

Identificando um género: a tragédia televisiva

Eduardo Cintra Torres¹

As grandes transmissões televisivas associadas no Ocidente a eventos inesperados e considerados pela sociedade como críticos ou catastróficos apresentam semelhanças entre si por mais diferentes que sejam os factos ocorridos e as circunstâncias em que ocorrem. O objectivo deste trabalho de investigação é o de estabelecer as semelhanças estruturais, textuais e da recepção dessas emissões no sentido de se identificar um género televisivo a que chamamos *tragédia televisiva*.²

As catástrofes são, nas sociedades, recorrentes, apesar de inesperadas, e são marcantes, apesar de efémeras. O mesmo sucede com as suas emissões televisivas. Daí que sejam um objecto esquivo de análise e identificação. A presente análise partiu de dois acontecimentos muito diferentes ocorridos em 2001: em 4 de Março, a queda da Ponte Hintze Ribeiro, entre Castelo de Paiva e Entre-os-Rios, em Portugal, arrastada pela fúrias das águas do Douro; em 11 de Setembro, os ataques terroristas nos Estados Unidos. Num estudo de recepção junto de espectadores, acrescentou-se um terceiro evento, os ataques de milícias pró-indonésias em Timor-Leste após o referendo de 1999 consagrando a independência. Não comparamos aqui estes eventos ocorridos em três continentes, antes as emissões televisivas que os acompanharam, uma delas nos Estados Unidos, as outras duas em Portugal, tendo sido estudada a emissão integral da ponte de Castelo de Paiva.

Retrospectivamente, este género teve origem aquando do assassinio do presidente norte-americano, John Kennedy, em 1963. Edgar Morin chamou então à emissão «teletragédia»³. Eventos que cabem no mesmo género são, por exemplo, o terramoto nos Açores (1980), a explosão do vaivém espacial *Challenger* (1986), o terramoto de San Francisco, EUA (1989), as mortes do Rei Balduíno dos Belgas (1993) e de Diana

Spencer (1997) e o ataque de Al Qaeda em Madrid (2004).

Estes acontecimentos do mundo real são caracterizados pela sociedade como *trágicos* e são apresentados pela televisão de acordo com estruturas e características que tornam as emissões sucedâneos vernáculos do género trágico, quer como texto quer como espectáculo. As emissões respeitam a acontecimentos mobilizadores intensos de toda a sociedade e apresentam-se ao investigador como os «factos sociais totais» de Marcel Mauss, os factos sociais que «abalam a totalidade da sociedade e das suas instituições» e são fenómenos «ao mesmo tempo jurídicos, económicos, religiosos, e mesmo estéticos»⁴.

Impôs-se uma aproximação pluridisciplinar para analisar um texto televisivo grudado a um facto trágico total, impôs-se estudar, não apenas a televisão de *per se*, mas «restituir um conjunto em que apareça a coerência interna da sociedade observada»⁵. Para analisar a televisão, objecto de estudo que se apresenta como «colossal, caótico, complexo», nas palavras de John Hartley, a aproximação pluridisciplinar limita a «injustiça» que pode resultar de uma linha de investigação única⁶. É este, afinal, o cerne dos Estudos Televisivos, «disciplina jovem»⁷ que se tem estabelecido nos países anglosaxónicos como ramo dos estudos culturais mas não ainda em países como Portugal.

Para esta nova disciplina têm concorrido aproximações a partir de conceitos e enquadramentos teóricos e métodos de outras disciplinas, como os estudos literários e fílmicos, psicologia social, filosofia, psicanálise, etnografia e antropologia, sociologia, história e economia, contribuindo todas as abordagens para criar um «corpo de investigação reconhecível e legítimo sobre a televisão enquanto fenómeno cultural»⁸.

Nesta investigação, procurou-se identificar o género da tragédia televisiva através de três linhas: a análise textual, a análise

sociológica do «facto social total» e do seu impacto nas audiências, e ainda, mas em menor grau, o enquadramento institucional e técnico das emissões televisivas, aproximação ao objecto que motivou uma abordagem multidisciplinar com recurso aos estudos literários, culturais, jornalísticos, sociológicos e outros.

A queda da Ponte e o 11 de Setembro são eventos que dizem respeito a toda a comunidade e que são como tal vividos por ela. Explorando ideias de Ferdinand Tönnies e de Max Weber, pode dizer-se que, em caso de catástrofe vivida como nacional, em caso de tragédia televisiva, a *comunidade* sobre põe-se à *sociedade*⁹ e os afectos sobrepõem-se à acção social inspirada «numa *compensação* de interesses por motivos racionais».¹⁰ Estes eventos abalam as instituições e instalam o conceito de crise. O discurso comum e jornalístico identifica de imediato estes acontecimentos como tragédias, criando-se uma correlação entre a tragédia texto e espectáculo teatral e a tragédia catástrofe do mundo real. Quer dizer, a correlação resulta de a realidade se organizar, explicar e aceitar através de um modelo milenar da literatura e do espectáculo.

