica Filmes*, e à

---

<sup>24</sup>De acordo com Stadniki (2020), editor, “você poderia falar que a Márcia era diretora, que o Rafa (Rafael Wergles) era diretor, ou até o próprio Rodrigo. Só que, por questões de funcionalidade de set, o Rafa era o diretor” (informação verbal), tal afirmação reforça o caráter colaborativo do programa.

emissora, *TV Globo Brasília*, Zarur destaca a independência e liberdade que os membros tinham para experimentar e construir o programa.

O programa fica muito, eu diria que 95%, talvez até mais, na mão da equipe. É a gente que bota a mão na massa, é a gente que discute, é a gente que bota o bloco na rua e faz o trem andar. Eu acho que a gente tem essa autonomia e essa independência como equipe para tocar do jeito que a gente acha melhor. E isso foi uma coisa muito legal, ter essa liberdade foi muito importante inclusive para o produto ter a cara que ele tem. (ZARUR, 2020, informação verbal)

## 2. Pré-produção

A etapa da pré-produção, caracterizada essencialmente pela pesquisa e seleção de personagens, foi com a qual tive o maior envolvimento durante o processo produtivo do programa, por ter sido estagiário da área. Pude não só observar de perto, mas participar das decisões desta etapa do processo, o que me forneceu um valioso material para começar a elaborar este trabalho. É importante destacar que, nessa etapa, também eram realizadas atividades logísticas como: aluguel de equipamentos específicos, organização de cardápios para alimentação da equipe, elaboração de cronogramas de gravações, resolução de questões burocráticas, marcação de entrevistas, solicitação de materiais específicos que poderiam ser utilizados nas gravações, etc. Contudo, levando em consideração o problema deste trabalho, a questão central a ser investigada, nesta etapa, é a pesquisa e seleção de personagens, atividade fundamental para a constituição do roteiro do programa, como abordado anteriormente.

### 2.1. Pesquisa de personagens

Acredito que o método utilizado pela equipe de pesquisa para encontrar personagens possa ser entendido como a soma de três fatores: a observação do dia-a-dia, a experiência e a vivência dos membros, e a busca na internet. O primeiro fator, identificado pela apresentadora, diz respeito à necessidade de observação da cidade que o programa demandava. Marcia Zarur<sup>25</sup> destaca que, para a elaboração do roteiro inicial, do esboço, era necessário estar atenta às peculiaridades da cidade que guardavam, em si, um potencial para serem representadas.

---

<sup>25</sup> “Então a pauta tem muito dessa observação que você tem no dia-a-dia, você tem que estar com o olhar atento para o que está acontecendo, para as coisas à sua volta porque tudo isso pode virar uma pauta. Essas peculiaridades de Brasília, se você estiver com os olhos abertos e atentos, você captura isso como pauta, você transforma isso em pauta.” (ZARUR, 2020, informação verbal)

**Imagem 11 – Trecho do episódio “Fazendo Arte”**

Dona Rosicleide explica que o bordado, diferentemente da tinta, faz com que as feições das bonecas de pano permaneçam durante toda a vida útil delas.



Fonte: Distrito (2019)

Dona Rosicleide, bonequeira da estrutural que aparece no episódio “Fazendo Arte” é um dos exemplos que ilustram melhor a importância da sensibilidade e do olhar atento para a composição do programa.

Na quinta temporada, a gente teve um episódio que se chama “Fazendo Arte”, esse episódio tem uma senhora que faz bonecas de pano, bonecas de pano negras, uma moradora da estrutural, uma artesã que faz bonecas de pano. Como é que surgiu essa pauta? Eu frequento muito a *Banquinha da Conceição*, na 308 sul, passo lá de vez em quando. Um dia eu estava na banquinha e vi uma boneca muito bonita negra — o que é uma coisa rara porque você normalmente vê bonecas brancas, você não vê bonecas negras. Me chamou atenção. Eu achei o acabamento da boneca primoroso, a boneca linda. Eu fui e olhei a boneca e vi que tinha uma etiquetinha escrito “Rosicleide - Estrutural” e o telefone dela. Isso foi muito antes de sentar para fazer a pauta da quinta temporada, só que eu já anotei ali no caderninho. (ZARUR, 2020, informação verbal)

O segundo fator, por sua vez, diz respeito especialmente as experiências de vida e profissionais que cada membro carregava<sup>26</sup>. O terceiro, por fim, diz respeito ao recurso utilizado para encontrar personagens ou para entrar em contato com eles. Muitas das

---

<sup>26</sup>Cris Costerus, coordenadora da equipe de conteúdo e pesquisa, destaca a importância de sua vivência cultural na cidade: “da minha parte, eu acho que tem muito de ter trabalhado, fiquei 12 anos trabalhando na Secretaria de Cultura, de ter uma noção mais ou menos da cultura da cidade, do que estava acontecendo” (COSTERUS, 2020, informação verbal). Por outro lado, quando fui escolhido para ser estagiário, também acredito que minha vivência cultural com projetos da cidade tenha influenciado na escolha. Para Marcia Zarur, essa experiência também contava bastante: “eu vivi praticamente minha vida inteira aqui na cidade, então eu tenho uma vivência da cidade e, como jornalista, eu tive a possibilidade de conhecer profundamente o quadrado todo, não ficar só no Plano Piloto, embora minha vivência seja no Plano Piloto, eu sempre fiz muitas matérias fora do Plano Piloto. Então eu já tinha um conhecimento dessa Brasília maior, dessas ‘Brasílias’ todas que formam ‘A Brasília’. Eu estou, claro, com os olhos abertos e atentos a tudo que está acontecendo, mas tem também uma vivência e uma memória, e eu carrego essa memória de Brasília e isso, de certa forma, ajuda na hora de pensar as pautas.” (ZARUR, 2020, informação verbal).

pesquisas que fazíamos se davam por ligações ou por meio do *Google*, buscando em sites, matérias de jornais e mídias sociais. Para o episódio “*Sabor Candango*”, por exemplo, com o objetivo de encontrar pessoas que pudessem falar com propriedade sobre o que era produzido na cidade em termos de culinária, a equipe buscou em editorias de gastronomia, sites de restaurantes, páginas no *Facebook* e perfis no *Instagram*. Para além dos personagens que já eram sugeridos no roteiro inicial entregue pela apresentadora, buscávamos novos entrevistados, a partir das conversas em reuniões de pauta. Com relação a esse ponto, a coordenadora da área, Cris Costerus, aponta para a necessidade de ter uma equipe com sensibilidade para encontrar personagens.

Tem a facilidade da internet, do *Facebook*, do *Instagram* hoje em dia que você pode procurar e você, tendo uma luz de para onde você quer ir, começa ir atrás dessas histórias que estão por aí e ver onde encaixa, onde dá, onde estão essas pessoas. [...] Mas acho que tem que ter um *feeling*, uma coisa assim especial. Tem que gostar da cultura, tem que estar presente, tem que frequentar, saber onde está acontecendo pra você poder achar as personagens (COSTERUS, 2020, informação verbal)

## 2.2. Seleção de personagens

A seleção dos personagens que iriam entrar em cada episódio era parte fundamental e significativa do roteiro, tendo em vista que eram os entrevistados escolhidos que forneciam limitações ou possibilidades para a equipe de montagem, após a captação. As decisões tomadas nessa etapa eram diretamente responsáveis pelo produto final, porque começavam a estabelecer uma espécie de esqueleto. Pelo que pude observar, não existia uma fórmula para determinar personagens que trariam um bom retorno em audiência, embora acredite que seja possível identificar critérios que orientavam as decisões tomadas.

Após participar do processo e analisar as falas dos membros, acredito que seja possível entendê-lo a partir de dois eixos: o dos métodos de seleção e o dos critérios de seleção. O método para a escolha de personagens tinha como ponto de partida os temas pré-estabelecidos para cada episódio, e era fundamentado em reuniões de equipe e em trocas interpessoais, mediadas por meio de um painel visual com personagens fixado na parede do escritório, que funcionava como uma espécie de mosaico. Acrescenta-se ao método, a sensibilidade e a intuição dos membros da equipe. Por outro lado, os critérios utilizados para a escolha de personagens, pelo que pude identificar, eram, essencialmente: a adequação ao contexto do episódio, as personalidades e as histórias interessantes, e o carisma e a desenvoltura para falar.

### 2.2.1.O método

De acordo com Marcia Zarur, a sensibilidade para os acontecimentos da cidade e o olhar atento eram a matéria-prima. Esses temas pré-estabelecidos configuravam o que chamei de primeiro roteiro, davam o pontapé inicial para cada episódio. A partir deles, se dava a busca por personagens. Eles também carregavam, desde o início, o que seria o título de cada um dos episódios, o direcionamento inicial<sup>27</sup>.

**Tabela 3 - Episódios da quinta temporada do Distrito Cultural**

Episódios da quinta temporada do Distrito Cultural	
Títulos incluídos na veiculação numerados de acordo com a ordem em que foram exibidos	
1. “Memórias Reveladas”	2. “Onde Mora a Cultura”
3. “Voluntariarte”	4. “Um Pedacinho do Nordeste”
5. “Fazendo Arte”	6. “Sabor Candango”
7. “Esculturas”	8. “Tecnologia e Cultura”
9. “O Olhar Gringo”	10. “Muito antes de Brasília”
11. “Nomes Para Lembrar”	12. “As Brasilienses”

Fonte: Distrito (2019)

Dada a delimitação inicial de temas e a procura por personagens, eram feitas as reuniões de pauta, momento fundamental do método, visto que, nele, os membros da equipe decidiam quais seriam os entrevistados e quais não irão entrar. Nessas reuniões costumavam participar boa parte dos membros da equipe, essencialmente contando com: todos do núcleo de pesquisa, do qual eu fazia parte; apresentadora; diretor; assistente de direção e montador. Os personagens com os quais a equipe de conteúdo e pesquisa entrava em contato, considerando-os para encaixe nos episódios, eram fixados em um painel visual de *post-its*, divididos por episódios. Tal painel funcionava como uma espécie de mosaico que permitia a visualização do esqueleto de cada episódios, além de possibilitar a retirada ou realocação de personagens.

<sup>27</sup> “Geralmente, a Márcia vem com os temas dos episódios. Às vezes, tem influência do diretor, às vezes não. Mas, muitas vezes, a Márcia já vem com ideias do que é mais ou menos o tema. Daí, baseado nisso, a gente vê o que é bom e o que não é, o que está faltando e o que que tem demais.” (CAPDEVILLE, 2020, informação verbal).



O mosaico funcionava como ferramenta para colaboração entre os membros da equipe e para troca de ideias nas reuniões de pauta<sup>28</sup>, nas quais todos costumavam ter voz ativa. Tendo como base os elementos apresentados no painel visual, isto é, o esqueleto dos episódios, a equipe selecionava quais personagens se adequavam, quais seriam retirados e quais se encaixariam melhor em outros episódios. Para a tomada de decisões, embora vozes-chave como a da apresentadora e a do montador tivessem um peso maior, a conversa e a mediação entre conflitos de ideias entre os membros era a principal operação utilizada<sup>29</sup>.

### 2.2.2. Os critérios

Não existe uma fórmula para o personagem de sucesso, e nem seria interessante que houvesse visto que, como analisado no tópico anterior, o método é fluido e se estabelece por conversas constantes entre a equipe. Contudo, embora nem todos os membros consigam elencar explicitamente, foi possível identificar alguns critérios que orientavam a escolha de personagens, no que aparentava ser um esforço para criar episódios coerentes e atrativos. Pelo que pude observar, para ser escolhido, um personagem precisava ter: adequação ao contexto do episódio, isto é, ser relacionável com os outros personagens encaixados, personalidade e/ou história interessantes<sup>30</sup>, e, na maioria dos casos, carisma e/ou desenvoltura para falar para as câmeras.

No que se refere ao primeiro critério, para a coordenadora de conteúdo, Costerus (2020) era necessário “ter uma história dentro do episódio, cada personagem tem sua história e um tem que chamar o outro, *linkar* com o outro” (informação verbal). Ou seja, em muitos casos, o que determinava a escolha dos personagens, para além da adequação com o tema de cada episódio, eram as inter-relações e as conexões entre eles. O que diz respeito também ao segundo critério pois, além da adequação com os outros componentes dos episódios, cada

<sup>28</sup> Pelo que pude perceber durante o processo de produção do programa, para os membros da equipe uma pauta significava uma entrevista e, portanto, um personagem a ser incluído no episódio. Deste modo, cada *post-it* grudado no painel representava um entrevistado e, portanto, uma pauta.

<sup>29</sup> “Não tem fórmula matemática, não tem receita cartesiana para isso. Eu acho que é uma coisa de muita conversa, acho que tem muita troca entre a equipe. Então, assim, quando a gente vai escolher um personagem não sou eu que estou lá e digo ‘este vai entrar’ ou o diretor chega lá e diz ‘este vai entrar’, eu acho que tem uma troca muito grande e isso eu acho muito legal do *Distrito* porque é um programa muito democrático.” (ZARUR, 2020, informação verbal).

<sup>30</sup> O montador Rodrigo Cardoso aponta que “as coisas vão ganhando uma grandiosidade exatamente porque a cidade é muito recente, então você trabalha uma parada que não chega a ser histórica, ela chega a ser quase biográfica. Então, se você não tem uma história de vida que seja interessante, não é uma pessoa interessante. Por mais que o material seja muito bom, e a gente passou por isso. As coisas que quase não ficaram boas eram essas, eram pessoas que tinham algo a mostrar interessante, mas que elas, por elas mesmo, eram, de certa forma, vazias.” (CARDOSO, 2020, informação verbal).

personagem deveria ter uma história que fosse além de seu ofício ou da pauta central da entrevista. Costerus (2020) acrescenta que o personagem escolhido “é o mais emocionante, que tem uma história boa para contar” (informação verbal). Isto é, se o entrevistado fosse um artesão, existia um interesse para além de seu artesanato, abrindo espaço para perguntas como: quem é essa pessoa? De onde veio? Por quais desafios passou na vida? Existe algo de peculiar em sua personalidade? Tais perguntas nasciam da intenção de evidenciar o perfil biográfico e a personalidade do personagem, o que seria, nas palavras do montador, “a pergunta antes da pergunta” (CARDOSO, 2020).

E aí eu não tenho aquele grande mote do *Distrito* que é “a pergunta antes da pergunta”. Porque a gente quer mostrar a história das pessoas, né? A gente usa como pano de fundo a cidade, a gente usa como pano de fundo o que as pessoas fazem, né? Aquilo com que elas trabalham. Mas a gente quer mostrar a personalidade das pessoas. (CARDOSO, 2020, informação verbal)

O último critério, que diz respeito à questão do carisma e da desenvoltura dos personagens, costumava ser uma regra variável. Durante as ligações feitas no processo de pesquisa, um dos fatores a serem avaliados era a forma como os possíveis entrevistados falavam, se eram expressivos, se conseguiam desenvolver uma conversa, se pareciam tímidos ou não. Tentava-se prever como seria a performance dos mesmos diante das câmeras. Contudo, a condicionante que podia fazer com que esse fator fosse desconsiderado era exatamente o peso dos outros critérios. Se um personagem não falasse tão bem, mas apresentasse uma história que encaixasse perfeitamente no episódio o último critério era relativizado<sup>31</sup>. Por outro lado, o assistente de direção, Diego Capdeville, destaca que, embora a desenvoltura para a fala e o carisma do entrevistado fossem importantes, nem sempre eram determinantes para que a pauta fosse interessante, mas o contexto com o qual os personagens estavam envolvidos, bem como a influência deles na cultura da cidade e na vida das pessoas. Foi o caso do Judô Gonzaga, pauta do episódio “*Voluntariarte*”. Embora o criador do projeto fosse o Senhor Gonzaga, a narrativa foi estruturada a partir da história de uma de suas alunas, Maria Eduarda, que contou sobre as mudanças que ocorreram em sua vida após a prática do judô.

---

<sup>31</sup> De acordo com Costerus (2020), “tem personagem que a história é boa, mas ele não fala bem, ele trava, tem uma dificuldade”, mas “tem uns que a história é tão boa que a gente insiste, a gente conta com nossos montadores, editores, que vão dar um jeito de tirar alguma coisa dali” (informação verbal).

**Imagem 13 - Trecho do episódio “Voluntariarte**  
 Maria Eduarda conta que os meninos a julgavam por fazer judô



Fonte: Distrito (2019)

### 3. Captação e entrevistas

O processo para captação de entrevistas exigia diversas atividades, como a gestão da equipe, mediações com personagens entrevistados e o controle do set de filmagens. Contudo, nesta seção, iremos focar essencialmente na direção de fotografia, parte fundamental para a construção do programa. Embora não tenha aprofundado sobre questões como o roteiro de perguntas das entrevistas feito pela apresentadora e os procedimentos logísticos necessários para esta etapa do processo, discorro brevemente sobre o que acontecia antes das gravações.

#### 3.1. Antes das entrevistas

O contato do entrevistado com o programa começava muito antes das gravações. Eram realizadas entrevistas prévias, conversas e, em alguns casos, visitas. Pelo que pude observar, a intenção não era apenas garantir que os personagens iriam performar bem, mas também que eles sentissem respeito e segurança por parte da equipe. Trata-se de uma doação, isto é, eram pessoas que abriam suas vidas para que existisse um material de trabalho para o *Distrito Cultural*<sup>32</sup>.

Recordo-me de quando visitamos Dona Sandra Cavalheiro para uma pré-entrevista. Pioneira e moradora do Núcleo Bandeirante dos tempos de Cidade Livre, a doce senhora nos

<sup>32</sup> “Porque é um momento de entrega dessas pessoas, elas te abrem o coração e te recebem como se você fosse alguém muito próximo, muito amigo. Elas compartilham essas histórias com você e contam detalhes e intimidades maravilhosas. Ter acesso, poder entrar na casa dessas pessoas, entrar na vida dessas pessoas e compartilhar isso com o público, isso eu acho riquíssimo.” (ZARUR, 2020, informação verbal)

recebeu em sua casa como se fôssemos de sua família. No dia da gravação, preparou uma mesa com lanches para a equipe e fez questão que todos experimentassem do seu café. E, da mesma forma, também abriu sua vida, contando histórias e vivências na Brasília que se erguia. O episódio em questão era o “*Memórias Reveladas*”, que só pôde se concretizar porque pessoas como ela abriram as portas de suas casas e cederam fotos, recortes de jornais, objetos, memórias.

O primeiro contato com os personagens, a troca de olhares ao abrir a porta, ou quaisquer atos espontâneos eram, provavelmente, os melhores momentos das entrevistas<sup>33</sup>, embora não fossem registrados. Contudo, na maioria das vezes não era possível fazer isso, exatamente por conta das limitações estruturais de um programa que possui um cuidado com a fotografia que é próprio do documentário, diferentemente do telejornalismo<sup>34</sup>.

### 3.2. A direção de fotografia

Para entender como os padrões de fotografia adotados pelo programa eram estabelecidos, é necessário considerar o olhar de Diogo Ramos, diretor de fotografia que, desde a primeira temporada, foi responsável por essa função. Para ele, a mensagem que o *Distrito Cultural* deve passar é de uma Brasília humanizada, em oposição ao estereótipo de frieza e impessoalidade. Pelo que pude perceber, Ramos carrega uma paixão pela cidade e uma certa admiração pelas possibilidades criativas que ela fornece, como o céu aberto.

E por mais que você filme coisas feias aqui em Brasília, você tem a possibilidade de simplesmente jogar a câmera um pouco para cima e você sempre vai ter um céu bonito, entendeu? São essas pequenas coisas, assim, que a gente vai aprendendo com Brasília e se apaixonando por Brasília. Então, são várias coisinhas assim que, para a gente que trabalha com imagem, são presentes, entendeu? (RAMOS, 2020, informação verbal)

O diretor de fotografia carrega consigo boa parte da linguagem e da estética do programa. De acordo com Ramos (2020), embora o início tenha sido marcado pela experimentação, ao longo do tempo o formato foi se conformando e se aproximando do que,

---

<sup>33</sup> De acordo com Zarur (2020), é possível mostrar “muito mais o contexto do que está acontecendo quando você pega as pessoas realmente descontraídas, fazendo o que elas fariam se a câmera não estivesse lá” (informação verbal).

<sup>34</sup> “A maioria dos diretores, com exceção só do Iberê, eu acho, que é um cara mais do cinema, todos eles sempre queriam que a gente chegasse na locação já filmando, sabe? [...] E isso nunca foi fácil, assim, justamente por isto: porque a gente tem um equipamento para documentário, para sentar, montar e fazer. [...] Mas, no final das contas, não tinha o que fazer, provavelmente a gente perdeu a maioria das melhores falas na hora do primeiro encontro, sabe?” (RAMOS, 2020, informação verbal)

segundo ele<sup>35</sup>, é feito mundialmente para filmes institucionais, programas de entrevista e documentários.