O facto de a sociedade se transformar em comunidade que se sente em crise torna possível a comparação entre eventos de proporções tão diferentes quanto a queda da Ponte e o 11 de Setembro, pois o que conta é a estrutura do evento quando narrado e mostrado. Daí que se possa criar uma genealogia da tragédia televisiva começando no assassinio de John Kennedy até ao 11 de Março madrileno.

O que hoje mais identifica este tipo de eventos catastróficos é o papel central da televisão na cristalização do modelo trágico. A televisão coloca-se no centro do acontecimento pela sua omnipresença nas casas, lugares de trabalho e convívio, pelas suas qualidades audiovisuais, por ser o principal meio informativo de acompanhamento dos eventos e pela forma como permite ao espectador questionar as relações de poder num momento de crise. Dadas as crescentes facilidades técnicas e a concorrência entre operadores, a televisão participa no/do evento. Por causa dela, a visão e a interpretação do evento pelo espectador modificam-se, mas,

mais ainda, a dinâmica dos acontecimentos subsequentes ao facto trágico fundador estabelece-se principalmente em função da televisão.

Na identificação do género da tragédia televisiva sublinhamos:

- a acessibilidade dos meios técnicos, a concorrência entre operadores e ainda a facilidade de atingir uma grande audiência, verificando-se de facto um acompanhamento das emissões muito superior ao normal.

- O uso intensivo do directo, tornando-o a essência do fluxo televisivo interrompendo e sobrepondo-se à emissão normal.

- O recurso a arquétipos, símbolos e mitos recorrentes no mundo trágico, como, por exemplo, a transformação dos eventos em ficções pré-existentes (violência, inundação) e dos intervenientes em personagens dramáticos.

- O recurso às configurações acerca do *destino* e do *divino* no acontecido, vidas nos eventos e pelos espectadores, ou imaginadas por estes.

- A assunção da tragicidade dos eventos e da condição humana que lhe é própria.

- Elementos do texto trágico como as unidades de acção, de tempo e de lugar.

- A morte e o destino dos cadáveres, bem como da sua eventual exibição, como questão central da evolução do evento, enfrentando a televisão problemas e soluções próximos do que ocorreram aos autores da tragédia clássica.

- Mudança do jornalismo televisivo em tempo de catástrofes, adoptando estratégias semelhantes às da tragédia clássica, incluindo o discurso emocionado, sem o qual em vez de tragédia televisiva haveria apenas a dimensão espectacular da televisão, o que contrariaria a ética de muitos espectadores num acontecimento dizendo respeito à *comunidade* nacional.

- A transformação dos intervenientes em personagens de tipos semelhantes aos que encontramos nas tragédias clássicas; tal como acontece nestas, verifica-se ainda que os papéis assumidos pelas personagens resultam da própria acção da tragédia televisiva. Nos casos estudados, destacam-se os heróis individuais (os presidentes das câmaras) os heróis colectivos (os salvadores e as vítimas,

heroicizadas), os familiares como porta-vozes das vítimas e motores da acção, as testemunhas como narradores que restituem os eventos sem intermediação dos jornalistas, os portadores de oráculos, os bodes expiatórios e os culpados (reais ou imaginados), os dirigentes políticos e religiosos, as personagens inanimadas, e o essencial coro da tragédia (pessoas presentes nos locais, mirones, testemunhas, sobreviventes, familiares, colegas, amigos e vizinhos das vítimas, todos representando a cidade mas sem substituir a legalidade), coro que funciona como espelho do espectador. Surgem ainda como personagens os jornalistas e a televisão enquanto entidade colectiva.

- O género da tragédia televisiva manifesta-se ainda na necessidade sentida por intervenientes, poder político, operadores televisivos e espectadores de dar um *desfecho* à tragédia, para o qual todos concorrem, com a intervenção da instituição religiosa e de novas instituições laicas dominantes, como as do entretenimento e desporto. O estabelecimento do desfecho revela-se em algumas das tragédias uma preocupação fundamental do poder para a retoma do equilíbrio após a crise.

- Contribui poderosamente para a caracterização destas transmissões como tragédias televisivas a sua *dimensão emocional*. As emoções têm vindo a surgir como tema no jornalismo e na televisão e, tal como noutros campos de investigação, vão deixando de ser um tema incómodo. No caso da tragédia televisiva, a análise do facto social total teria de abordar as emoções, pois elas são parte integrante do objecto. Há uma manipulação e uma vivência de emoções por parte dos intervenientes (emissores, protagonistas, receptores) e há, como se provou, uma relação directa e indestrutível entre razão e emoção que leva o espectador a formular juízos a respeito de eventos sobre os quais recebe informação factual e emocional.