### 3.2.1. A escolha de planos

Portanto, é possível constatar que, embora tenha experimentado diversas possibilidades no começo, a fotografia do programa foi formatada a partir das características comuns da estética documental e assim se manteve durante a quinta temporada. De acordo com Ramos (2020), embora pudesse haver mais variações, existiam, essencialmente, quatro planos que definiam a linguagem do *Distrito Cultural*: plano médio, close-up, plano de detalhe ou superclose, e plano geral.

O plano médio, basicamente, retrata o personagem da cintura pra cima e, como possível observar a seguir, deixa uma grande parte do cenário em cena, à direita do espectador. O close-up, por sua vez, enquadra apenas os ombros e a cabeça do personagem, reduzindo a visualização do cenário, que ainda ocupa boa parte do lado direito, mas aparece desfocado. O superclose retrata apenas a cabeça do personagem, ainda que mostre parte do cenário, também desfocado. O plano de detalhe, como o próprio nome sugere, enquadra detalhes que possam valorizar a sequência da cena, como os olhos do personagem. O plano geral, por fim, retrata o corpo inteiro dos personagens e, no *Distrito Cultural*, é feito com uma lente grande-angular<sup>36</sup>.

Somam-se a esses planos as imagens aéreas feitas com drone que, assim como o plano de detalhe e o plano geral, serviam como cobertura. Isto é, são imagens utilizadas para cobrir as falas dos entrevistados ou a trilha sonora, sendo exibidas durante as mesmas para contribuir na composição de sentido da cena.

---

<sup>35</sup> “A gente foi meio que medido na régua, assim, vendo as coisas que funcionavam e as coisas que não funcionavam. Mas, por mais que a gente tenha chegado nesse formato, a gente nunca saiu muito da caixinha, não. Por mais que a gente tenha esse formato, por mais que, muitas vezes, a gente tenha feito muitas experiências — usar até GoPro nas próprias entrevistas, assim — a gente não conseguiu sair muito do que é usado em estética de programa de entrevista mundialmente, assim, em estética de programa institucional, sabe? Em estética de programa documental. A gente, eu não falo isso com alegria, meio que ainda seguiu muito, e ainda segue, uma tendência, essa coisa de uma câmera mais fechada e uma mais aberta.” (RAMOS, 2020, informação verbal).

<sup>36</sup> As imagens feitas em plano geral, na quinta temporada, passaram a utilizar um *gimbal*, equipamento portátil no qual a câmera é apoiada e que auxilia na estabilização do movimento. Nas temporadas anteriores, conforme informado por Ramos, para realizar planos assim, o equipamento utilizado era o *steadicam*, que cumpre a mesma função do *gimbal*, mas que requer o uso de um colete com um braço mecânico acoplado.

### Quadro de imagens 1 - Planos utilizados no *Distrito Cultural*

Trechos do episódio “*As Brasileenses*”. Rebeca Reallega conta sobre sua trajetória de empoderamento como mulher negra e cantora. Professora Gina Vieira explica como conseguiu aproximar os alunos da escola e como criou o projeto “Mulheres Inspiradoras”.

**Plano médio**



Fonte: Distrito (2019)

**Close-up**



Fonte: Distrito (2019)

**Superclose**



Fonte: Distrito (2019)

**Plano de detalhe**



Fonte: Distrito (2019)

**Plano geral (com lente grande-angular)**



Fonte: Distrito (2019)

Para além dos padrões utilizados em todas as entrevistas, Ramos (2020) ressalta que, para as imagens de cobertura, outras possibilidades eram exploradas<sup>37</sup>. Talvez seja nesse

<sup>37</sup> “Para fazer uma pauta, a gente fazia 12 câmeras, 12 enquadramentos diferentes e aí colocava GoPro no carro, GoPro na pessoa, uma câmera daqui outra dali. Então essa variedade de enquadramentos era uma coisa que era

sentido que parte da estética do programa se manteve, de certo modo, experimental. Isto é, embora as entrevistas fossem delimitadas por modos de se fazer muito específicos e consolidados ao longo das temporadas, foi por meio das imagens de cobertura que a equipe conseguiu continuar explorando novas possibilidades de enquadramentos, ainda que restritas.

Teremos, em algumas abordagens sobre a cidade, imagens aéreas e feitas com drone. Mas a nossa câmera estará sobretudo no solo, investigando e se movimentando como um olhar curioso de quem desvenda um labirinto. Buscaremos uma câmera “viva”, mas com uma fotografia intimista e enquadramentos pouco usuais. É importante provocar um certo “estranhamento”, porque o nosso objeto retratado é visto pelo público todos os dias, é a Brasília olhada pela janela do ônibus e tão mal retratada nos noticiários de política. Mas a Capital que vamos mostrar é “outra”, por isso mesmo, “outros” serão os procedimentos estéticos dos episódios da série *DISTRITO CULTURAL*. (FILMES, 2019, p.8, *grifo do autor*)

No texto do projeto da quinta temporada, os ditos enquadramentos pouco usuais, que poderiam aproximar o programa de uma estética experimental, são apresentados como elementos de destaque, embora estivessem mais presentes apenas nas imagens de cobertura. O projeto destaca ainda a tentativa de trazer um olhar de estranhamento o que, de certa forma, se reflete no uso da lente grande-angular, que distorce a imagem<sup>38</sup>.

Cabe apontar que captação do programa foi feita com câmeras DSLR<sup>39</sup> para realização de entrevistas, câmeras *GoPro*<sup>40</sup> para captação de imagens com grande angulação, e drone para as imagens aéreas. (melhor explicar rapidamente as características de cada uma dessas câmeras) Desse modo, nas entrevistas<sup>41</sup>, enquanto uma câmera captava um plano médio, a outra captava planos fechados, incluindo close-up e superclose. Durante a captação de imagens de cobertura, ambas as câmeras eram utilizadas, captando planos diferentes.

---

muito boa e fazia parte da estética que a gente conseguiu alcançar no *Distrito*.” (RAMOS, 2020, informação verbal)

<sup>38</sup> De acordo com Ramos (2020), na primeira temporada algumas entrevistas foram feitas com lentes assim para trazer a sensação de estranhamento, porém, nas temporadas seguintes isso não se repetiu, embora a grande-angular tenha sido bastante utilizada em imagens de cobertura.

<sup>39</sup> As câmeras DSLR, abreviação do termo *Digital Single Lens Reflex*, são comuns no mundo da fotografia e, diferentes das câmeras utilizadas em estúdios de televisão, são menores e fáceis de serem transportadas. São nomeadas assim pois possuem um espelho interno que permite que o fotógrafo visualize as imagens capturadas com alta fidelidade de reprodução.

<sup>40</sup> A *GoPro* é uma câmera portátil comumente utilizada para a captura de imagens em esportes radicais. É pequena e pode acompanhar equipamentos que ajudam fixá-la em diversos suportes. Trata-se de uma ótima ferramenta para fazer registros de alta qualidade em situações não convencionais.

<sup>41</sup> “Na maioria, no bruto mesmo, a gente sempre usou essas câmeras DSLR. A gente sempre captou as entrevistas com uma câmera fazendo mais aberto e uma outra fazendo um detalhe, fazendo fechado e, depois, na cobertura, as duas câmeras faziam em ângulos diferentes e tal. Mas, basicamente, a captação do nosso *Distrito Cultural* foi toda feita assim.” (RAMOS, 2020, informação verbal)

**Imagem 14 - Bastidores do episódio “Nomes Para Lembrar”**

À esquerda da apresentadora, Marcia Zarur, primeiro assistente de câmera e diretor de fotografia, respectivamente, à direita, assistente de elétrica e maquinária.



Fonte: registro feito pelo autor durante as gravações

### 3.2.2. A escolha de recursos estéticos

Para Sodré (2006) a definição do termo estética tem algo a ver com o trabalho do sensível pautado pela lógica da afetividade.

Estética ou estesia são de fato designações aplicáveis ao trabalho do sensível na sociedade. É um tipo de trabalho feito de falas, gestos, ritmos e ritos, movido por uma lógica afetiva em que circulam estados oníricos, emoções e sentimentos. A emoção é o que primeiro advém, como consequência da ilusão que fazemos de caminho para chegar à realidade das coisas. (SODRÉ, 2006, p.46)

Tomando tal perspectiva, de acordo com Ramos eram, especialmente, três características que compunham a estética própria do *Distrito Cultural*<sup>42</sup>, sendo elas a lente grande-angular, a luz estourada ao fundo, e a luz no olhar do entrevistado. A grande-angular, como explicado anteriormente, buscava trazer a sensação de estranhamento, como se o olhar do espectador estivesse explorando algo novo, inusitado. A luz estourada ao fundo não tinha

<sup>42</sup> “A grande-angular, a luz estourada do fundo, e essa luz do olhar do entrevistado eu posso dizer, assim, que são as três coisas que a gente adotou como linguagem estética do *Distrito Cultural*.” (RAMOS, 2020, informação verbal)

uma justificativa específica, mas não deixou de ser um elemento marcante. A luz direcionada ao olhar do espectador, de acordo com Ramos (2020), tinha o objetivo de garantir o brilho nos olhos dos entrevistados, que deviam ter um olhar iluminado.

A sensibilidade e a meticulosidade, que iam desde a escolha de planos e enquadramentos ao cuidado em direcionar uma luz específica para o olhar do entrevistado, revelam a preocupação do diretor de fotografia em estabelecer uma composição estética que fosse coerente. Tal característica se reafirma em outras escolhas, como a de posicionar a câmera o mais próximo possível da apresentadora. De acordo com Ramos (2020), a intenção era que o olhar do entrevistado encontrasse o olhar do espectador.

Sempre sentando a Marcia do lado da câmera, com a lente mais fechada. Isso foi uma coisa que a gente acabou usando também como uma opção estética. As entrevistas são sempre feitas com a Marcia colada com a câmera, saindo quase que do ombro dela, assim. [...] O espectador está quase conversando com o entrevistado, ouvindo o entrevistado, como se ele estivesse falando com alguém que está sentado ao lado dele. Então, isso acabou virando um fator estético também. (RAMOS, 2020, informação verbal)

### 3.2.3. A restrição de ambientes

Um programa de entretenimento veiculado localmente, como o *Distrito Cultural*, ao contrário das grandes produções reproduzidas nacionalmente, não conta com estúdios e ganha a cidade como matéria-prima. A iluminação não controlada, contudo, impõe restrições. De acordo com Diogo Ramos<sup>43</sup>, grande parte das gravações foram feitas em ambientes internos devido a ausência de um difusor para luz do dia, o chamado *butterfly*. Contudo, para a operação deste equipamento seria necessário contratar mais uma pessoa para a equipe, o que não pode ser feito por restrições de orçamento. É bem provável que parte da estética do programa pudesse sofrer alguma alteração caso não houvesse essa restrição de ambientes, visto que existia a intenção de explorar mais possibilidades ao ar livre.

## 4. Montagem

O processo de montagem do roteiro do *Distrito Cultural* apresentava etapas anteriores que influenciavam diretamente no resultado. O montador responsável pela coordenação da

---

<sup>43</sup> “Entrevista do *Distrito Cultural* ou você fazia com dia nublado, quando você tivesse sorte, o que foi muito raro porque em todas as épocas que a gente fez sempre teve muito sol, ou em locais que tivessem uma sombra muito densa para você trabalhar a luz ou interno — 80% das entrevistas você vai ver que são em ambiente interno. A gente cai em limitações de dinheiro.” (RAMOS, 2020, informação verbal)

equipe de pós-produção, Rodrigo Cardoso, sempre esteve presente na etapa de pesquisa de personagens, localizada na pré-produção. Essa integração, de certa forma, parece ter facilitado a construção de um produto mais coeso. Contudo, embora o processo de roteirização possa ser entendido de forma mais ampla, tal função é discriminada na ficha técnica com sendo exclusiva do montador e do diretor do programa. Isso porque era na montagem que o roteiro final é estabelecido e que a narrativa de cada um dos episódios do programa era construída. Por isso, destaco que a etapa de montagem era também a de roteirização do programa que, por lançar mão de um formato documental, construía o enredo final na pós-produção. Com isso, acredito que o processo de montagem do programa pode ser entendido em três fases: a seleção de material e a edição de pautas, e a construção do roteiro final (montagem) do episódio.

#### **4.1. A seleção de imagens e a construção do roteiro final**

Para entender como se dava a seleção de imagens em meio ao material bruto, todas as horas de gravação, é necessário, antes, explicar como cada uma das pautas era editada, isto é, como cada história de cada personagem era construída. No vocabulário interno dos membros da equipe, a pauta era entendida como cada entrevista, representando um personagem, e cada pauta era editada separadamente, sendo um episódio a soma de cinco a sete pautas. Rodrigo Cardoso, montador, coordenava a pós-produção, na qual trabalhavam também Rafael Stadniki e Felipe Rossi, indicados na ficha técnica como editores. Tanto Cardoso, quanto Stadniki e Rossi editavam pautas separadas, ou seja, as histórias de cada um dos personagens que, depois, eram unidas para formar um episódio. Além disso, o montador também era responsável por trazer a coesão para o episódio e unir as pautas, ou seja, por formatar e entregar o produto.

Desse modo, o processo de seleção acontecia tanto antes da edição inicial do material quanto depois, isto é, ao chegar para a finalização do episódio nas mãos de Cardoso, que reduzia o conteúdo entregue pelos editores. Antes, o material que ia ser trabalhado entre tudo o que havia sido gravado era selecionado, exigindo uma decupagem<sup>44</sup>. De acordo com Stadniki (2020), Rodrigo Cardoso adotava o chamado “método redutivo”, no qual separava “tudo de melhor no programa no material bruto” e reduzia até que o programa ficasse com 15 minutos.

---

<sup>44</sup> Um dos editores, Rossi (2020), afirma “vou decupando, e depois vou selecionando as melhores falas, e aí, depois disso, você vai montando” (informação verbal).

De certo modo, é como se cada pauta fosse um pequeno roteiro e o episódio fosse um roteiro maior constituído por todas elas, amarradas entre si e correlacionadas. E era nesse processo de junção e correlação de pautas que se dava a importância da roteirização feita pelo montador, Rodrigo Cardoso, que tinha a responsabilidade de criar uma narrativa que segurasse o espectador do início ao fim. Pelo que pude perceber, tratava-se de um processo desafiador e de desapego, visto que, mesmo após horas e horas de gravação, um episódio durava apenas 15 minutos. Quando perguntei sobre quais critérios utilizava para selecionar o material final, o montador me respondeu com as palavras que seguem.

Não sei, você já cortou um dedo? A sensação é um pouco essa quando a gente realmente faz. Você tem vários níveis para isso né? Você começa a tirar a gordura, você começa a tirar o que não funciona, depois você começa a tirar os vazios, e os vazios também são montagem. O silêncio é trilha, de certa forma. Quando você começa a tirar o vazio, você já começa a sofrer. Você começa a tirar aquele respiro que a pessoa deu, parou e olhou. Essas coisas que não vão fazer diferença se você perguntar pra alguém que vai olhar só aquilo. As nuances deixam de acontecer quando você começa a reduzir muito o episódio. Chega um ponto que você começa a tirar cacos, cacos de fala, cacos de assuntos, cacos de coisas que não são tão importantes. Depois você começa a tirar o assunto em si, você já não pode tirar cacos. (CARDOSO, 2020, informação verbal)

Por meio da fala de Cardoso, além de perceber o descontentamento ao ter que se desfazer de grande parte do material, é possível confirmar a lógica do método redutivo, apontada anteriormente. Com isto, é possível deduzir que a edição do programa, além de estar sujeita às preferências de cada editor<sup>45</sup>, se dava por meio de um método que consistia na redução do material até o tempo necessário, tendo como guia o objetivo de estabelecer uma narrativa<sup>46</sup> por meio de registros documentais. Cardoso (2020) afirma que a produção do programa podia ser dividida em três etapas, dentre as quais a montagem era a parte destrutiva: “o processo inicial quando ele é pensado, o processo prático quando ele é executado e, de certa forma, o processo destrutivo, quando ele é montado, porque você se desfaz daquilo” (informação verbal). De acordo com o que pude observar, um dos diferenciais do processo

<sup>45</sup> Como apontado por Stadniki (2020), “na montagem, a gente coloca o que convém, então vai muito do gosto do montador, mas assim, meio que o que é bom já está lá na mão da gente, então o que a gente faz, basicamente, é só colocar o que é bom, e organizar e criar uma narrativa” (informação verbal).

<sup>46</sup> Mais uma vez, neste ponto, se confirma a configuração do formato do programa enquanto produto de entretenimento que, mesmo utilizando da estética documental, tem a preocupação de estabelecer uma narrativa atraente, que “segure” a audiência, que divirta, isto é, que entretenha. Tal questão também se confirma no projeto do programa, que afirma: “portanto, apesar de seu caráter investigativo e de manifestação plural (diferentes pontos de vista), a série usará de técnicas de *storytelling* para garantir uma edição dinâmica e com potencial de identificação de um público bem amplo”. (FILMES, 2019, p.6, *grifo do autor*)

produtivo do *Distrito Cultural* é a participação do montador desde o início, desde a idealização de quais personagens iriam ser entrevistados<sup>47</sup>.

Para além dessa conexão com a equipe de pesquisa, que possibilita a construção de um roteiro coeso desde a pré-produção, o processo de montagem do *Distrito Cultural* possuía outras especificidades que, a meu ver, permitia que o formato escolhido funcionasse. Dentre esses aspectos, acredito que seja imprescindível destacar: o tempo mais extenso para a edição, a flexibilidade para a construção do roteiro final, a divisão de olhares na construção dos episódios e o foco na personalidade e na história dos personagens.

#### **4.2. O tempo mais extenso para a edição**

Diferente de outros programas de entretenimento produzidos para a televisão ou até dos telejornais locais, o *Distrito Cultural* possuía um tempo de edição quase que cinematográfico, o que permitia que houvesse mais espaço para a lapidação do material. Acredito que esse espaço afetou diretamente na formatação do programa, porque possibilitou uma construção mais minuciosa e delicada da narrativa. Ainda que existissem prazos estabelecidos, os mesmos não eram tão estreitos quanto os da maioria dos programas.

Chegou um material na minha mesa no final de abril, início de maio e em dezembro a gente estava fechando o último episódio que eram “*As Brasileenses*”. Então, nesse processo aí, foram seis meses. Então é bastante tempo, se você for parar pra pensar, para um programa de TV. (STADNIKI, 2020, informação verbal)

#### **4.3.A flexibilidade para a construção do roteiro final**

Outra especificidade da montagem estava na flexibilidade para a construção do roteiro final, o que não seria possível, por exemplo, no telejornalismo local. De acordo com Stadniki (2020), “geralmente os jornalistas fazem uma decupagem, que é diferente da decupagem que chamam no cinema, que é basicamente escrever lá as cenas e as cabeças, tudo certinho” (informação verbal). Desse modo, enquanto no telejornalismo “o montador vai seguir aquele roteiro certinho, vai entrar o A, B, C, D e vai fechar” (STADNIKI, 2020, informação verbal), no *Distrito Cultural* essa montagem era flexível.

---

<sup>47</sup> “O *Distrito Cultural* tem um diferencial pela estética, ele é um material bem montado, ele é um material muito bem pesquisado, isso é importante, porque sempre existiu uma conexão muito forte entre ilha e pesquisa. No começo, ilha, direção e pesquisa. E quando eu digo ilha, eu acabo fazendo muito a parte da construção de texto do programa.” (CARDOSO, 2020, informação verbal).

No *Distrito* não, a gente tinha essa liberdade. Chegava um material que a gente não sabia qual ponto começava e qual ponto que terminava. Então era muito interessante que a gente conseguia encontrar no texto das pautas coisas que faziam sentido e que não faziam sentido na hora que eles pensaram a pauta. Ou então eles não pensaram nisso na hora que eles iam gravar. Então eu acho que o programa crescia muito na montagem, nesse sentido que fez ele ficar diferenciado de programas de televisão, porque o processo dele é diferente. (STADNIKI, 2020, informação verbal)

Tal abertura possibilitou que os editores, ainda que seguindo critérios para a construção de episódios coesos e com narrativas atrativas, pudessem transformar o material que recebiam<sup>48</sup>. Se, por um lado, essa liberdade na construção do roteiro final abria espaço para que os editores pudessem trabalhar com mais fluidez, a mesma também possibilitou que pautas aparentemente não muito boas na visão da equipe de produção fossem aproveitadas<sup>49</sup>.

O fim do episódio “*Voluntariarte*” é um exemplo de como essa flexibilização na montagem e na elaboração do roteiro final contribuíram para o formato do programa.