Estudando a emotividade impregnada nas emissões e a emotividade dos espectadores de televisão, e dos espectadores das tragédias televisivas em particular, esta investigação procurou a compreensão de várias dimensões do fenómeno televisivo: o grau de emotividade sentido pelos espectadores; a mistura na informação de mais ou menos

índices emocionais; a relação entre as dimensões cognitiva e emotiva na recepção das mensagens televisivas; semelhanças das experiências teatral e televisiva, ao nível do palco e da plateia; a divisão dos espectadores de acordo com a emotividade sentida; as condicionantes sociais dos tipos de emotividade, bem como a dimensão política das emoções; a influência das transmissões impregnadas de emotividade na efervescência colectiva; as emoções socializadas e maioritariamente aceites, vividas e espelhadas nas transmissões televisivas, a aproximação entre as emoções presentes na tragédia televisiva e as emoções presentes na tragédia-espectáculo, aproximação que entrevemos em Aristóteles a respeito de narrativas ficcionais e de narrativas de realidade.¹¹

Para compreender estes fenómenos na sua aplicação às tragédias televisivas, realizou-se um inquérito de conveniência a 1329 pessoas que se dividiram em três sub-amostras estanques ao escolherem livremente referir-se às emissões televisivas de Timor-Leste, Ponte ou 11 de Setembro; disseram qual o grau sentido de 17 emoções e responderam a questões de comportamento e opinião sobre essas emissões trágicas.

Ao realizar-se a análise factorial, encontrou-se uma importante semelhança na dimensão emocional de cada uma das três sub-amostras independentes. A emoção de horror aparece sempre associada ao medo e à raiva, pena e tristeza em dois dos três eventos. Alegria, felicidade e indiferença aparecem associadas nas três sub-amostras, o mesmo sucedendo com solidariedade, partilha e interesse. Finalmente, vergonha, culpa e desprezo tendem a surgir associados (ver Quadro 1; os quadros estão no final do artigo).

A *pena* e o *horror*, que desde Aristóteles se apontam como o objectivo do texto e da representação trágicos, apresentam uma das mais fortes correlações estatísticas, ou mesmo a mais forte, no caso da sub-amostra Timor, e estão no núcleo duro das emoções mais sentidas. O inquérito provou a existência de um padrão emocional muito semelhante entre as três sub-amostras independentes (ver Quadro 2).

As cinco emoções mais sentidas são exactamente as mesmas nos três eventos: pena, horror, interesse, tristeza e solidarieda-

de, excepto na sub-amostra do 11 de Setembro, em que a solidariedade troca com a surpresa. Apesar das diferenças de ‘conteúdo’ entre os três eventos, os seus espectadores têm comportamentos emocionais semelhantes. Estas semelhanças são marcantes e suficientes para criar uma *categoria comum*: ao nível da recepção, a tragédia televisiva provoca a manifestação das mesmas emoções e destaca-se pela inexistência das mesmas emoções. Há uma ampla *comunhão* de emoções e uma ampla *identificação* a nível emocional: a tragédia televisiva une as pessoas através das emoções. Mas essa *categoria comum* ganha ainda mais consistência quando se prova que também o comportamento e a opinião dos espectadores de cada uma das teletragédias é muito semelhante (ver Quadros 3 a 15).

As três variáveis sócio-demográficas do inquirido, sexo, idade e grau académico, não apresentam suficientes diferenças expressivas dentro de cada sub-amostra para constituírem razões explicativas da emotividade e não é possível encontrar um padrão uniforme entre os três eventos quando se comparam os resultados nas três variáveis referidas. Este facto pode confirmar que em momentos de «efervescência colectiva»¹², diluem-se elementos como a classe social e o nível educacional e mesmo a idade e o sexo, estando os elementos determinantes do comportamento e opinião a montante desses, como a língua, a nacionalidade e mais a montante, a emotividade. Daí que tentássemos dividir os espectadores de teletragédias não pelas variáveis mas quanto à sua própria emotividade, seguindo o método de *clusters k-Means*, isto é grupos com o máximo de afinidades internas a partir do grau de emotividade expressa. Resultaram quatro *clusters*, que definimos como o de mais alta emotividade, o de média emotividade, o de baixa emotividade e finalmente um grupo de emotividade baixa e diferenciada que inicialmente nos confundiu para depois o identificarmos com um comportamento alexitímico, que consiste na confusão de emoções, em especial em casos de eventos traumáticos, como é o caso dos aqui analisados.