Um que eu acho o melhor exemplo é o “*Voluntariarte*”, do futebol. Eu lembro que o Rodrigo chegou e falou “velho, isso aqui é Globo Esporte, isso não é *Distrito Cultural*, eu não quero saber dos meninos praticando esporte”. E aí, quando eu peguei aquele material e fui tentar dar outra cara, ele falou “velho, faz isso aqui virar um ballet”, sabe? Futebol, ballet e pernas voando. Essa liberdade que a gente teve com o material ajudou muito a resolver os problemas de material que a gente tinha. Se a gente tivesse um formato muito quadrado, eu acho que a gente não poderia chegar no resultado que a gente chegou porque a gente não conseguiria esconder os problemas que a gente teve com as pautas. (STADNIKI, 2020, informação verbal)

---

<sup>48</sup> Para Rossi (2020), tal flexibilidade também era benéfica: “eu como editor, por exemplo, não chego um produto engessado para mim, chega um material e eu dou a cara pra ele, então, traz uma liberdade pra trabalhar diferente, assim” (informação verbal).

<sup>49</sup> “Muitas vezes, tivemos entrevistados que, na hora, não rendeu nada, e que a Márcia até interrompeu mais cedo do que normalmente ela interrompia as entrevistas, porque ela sentia que não ia dar em nada. E aí, quando você chega na ilha de edição, você tem uma surpresa agradável, porque o Rodrigo pegou e fragmentou algumas coisinhas, que juntou com outras e, no final, você conseguiu uma entrevista super legal. Esse é o grande pulo do *Distrito*, porque não só a gente tem profissionais muito bons, muito corretos e muito apaixonados, mas também tivemos uma pós-produção muito boa.” (RAMOS, 2020, informação verbal)

### Imagem 15 - Trecho do episódio “Voluntariarte”

Com trilha sonora com música de ballet clássico, garotos de escola de futebol aquecem para o treino



Fonte: Distrito (2019)

#### 4.4. A divisão de olhares na construção dos episódios

Outra especificidade que, a meu ver, contribuiu para a construção da narrativa dinâmica foi a divisão na edição de pautas. Cada editor tinha a possibilidade de acrescentar seu ritmo e estética na construção das pautas. Ao juntar esses olhares, o programa era o resultado de percepções diferentes. O coordenador da equipe de montagem, Rodrigo Cardoso poderia ter restringido aos editores atividades básicas, como cortar depoimentos, mas preferiu que cada um editasse pautas por inteiro, imprimindo suas respectivas personalidades em cada uma delas. Stadniki (2020) aponta: “eu consigo ver um episódio do *Distrito* e saber: ‘essa cena fui eu que fiz’, ‘essa cena foi o Rossi’, ‘essa cena foi o Rodrigo’, eu consigo perceber rastros de, como eu posso dizer, personalidade em alguns cortes, na montagem” (informação verbal). Além de dividir os episódios, Rodrigo e os editores também buscavam consultar<sup>50</sup> outros membros da equipe para mensurar a qualidade dos conteúdos, trocando percepções e exibindo trechos.

#### 4.5. O foco na personalidade dos personagens ou “a pergunta antes da pergunta”

De acordo com Cardoso (2020), a “questão antes da questão” ou a “pergunta antes da pergunta” diz respeito ao interesse em entender os personagens para além do tema do

<sup>50</sup> “Então eu sempre fazia o meu select, já estruturava, daí, assim que eu já tinha estruturado alguma coisa, já conversava com o Rodrigo antes de começar a montar. Também via o que a Márcia, o Wergles e o Rodrigo esperavam daquele episódio, montava o esqueleto, daí batia uma bola com o Rodrigo. ‘E aí, é por aí? Tá muito lento, muito rápido?’ E tal. Daí, depois eu ajustava pra ficar do jeito que a galera queria. Mas partia assim da minha proposta, depois vai ajustando.” (ROSSI, 2020, informação verbal).

episódio, no que seria uma tentativa de fuga do óbvio ou do literal. Deste modo, a história de vida das pessoas e suas personalidades ganhavam papel fundamental na montagem do *Distrito Cultural*, antes até de seus ofícios ou de suas contribuições para a resposta dos questionamentos da entrevista. A “pergunta antes da pergunta” pode ser entendida como um dos principais critérios para a construção do produto. Essa lógica, contudo, era fundamentada e estruturada a partir do olhar de Cardoso que, como apontado anteriormente em uma das falas da apresentadora, possui a essência do programa em sua cabeça, tendo sido eixo fundamental para a manutenção e continuidade do formato. Por outro lado, ao mesmo tempo que a fuga do óbvio tentava eliminar o que seria uma receita, a própria tentativa de se fugir de uma receita configurava, em si, uma espécie de fórmula também, principalmente em um programa com formato definido como o *Distrito Cultural*.

Eu não queria o óbvio. Legal, esse é o artista, mas quem é a pessoa também? Como é a história de vida dessa pessoa? Ou, se o objetivo do material que a gente está produzindo é a história de vida dessa pessoa, o que é que tem por trás disso? Como a história de vida dessa pessoa influenciou outras coisas? Ou como isso fez parte da cidade? É sempre tentar fugir do óbvio, seria como não trabalhar essa receita de bolo. E a receita de bolo é isso, porque várias vezes eu tive que desmanchar muita montagem, muito texto, muita coisa. Coisas que funcionavam, mas que não eram a alma do programa, não eram o objetivo. É uma questão antes da questão, eu acho que é isso. É a pergunta da pergunta, era o que a gente tentava fazer. E a receita de bolo era isso, era tentar fazer o óbvio. No documental, a não ser que você esteja trabalhando com uma pegada mais jornalística e histórica, o óbvio ele é pueril, ele é medíocre. Seria essa a receita de bolo. É porque a gente entrou meio que em um paradigma, existe uma receita que é a receita que eu não queria e tem uma outra receita que é a receita de não fazer o óbvio. Mas assim, é porque o não fazer o óbvio já não é uma receita. (CARDOSO, 2020 informação verbal)

De qualquer modo, a insatisfação ou incômodo com as representações clichê parecem ter movido os editores em uma espécie de busca por outros olhares dos moradores da cidade. Essa percepção se confirma na fala de Stadniki (2020), que aponta: “é ver Brasília de uma maneira que está não tão clichê, a gente meio que está cansado já de ver essa Brasília idealista” (informação verbal). Para Cardoso (2020), ainda que o programa tenha mantido a postura de fuga aos estereótipos, o “espírito inicial, que era uma coisa inovadora, ele foi se perdendo” (informação verbal), contudo ressalta seu esforço em trazer elementos quase que de uma contracultura, resultantes do que, segundo ele, seria um processo de autofagia dos moradores do Distrito Federal.

Eu sempre tive essa intenção de meio que dar voz a umas coisas que eu via e que eram boas e que não iam penetrar no *mainstream*, de certa forma. Então, sempre que existia a possibilidade, a gente tentava usar ou uma música de uma banda que você vê que está na pista há muito tempo ou fazer uma matéria. Eu já construí episódios inteiros pra tentar encaixar uma banda. Isso não é uma coisa assim do tipo, “ah meu deus, vamos fazer isso pra essas pessoas entrarem!”, mas é porque as coisas vão se encaixando de tal forma que você fala assim “cara, isso não pode sair daqui!”. [...] Aquilo tinha que estar lá, porque, não pela banda, mas é porque isso é uma história nova da cidade, é meio que como se fosse uma autofagia. Essas pessoas pegaram e engoliram essa coisa histórica e essa cultura da cidade e estão produzindo coisas novas. (CARDOSO, 2020, informação verbal)

Nesse processo, a valorização da identidade das personagens também orientava a edição e construção dos programas. De acordo com Cardoso, era necessário entender os entrevistados e não “brigar” com suas personalidades. Para Rossi (2020), tal fator também era importante e afirma: “eu, pelo menos, como editor, eu tento dar a cara do personagem, sacou? Tanto na escolha da trilha quanto na estética que eu vou adotar, não adianta se o cara fala quase morrendo ali, você tentar puxar uma coisa super animada, que não vai funcionar” (informação verbal). Essa preocupação também se estende ao respeito com os personagens e com suas limitações.

Quando a pessoa senta na sua frente, ela vai te contar, ela vai se expor e ela vai te dar um material pra trabalhar. Eu acho que isso é de uma generosidade absurda e muita gente não consegue entender isso. Esse respeito ele sempre tem que ter na ilha. Então tinha muita coisa que eu olhava e falava “puta, que foda, cara!”, “que foda isso, eu não consegui explicar isso pras pessoas!”, porque na hora a pessoa estava nervosa e não conseguiu falar direito. Ou porque na hora alguma coisa aconteceu ou porque aquilo não se encaixa, de alguma forma, no todo. (CARDOSO, 2020, informação verbal)

## 5. O que deu errado

Como apontado pela apresentadora (ZARUR, 2020), formatos com propostas documentais exigem que a equipe esteja aberta para mudanças porque não é possível prever com detalhes o que vai acontecer. Embora a estimativa faça parte e seja combustível para a pré-produção, as surpresas são dominantes e o calculável costuma ser desinteressante. Trabalhar com o imprevisível, contudo, significa aprender que os deslizes fazem parte e que são tão importantes quanto os acertos. Nesse sentido, cabe destacar alguns momentos em que os erros fizeram parte da construção do *Distrito Cultural*.

O cuidado durante a pré-produção, por exemplo, nem sempre foi suficiente para evitar possíveis embates com os personagens. Sobre esse ponto, lembro-me especificamente de uma

pauta na qual eu estava em busca de alguém que fizesse um prato inusitado com frutos do cerrado para o episódio “*Sabor Candango*”. No percurso, entrei em contato com um restaurante que preparava lasanhas de pequi. Parecia ser a pauta perfeita. Entre trocas de mensagens e ligações, marquei a entrevista com uma das sócias do restaurante. Na noite anterior da gravação — naquele momento, havíamos fechado a agenda da equipe — uma mulher que se apresentou como irmã da sócia do restaurante me pediu que cancelasse a gravação, porque o outro sócio estaria irritado e não queria que fossemos gravar. Até então, eu mal fazia ideia do que estava acontecendo, mas tivemos que cancelar a gravação para não correr riscos. Contudo, na quarta temporada, um exemplo parecido com esse teve consequências mais preocupantes. De acordo com Ramos (2020), durante os registros de imagem de cobertura em uma pauta, um escultor se irritou com a presença da equipe, embora a gravação tivesse sido combinada anteriormente.

É um senhor que é escultor, e que estava muito revoltado com a questão da *Rede Globo*. [...] E quando a produção foi lá e conversou com esse senhor, ele voltou muito agressivo com a equipe. Nós começamos a filmar e aí ele voltou meio nervoso [...] E o Chico, que é o nosso motorista e anjo-da-guarda salvador, teve a sensibilidade de tirar o telefone e começar a filmar toda aquela agressividade. E eu falei para a equipe “guarda tudo”. Era uma ordem que a gente tinha recebido da produtora de ir lá e gravar mas, acima das ordens, a gente tem que ver a segurança de todo mundo envolvido. E eu, como diretor, falei “guarda tudo e vamos embora”. E foi ótimo o Chico ter gravado porque isso serviu de documento. E essa pauta caiu. Foi a única pauta que caiu dessa forma nessas cinco temporadas, por causa de uma insatisfação do cara não com a gente, mas com a *Globo*. (RAMOS, 2020, informação verbal)

Ainda que a edição do programa tenha sido satisfatória e responsável, em grande parte, pelo sucesso do formato, a premissa de escolher trechos muito específicos e criar narrativas incorre no risco de sugerir representações que incomodem os personagens. O que, em todas as cinco temporadas, especialmente pelo que foi possível analisar da quinta, não aconteceu, exceto por um caso apontado pelo assistente de direção.

Eu lembro que teve uma vez, isso foi uma história que eu ouvi do Paulo, que era editor na *Fabrika*, que ele encontrou algum personagem em algum show, alguma coisa assim. E foi falar “pô, eu editei o *Distrito Cultural*”, nem conhecia o cara mas abordou ele e falou “eu editei o *Distrito Cultural*”, e perguntou o que ele achou. E aí, o personagem falou que não tinha gostado, que as falas ficaram fora de contexto que, no final, acabou não gostando. Isso nunca

aconteceu comigo não, mas eu já ouvi de acontecer. (CAPDEVILLE, 2020, informação verbal)

Quanto à pesquisa, especialmente na quinta temporada, o excesso de personagens também merece destaque. Muito provavelmente em decorrência do ímpeto em fazer um trabalho de investigação completo, a maioria dos episódios tiveram mais pautas que o necessário, se considerado o tempo de 15 minutos. Como consequência, as histórias tiveram menos espaço para serem aprofundadas e algumas entrevistas, inclusive, não foram veiculadas. De acordo com Stadiniki (2020), embora fosse importante ter opções, a quantidade excessiva atrapalhou.

E tem uma característica dessa última temporada, isso é muito bom por um lado, mas é muito ruim também, porque alguns episódios eu acho que eles ficaram com o problema de ter muita pauta, sabe? Tinham episódios com sete personagens, teve episódio que a gente teve que cair com personagens. Eu acho que faltou um pouco dessa mentalidade de tentar segurar não tantos personagens num episódio só. (STADINIKI, 2020, informação verbal)

Por fim, acredito que o mais acentuado deslize durante o processo de produção tenha sido o desconhecimento ou a percepção vaga da equipe do programa sobre qual seria o público do *Distrito Cultural*. Embora tenha funcionado e superado metas de audiência, o programa foi feito sem que se soubesse exatamente para quem se estava comunicando. Como foi possível perceber no capítulo anterior, as percepções dos membros — incluindo a que eu carregava antes de iniciar esta pesquisa — não apresentam alinhamento com os dados fornecidos pelo Ibope. Por ser um programa de televisão aberta, tal desconhecimento não parece ter trazido grandes prejuízos, o que poderia ter sido diferente caso fosse veiculado exclusivamente para *streaming* ou para canais fechados.

## Conclusão

Acredito que a leitora ou que o leitor tenha percebido que, no último capítulo, as orações foram conjugadas no pretérito, talvez em uma tentativa de me acostumar com o fato de que *Distrito Cultural* acabou, de que ele está no passado, embora ainda esteja disponível na plataforma de *streaming*. Entre erros e acertos, desafios e descobertas, o programa se propôs a explorar contraimaginários em busca por outras representações do Distrito Federal, ainda que fossem apenas o que são: representações. Não acredito que seja possível comprovar se o programa afetou, de alguma forma, os moradores da cidade, embora tenha trabalhado para a valorização da diversidade cultural e para a descentralização das produções televisivas de entretenimento. Por outro lado, acredito que seja necessário perguntar: o que vem depois do *Distrito Cultural*?

O ano de 2019, com o desmonte de políticas setoriais e de leis de incentivo a projetos culturais, certamente não foi fácil para muitos dos artistas que apareceram na quinta temporada. Ouvi, por diversas vezes, pelos membros da equipe de gravação e pelos próprios entrevistados do programa com os quais conversei por telefone, que o cenário era desanimador: peças saindo de cartaz, projetos culturais fechando por falta de verba, trabalhadores da cultura sem saber como pagariam suas contas ao fim do mês. Tudo isso não apareceu no programa, aliás, não cabia no recorte. Em vista disso, acredito que seja válido questionar até onde as representações midiáticas unicamente otimistas valem a pena. Outro possível incômodo sobre o recorte do *Distrito Cultural* diz respeito à limitação do programa em representar apenas dois meses do ano como se equivalessem à totalidade de atividades que acontecem durante todos os outros meses. Essa constatação leva a outra pergunta não explorada neste trabalho: será que o formato do programa se esgotou? Se sim, por quê? Marcado por um início de experimentação e exploração de possibilidades, o produto parece ter se conformado nas temporadas finais, seguindo a trilha do que havia sido testado anteriormente.

Por fim, concluo que a mensagem do *Distrito Cultural*, em sua quinta e última temporada, é percebida de diferentes formas pelos membros da equipe do programa que, portanto, foi o resultado de um mosaico de opiniões que buscavam valorizar a cidade pela ótica da cultura, da diversidade e da humanização. Foi produzido por meio de um roteiro flexível — no qual boa parte dos membros tinham a oportunidade de colaborar — e definido apenas ao fim do processo pela equipe de pós-produção. Tal flexibilidade, contudo, seguiu acompanhada de métodos e critérios na pesquisa e na seleção de personagens, na escolha de

planos e de recursos estéticos, na seleção de imagens e na construção do roteiro final. Por fim, como programa de entretenimento com estética documental, a narrativa construída na edição do *Distrito Cultural* buscava entreter por meio da manipulação e organização de registros banais, dos quais a personalidade e a história dos personagens interessavam mais do que quaisquer respostas sobre a cidade.

No decorrer da investigação foi possível perceber que a imagem de Brasília a ser veiculada pelo programa é percebida de diferentes modos. Não existe um consenso, embora todas as visões apontem para versões positivas da cidade, confirmando o esforço em propor um contraimaginário positivo frente aos estereótipos negativos da cidade, como apresentado por Freitas (2018). Essas diferentes visões se dividem, então, em três grupos: aqueles que acreditam que o programa devia mostrar uma Brasília rica em cultura, aqueles que acreditam que o programa devia mostrar uma Brasília mais humana, e aqueles que acreditam que o programa devia mostrar uma Brasília diversa e plural.

No que diz respeito ao objetivo, foi possível identificar que a maioria dos membros acredita que o propósito do programa tinha algo a ver com mostrar a diversidade cultural de Brasília. Quanto ao formato, existem aqueles que acreditam que o programa era documental, e aqueles que acreditam que o programa estava entre o jornalismo e o documentário, não podendo ser definido apenas como um ou como outro. Em contrapartida, considerando a teoria dos Gêneros e Formatos na Televisão Brasileira de Souza (2004), e de acordo com o que foi possível identificar pelo projeto da quinta temporada, pelas falas de alguns entrevistados e pelo registro na plataforma *Globoplay*, é possível afirmar que o *Distrito Cultural* foi um programa da categoria entretenimento, do gênero variedades e com formato predominantemente documental. Tomando esta perspectiva, confirmo que a mensagem do produto foi produzida fora do espectro do telejornalismo. Todavia, essa afirmação não exclui a possibilidade de outras leituras que considerem a aproximação com o jornalismo, o que não foi propriamente investigado nesta pesquisa. No que diz respeito à audiência, ainda que consigam delimitar indícios, nenhum dos membros entrevistados conseguiu caracterizá-la com detalhes. De acordo com o Ibope, o público da quinta temporada do *Distrito Cultural* foi formado, majoritariamente, por homens (52%), das classes AB (49%) e com mais de 50 anos de idade (53%).

Quanto ao processo produtivo e tomando os resultados obtidos no desenvolvimento, foi possível constatar que o *Distrito Cultural* foi produzido por meio de um roteiro flexível, modalidade atípica para outros programas regionais, especialmente aqueles de telejornalismo. O desmembramento e a adaptação do roteiro em quatro etapas — o esboço elaborado pela

apresentadora, o painel visual utilizado nas reuniões de pauta, os registros feitos na captação, e a montagem independente — confirmam tal flexibilidade. Ao longo do capítulo III a produção do *Distrito Cultural* também foi investigada em quatro etapas essenciais: a pesquisa e a seleção de personagens (pré-produção), a escolha de planos e de recursos estéticos (captação e entrevistas), a seleção de imagens e a construção do roteiro final (montagem). Quanto à pós-produção, o *Distrito Cultural* possuía características marcantes que, além da flexibilidade, sustentavam o formato: o tempo mais extenso para a edição, a divisão de olhares na construção dos episódios e o foco na personalidade e na história dos personagens.

Por fim, retomando o caráter pedagógico buscado neste trabalho e em alinhamento com os métodos e critérios de produção identificados no capítulo III, apresento dez orientações para iniciantes na produção de formatos documentais:

#### 1. Defina um escopo

Determine um objetivo e aponte quais questões pretende enfrentar com sua criação. No *Distrito Cultural*, além do foco em dar visibilidade à diversidade cultural do Distrito Federal, existia a intenção de confrontar os elementos negativos do imaginário associado à cidade, como frieza, ausência de identidade, corrupção e segregação. Identifique, também, a categoria, o gênero e, principalmente, o formato do produto (ver capítulo II, tópico 2.3), isso lhe ajudará a entender o caminho discursivo e estético mais adequado para sua ideia.

#### 2. Determine com quem, a princípio, seu produto pretende se comunicar e, se possível, elabore uma persona

Embora no *Distrito Cultural* a equipe não tivesse noções objetivas sobre as características do público do programa, este conhecimento é fundamental para o processo comunicativo, especialmente se seu produto não for veiculado em mídias de massa. Faça uma estimativa e realize pesquisas, entenda as demandas das pessoas para além de características genéricas como faixa etária, classe e localidade. Busque entender anseios, incômodos em relação às representações midiáticas vigentes, inquietações coletivas e quaisquer elementos que julgar necessários para conhecer melhor sua audiência. Tal complexidade de características pode ser reunida em uma ou mais personas, isto é, em representações mais fidedignas e individuais. Essa técnica permite analisar o perfil psicológico e social do público, trazendo detalhes importantes para a constituição do produto.

### 3. Elabore um ponto de partida, um pré-roteiro, mas não se apegue

No formato documental, ao menos pelo que é possível extrair da experiência do *Distrito Cultural*, a ideia inicial serve apenas para que você saiba por onde começar. Diferentemente de produtos ficcionais, nos quais o ambiente e as falas dos personagens são controláveis, os registros documentais devem ser, ao máximo, espontâneos e, portanto, inesperados. Isso não significa, porém, trabalhar desorganizadamente. Em cada etapa de produção, a previsão para o roteiro final ganha uma forma e estabelece novos rumos (ver capítulo III, tópico 1).

### 4. Investigue e deixe que a pesquisa conduza o processo

Não tenha medo de percorrer caminhos inesperados. O desapego ao pré-roteiro é fundamental para deixar a pesquisa fluir. Ao estudar melhor sobre seu tema, faça uma lista com possíveis pessoas a serem entrevistadas e converse com cada uma. Esteja atenta às histórias que elas lhe apresentarão. Dado isso, deixe que as descobertas apresentadas conduzam o processo, busque entender também como os personagens se relacionam – isso lhe ajudará a dar unidade ao todo. Busque, também, acessar suas vivências e experiências em relação ao contexto retratado e veja como elas podem lhe ajudar na pesquisa. Além disso, faça buscas em mídias sociais, matérias de jornais e consulte informações com pessoas conhecidas. Se possível, escolha uma plataforma visualmente acessível para que você e sua equipe consigam perceber o caminho que a obra está tomando. Recomendo fortemente o uso do mosaico de post-its na parede (ver capítulo III, tópico 2.2).

### 5. Elabore um cronograma de gravações que otimize o tempo de trabalho

No *Distrito Cultural*, em média, eram realizadas de duas a três entrevistas ao dia. Por meio dessa organização, foi possível calcular o tempo médio para compor 12 episódios de 15 minutos, além de otimizar o uso de recursos. Lembre-se que, no formato documental, dificilmente será possível repetir uma cena e que, para cada entrevista, é necessária uma estrutura completa (transporte, equipamentos, alimentação, disponibilidade da equipe, disponibilidade dos entrevistados, disponibilidade da locação).

## 6. Durante a captação, busque experimentar planos e recursos estéticos

Embora em formatos documentais existam planos comuns para a direção de fotografia como plano geral, plano médio, close-up, superclose e plano de detalhe, a exploração das possibilidades é o que deixa a obra mais interessante. Nas imagens de cobertura (ver capítulo III, tópico 3.2), busque imprimir seu olhar e visualizar novas formas de retratar os personagens. Se possível, busque recursos estéticos que sejam exclusivos a sua criação. No *Distrito Cultural* o uso da lente grande-angular, a luz estourada ao fundo, e a luz no olhar do entrevistado faziam parte dessa tentativa de criar uma identidade própria ao programa.

## 7. Reserve o maior tempo possível para a pós-produção

Nem sempre é possível ter um tempo mais extenso para a edição, contudo, reserve o maior período viável em seu planejamento. Isso lhe ajudará a roteirizar com calma, afinal, é nesta etapa que a história irá ganhar forma, visto que as gravações já foram realizadas e não existe mais imprevisibilidade. No formato documental, o tempo que não foi gasto previamente na elaboração de um roteiro com cenas e falas é adicionado à pós-produção.

## 8. Antes de montar, lembre-se de assistir todo o material e decupar com atenção

É fundamental conhecer todo material disponível e mapear as possibilidades que ele oferece. Para isso, não há outro caminho que não uma decupagem atenta e que possibilite a seleção certa do material. Dentre outros fatores, esse motivo justifica a necessidade de um maior tempo para a pós-produção.

## 9. Vá além das respostas dadas

Não supervalorize respostas literais e fechamentos para as questões que seu produto enfrenta, tente captar a humanidade que ultrapassa os limites do previsível (ver capítulo III, tópico 4). Ao editar, busque trechos que, de certo modo, surgiram como o personagem entrevistado é, o que gosta de fazer, ou quaisquer elementos que possam aprimorar a representação. Essa dica, de certo modo, diz respeito essencialmente ao modo de pós-produção do *Distrito Cultural*, mas pode ser de grande valia para adotar uma linguagem poética.

## 10. Aprenda a respeitar os personagens em todas as etapas do processo

Como apresentado pelo montador do programa, o ato de abrir a própria vida e as experiências pessoais para que um produto de comunicação possa ser produzido é extremamente generoso (CARDOSO, 2020) e revela a boa vontade do entrevistado em contribuir com seu projeto. Sem personagens não existe formato documental. Ao fazer pesquisas por meio de ligações ou mensagens, peça licença, se apresente, agradeça, seja paciente. Ao chegar para gravar, faça o mesmo e respeite o espaço de quem abriu as portas. Ao editar, não use trechos que possam prejudicar a imagem do entrevistado. Por fim, tome cuidado com a expectativa criada, caso não tenha certeza se será possível incluir alguém no produto, não prometa fazê-lo, deixe explícita essa possibilidade.

Cabe ressaltar que, embora as considere extremamente valiosas visto que são resultado de um processo árduo de análise, tais diretrizes dizem respeito à construção de formatos audiovisuais narrativos e com certo apelo comercial, isto é, com potencial competitivo para veiculação em televisão ou em plataformas de *streaming*. É razoável presumir que nem todos produtores audiovisuais pretendem construir produtos com essas limitações. Contudo, ainda que a intenção seja produzir algo diferente disso, é necessário conhecer tais parâmetros para então, se for o caso, subvertê-los.

Finalmente, não acredito que o *Distrito Cultural*, com o formato com o qual se consolidou, seria possível caso não contasse com membros específicos responsáveis pela manutenção e conservação das experimentações feitas desde a primeira temporada. As percepções diferentes de cada uma das pessoas que trabalharam nos bastidores e, bem, aqui eu tenho o imenso orgulho de me incluir, foram o que fizeram o programa ser o que ele precisava ser: diverso, instigante e inconfundível.

## **Corpus de Pesquisa**

CAPDEVILLE, Diego. Depoimento [mar. 2020] Entrevistador. João Pedro Jacobe dos Santos. Brasília, Universidade de Brasília, 2020. 1 arquivo .mp3 (55 min). Entrevista concedida para a pesquisa sobre o processo produtivo da quinta temporada do programa Distrito Cultural.

CARDOSO, Rodrigo. Depoimento [mar. 2020]. Entrevistador. João Pedro Jacobe dos Santos. Brasília, Universidade de Brasília, 2020. 1 arquivo .mp3 (67min). Entrevista concedida para a pesquisa sobre o processo produtivo da quinta temporada do programa Distrito Cultural.

COSTERUS, Cris. Depoimento [abr. 2020]. Entrevistador. João Pedro Jacobe dos Santos. Brasília, Universidade de Brasília, 2020. 1 arquivo .mp3 (18 min). Entrevista concedida para a pesquisa sobre o processo produtivo da quinta temporada do programa Distrito Cultural.

FILMES, Fábrica. **Projeto Distrito Cultural 5ª Temporada**. Ed. Autor, 2019. 24 p.

RAMOS, Diogo. Depoimento [mar. 2020] Entrevistador. João Pedro Jacobe dos Santos. Brasília, Universidade de Brasília, 2020. 1 arquivo .mp3 (77 min). Entrevista concedida para a pesquisa sobre o processo produtivo da quinta temporada do programa Distrito Cultural.

ROSSI, Felipe. Depoimento [mar. 2020] Entrevistador. João Pedro Jacobe dos Santos. Brasília, Universidade de Brasília, 2020. 1 arquivo .mp3 (23 min). Entrevista concedida para a pesquisa sobre o processo produtivo da quinta temporada do programa Distrito Cultural.

SANTELLI, Gabrielle. Depoimento [mar. 2020] Entrevistador. João Pedro Jacobe dos Santos. Brasília, Universidade de Brasília, 2020. 1 arquivo .mp3 (48 min). Entrevista concedida para a pesquisa sobre o processo produtivo da quinta temporada do programa Distrito Cultural.

STADNIKI, Rafael. Depoimento [mar. 2020] Entrevistador. João Pedro Jacobe dos Santos. Brasília, Universidade de Brasília, 2020. 1 arquivo .mp3 (61 min). Entrevista concedida para a pesquisa sobre o processo produtivo da quinta temporada do programa Distrito Cultural.

ZARUR, Marcia. Depoimento [mar. 2020] Entrevistador. João Pedro Jacobe dos Santos. Brasília, Universidade de Brasília, 2020. 1 arquivo .mp3 (57 min). Entrevista concedida para a pesquisa sobre o processo produtivo da quinta temporada do programa Distrito Cultural.

## Fontes Auxiliares de Pesquisa

COMPARTILHA: Quadribol: conheça o esporte do Harry Potter. São Paulo: Tv Diário, 2020 (9 min). Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/8397818/programa/>>. Acesso em: 22 abr. 2020.

COMPARTILHA: Veja detalhes no Globoplay. São Paulo: Tv Diário. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/compartilha/t/ysSZBBPWVc/detalhes/>>. Acesso em: 12 abr. de 2020.

DISTRITO Cultural: Veja detalhes no Globoplay. Brasília: Fabrika Filmes e TV Globo. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/distrito-cultural/t/MCyd9kjfLN/cenas/>>. Acesso em 12 abr. 2020.

DISTRITO Cultural: As Brasilienses. Brasília: Fabrika Filmes e TV Globo Brasília, 2019 (15min). Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/8198182/programa/>> Acesso em 11 jun. 2020.

DISTRITO Cultural: Fazendo Arte. Brasília: Fabrika Filmes e TV Globo Brasília, 2019 (15min). Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/8054736/programa/?s=01m44s>> Acesso em: 9 jun. 2020.

DISTRITO Cultural: Voluntariarte. Brasília: Fabrika Filmes e TV Globo Brasília, 2019 (15min). Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/8013337/programa/?s=07m12s>>. Acesso em: 10 jun. 2020.

ESPAÇO PE: Sábado 07/03/2020 - Íntegra. Pernambuco: Globo Nordeste, 2020. (19 min). Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/8381553/programa/?s=10m44s>>. Acesso em: 22 abr. 2020.

ESPAÇO PE: Veja detalhes no Globoplay. Pernambuco: Globo Nordeste, 2020. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/espaco-pe/t/D1htjKrGC6/detalhes/>>. Acesso em: 12 abr. 2020.

NO Balaio: (15 de fevereiro) - Íntegra. Goiás: TV Ananguera, 2020 (28 min). Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/8338280/programa/?s=13s>>. Acesso em: 12 abr. 2020.

NO Balaio: Veja detalhes no Globoplay. Goiás: TV Ananguera. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/no-balaio/t/nXHZ2gjjwV/>>. Acesso em: 12 abr. de 2020.

REVISTA: Conheça o pedreiro que tem talento de sobra para pintura de quadros. Rio de Janeiro: TV Rio Sul, 2020 (8 min). Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/8419999/programa/>>. Acesso em: 22 abr. 2020.

REVISTA: Veja detalhes no Globoplay. Rio de Janeiro: TV Rio Sul Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/revista/t/twCTsd5RQH/>>. Acesso em: 22 abr. 2020.

SOMOS Capixabas: Reveja o segundo bloco do primeiro episódio. Espírito Santo: TV Gazeta. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/6905315/programa/>>. Acesso em: 22 abr. 2020.

SOMOS Capixabas: Veja detalhes no Globoplay. Espírito Santo: TV Gazeta. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/somos-capixabas/t/DCYKdv9G8S/>>. Acesso em: 12 abr. 2020.

## Referências

BAZI, R. **TV Regional: trajetória e perspectivas**. São Paulo: Alínea, 2000.

BOLAÑO, César Ricardo Siqueira. **Mercado Brasileiro de Televisão**. São Paulo: EDUC, 2004.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Senado Federal, [2020]. Disponível em: <<http://www.senado.leg.br/atividade/const/constituicao-federal.asp>> Acesso em: 12 abr. 2020.

COLABORATIVO. In: **DICIO: Dicionário Online de Português**. 7GRAUS, c2020. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/colaborativo>>. Acesso em: 9 jun. 2020.

CORREIO BRAZILIENSE. Diversão e Arte, 2019. **Corte no FAC: Artistas protestam contra extinção de empregos na Cultura**. Disponível em: <[https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2019/05/16/interna\\_diversao\\_arte,755450/cortes-do-fac.shtml](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2019/05/16/interna_diversao_arte,755450/cortes-do-fac.shtml)> . Acesso em: 17 de abril de 2020.

DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio. Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação. In: DUARTE, Marcia Yukiko Matsuchi. **Estudo de caso**. São Paulo: Atlas, 2006. p.215-235

DALMONTE, Edson Fernando. Estudos culturais em comunicação: da tradição britânica à contribuição latino-americana. **Idade Mídia**, São Paulo, p. 67-89, nov. 2002. Semestral.

ENTRETENIMENTO. In: **DICIO: Dicionário Online de Português**. 7GRAUS, c2020. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/entretimento>>. Acesso em: 20 abr. 2020.

FREITAS, Angélica Peixoto de Paiva. **Recriações da Cidade Inventada: Brasília na revista Traços e na série Distrito Cultural**. 2018. 166 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação Social, Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2018. Disponível em: <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/31856>>. Acesso em: 14 fev. 2020.

FREIRE FILHO, João et al (Org.). **A TV em transição: tendências de programação no Brasil e no mundo**. Porto Alegre: Sulina, 2009. 246 p.

FREIRE FILHO, João et al (Org.). **A TV em transição: tendências de programação no Brasil e no mundo**. In: MILLER, Toby. **A Televisão Acabou, a Televisão Virou Coisa do Passado, a Televisão Já Era**. Porto Alegre: Sulina, 2009. 246 p.

GDF. Governo do Distrito Federal, 2020. **História. Brasília: a cidade-sonho**. Disponível em: <<http://www.df.gov.br/historia/>>. Acesso em: 16 de abril de 2020.

LEMONS, André. **Ciberespaço e tecnologias móveis**. Processos de territorialização e desterritorialização na cibercultura. Artigo (Pesquisa do grupo de pesquisa em cibercidades) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2005. Disponível em: <<http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/andrelemons>>

MATTOS, Sérgio. **História da televisão brasileira:** uma visão econômica, social e política. Petrópolis: Vozes, 2010.

MARQUES DE MELO, José. Comunicação e Desenvolvimento: por um conceito midiático de Região. In: MARQUES DE MELO, et al. **Regionalização Midiática.** 1. ed. Rio de Janeiro: Sotese, 2006.

MARQUES DE MELO, José. **Geografia das Comunicações:** aportes brasileiros ao pensamento crítico: aportes brasileiros ao pensamento crítico. In: MOREIRA, Sonia Virgínia (org.). Geografias da comunicação: espaço de observação de mídia e de culturas. São Paulo: Intercom, 2012. p. 87-106. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/e-book/colecao-gps-3.pdf> ISBN 978-85-8208-006-1>. Acesso em: 16 abr. 2020.

MENESES, Verônica Dantas. **Cenário da programação de TV regional aberta no Brasil:** desafios e perspectivas. 2010. 366 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em Comunicação, Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2010. Disponível em: <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/7625>>. Acesso em: 15 abr. 2020.

MOREIRA, Sonia Virgínia. Por que Geografias, no plural, para a Comunicação? In: MOREIRA, Sonia Virgínia (org.). **Geografias da comunicação:** espaço de observação de mídia e de culturas. São Paulo: Intercom, 2012. p. 9-17. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/e-book/colecao-gps-3.pdf> ISBN 978-85-8208-006-1>. Acesso em: 16 abr. 2020.

ORTIZ, Renato et al. Estudos culturais. **Tempo Social**, Universidade de São Paulo - USP, v. 16, ed. 1, p. 119-127, 2004. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ts/issue/view/990>. Acesso em: 10 abr. 2020.

PASSOS, Gésio Tássio da Silva. **O processo de regulamentação da produção de conteúdo regional na TV brasileira:** a tramitação do projeto de lei 256/1991 no Congresso Nacional. 2016. 186 f., il. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

PAVIANI, Aldo. **Urbanização no Distrito Federal.** Minha Cidade, Brasília, v.01, n.074, set. 2006. Mensal. Periódico disponibilizado pelo portal Vitruvius. Disponível em: <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/07.074/1940>>. Acesso em: 16 de abril de 2020.

SANTAELLA, Lucia. **Comunicação e pesquisa:** projetos para mestrado e doutorado. São Paulo: Hacker Editores, 2001. 216 p.

SANTAELLA, Lucia. **Comunicação ubíqua:** repercussões na cultura e na educação. São Paulo: Paulus, 2013.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis:** afeto, mídia e política. Petrópolis, RJ : Vozes, 2006.

SODRÉ, Muniz. **A comunicação do grotesco.** Petrópolis: Vozes, 1972

SOUZA, José Carlos Aronchi de. **Gêneros e Formatos na Televisão Brasileira**. São Paulo: Summus, 2004. 196 p.

TEMER, Ana Carolina Rocha Pessoa; TONDATO, Márcia Perencin. **A televisão em busca da interatividade: uma análise dos gêneros não-ficcionais**. Brasília: Casa das Musas, 2009.

TIBURI, Marcia. **Olho de vidro: a televisão e o estado de exceção da imagem**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011. 349 p.

UMESP (São Paulo). **Histórico: Cátedra UNESCO**. Universidade Metodista de São Paulo. Disponível em: <http://portal.metodista.br/unesco/sobre-a-catedra-unesco/historico>. Acesso em: 16 abr. 2020.

WOLF, Mauro. **Teorias da Comunicação**. 8. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1987. Tradução de: Maria Jorge Vilar de Figueiredo.

YIN, Robert K. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2001. Tradução de: Daniel Grassi.

APÊNDICE A - Sinopses dos programas regionais da *Rede Globo* com formatos próprios (referentes à seleção do gráfico 2).

Disponível digitalmente pelo link: [https://drive.google.com/drive/folders/1-KfglCPc3\\_fKQOqUr-HrAW1T4HuEfDS4?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1-KfglCPc3_fKQOqUr-HrAW1T4HuEfDS4?usp=sharing)

APÊNDICE B - Trechos selecionados das falas dos membros da equipe do programa e do projeto da quinta temporada do *Distrito Cultural* enviado para a Ancine.

Disponível digitalmente pelo link: [https://drive.google.com/drive/folders/1-KfglCPc3\\_fKQOqUr-HrAW1T4HuEfDS4?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1-KfglCPc3_fKQOqUr-HrAW1T4HuEfDS4?usp=sharing)

APÊNDICE C - Transcrição parcial das entrevistas realizadas com os membros da equipe da quinta temporada do *Distrito Cultural*.

Disponível digitalmente pelo link: [https://drive.google.com/drive/folders/1-KfglCPc3\\_fKQOqUr-HrAW1T4HuEfDS4?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1-KfglCPc3_fKQOqUr-HrAW1T4HuEfDS4?usp=sharing)

ANEXO A - Ficha técnica da quinta temporada do *Distrito Cultural*

Direção: Rafael Wergles

Apresentação e Entrevistas: Marcia Zarur

Assistente de Direção: Diego Capdeville

Roteiro: Rafael Wergles e Rodrigo Cardoso

Coordenação e Produção de Conteúdo: Cris Costerus

Produção de Conteúdo: Cris Sabino

**Estagiário de Conteúdo: João Pedro Jacobe**

Coordenação de Produção e Produção de Set: Gabrielle Santelli

Assistente de Produção de Set: Reinaldo Zorzetti

Produção de Base: Gabriel Valle

Diretor de Fotografia: Diogo Ramos

1o Assistente de Câmera: Jalson Urcino

2o Assistente de Câmera e Som Direto: Samuel Vieira

Drone: Felipe Fernandes

Elétrica e Maquinária: Juscelino Santos

Montagem: Rodrigo Cardoso

Edição: Rafael Stadniki e Felipe Rossi

Assistente de Edição: Luiz Curado e Diego Capdeville

Tráfego: Rodrigo Lisboa

Logger: Josiel Rocha

Computação Gráfica: Caio Nascimento e Jefferson Soares

Color e Motion Graphics: Luiz Vieira Grillo

Trilhas e Sound Design: Claiton Magrini

Abertura: Jefferson Soares

Trilha da Abertura: Elga Botini

Motorista: Francisco Soares

Maquiagem: Vânia Praia e Marina Praia

Catering: Edna Maria Vidal

Equipe Segunda Unidade:

Assistência de Câmera e Som Direto: Guilherme Rocha, Diego Burati, Conrado

Nobre, Danilo Rossi e Joatan Araújo

Elétrica e Maquinária: Geander Vilela

Drone: Marcelo Silveira e Gabriel Negreiros

Estagiária de Conteúdo: Mariana Alves

Edição dos Melhores Momentos 4a Temporada: Filipe Amadeu

Logger: Thiago Godoy

Fonte: *Fábrica Filmes e TV Globo Brasília*, 2019

ANEXO B - Projeto *Distrito Cultural* quinta temporada enviado para a Agência Nacional de Cinema (Ancine).

Disponível digitalmente em: [https://drive.google.com/drive/folders/1-KfglCpC3\\_fKQOqUr-HrAW1T4HuEfDS4?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1-KfglCpC3_fKQOqUr-HrAW1T4HuEfDS4?usp=sharing)