A categorização em *clusters* revelou uma clara relação entre o nível de emotividade

sentido pelo espectador da tragédia televisiva e o seu comportamento e opinião. Ao mesmo grau e tipo de emotividade corresponde, grosso modo, a mesma opinião e o mesmo comportamento. Quer dizer, as variáveis sócio-demográficas contribuem para a distinção entre os inquiridos em situação de normalidade quotidiana, mas essa distinção esbate-se quase por completo quando se vivem situações-limite como as de tragédias televisivas, quando se criam o que chamamos de *telemultidões*.

As tragédias televisivas cumprem preceitos que, há 160 anos, Almeida Garrett propunha para o drama quando apresentou a sua tragédia *Frei Luís de Sousa*: num «século democrático», escreveu, «os leitores e os espectadores... querem pasto mais forte, menos condimentado e mais substancial: é povo, quer verdade. (...) No drama e na novela da actualidade ofereci-lhe o espelho em que se mire a si e ao seu tempo, a sociedade que lhe está por cima, abaixo, ao seu nível – e o povo há-de aplaudir, porque entende: é preciso entender para apreciar e gostar.»¹³

Também as tragédias televisivas fornecem espectáculo trágico ao público, com acção, verdade e emoção, compreensível, construído como uma narrativa ficcional em pedaços e permitindo fruição imediata ao vivo pelo maior número numa sociedade democrática. Sublinhemos: a tragédia televisiva, tal como a tragédia clássica, é um género dum sistema democrático, sendo reprimida em regimes autoritários (cheias na região de Lisboa, 1967; afundamento de submarino russo *Kursk*, 2000; ataque checheno em teatro de Moscovo, 2002). As consequências para o poder da própria existência da tragédia televisiva são um tema em debate nas sociedades abertas, preocupação central de Tamar Liebes ao identificar o género da tragédia televisiva com o nome de «maratonas de catástrofes»¹⁴.

Como Goethe previa há dois séculos, a imprensa, com as notícias do mundo real, retirava impacto aos enredos trágicos nas salas¹⁵. Que dizer hoje, quando um fluxo ininterrupto de notícias se instalou no quotidiano de um mundo pós-sagrado? O espectáculo da tragédia literária tornou-se menos necessário à sociedade saturada de eventos trágicos no mundo real e foi substituída por outras formas de espectacularidade trágica,

ou imbuídas de tragicidade, como o são as tragédias televisivas. O que antes a sociedade incorporava em si através da transcendência artística do texto trágico transfigurou-se no *texto vernáculo* – quer dizer, actual e vivo, coloquial, informal e vulgar – do directo televisivo dos cenários reais de tragédias reais. Em vez de viverem o «sofrimento hipotético» dos dramas mitológicos, as pessoas passaram a viver, como na arena romana, o «sofrimento real», reprimindo, porém, o prazer que eventualmente retirem desse «sofrimento à distância». A catarse transferiu-se da sala de espectáculo para a sala de estar.

Que importa – não de um ponto de vista estético ou literário, mas sociológico – que «quando a hipótese descamba em realidade se tem de facto uma corrupção de tragédia»?¹⁶ As emissões de eventos trágicos recorrem aos arquétipos trágicos e à mesma paleta emocional mobilizada pela tragédia; remetem para inquietações individuais e colectivas semelhantes às da tragédia; e recorrem a estratégias discursivas, estruturais e espectaculars que conhecemos da tragédia. Em consequência, as tragédias televisivas permitem à sociedade aceitar o inaceitável e tornar o inverosímil verosímil, integrar na experiência social a ruptura de valores e de instituições, permitem ainda, pelo desfecho, a retoma do equilíbrio anterior ao evento.

Se, na sua origem, a tragédia resultou de um ritual e se relacionava com o sagrado, hoje, a tragédia televisiva, sua herdeira corrompida, é também um ritual, agora pós-sagrado, que se inscreve na necessidade de afirmação da coesão social e comunitária. Tal como na tragédia, «a verdadeira matéria» da tragédia televisiva pode também ser «o pensamento social próprio»¹⁷ da sociedade, razão pela qual ambas são próprias e inerentes à sociedade democrática.

Ambas, a tragédia e a tragédia televisiva, discutem o seu tempo, apenas o fazem com barros diferentes: a tragédia transfigura os temas actuais em ficção, e a tragédia televisiva sai da sala de espectáculos para fazer do lugar da catástrofe real o palco da nova tragédia.

Assim, a televisão cria a nova tragédia, a tragédia televisiva: ela faz do evento trágico do mundo real uma *reality tragedy*, uma tragédia de realidade, um género esquivo que marca as vidas dos cidadãos e telespectadores.

E, assim, usurpando um género dramático, uma vez mais a televisão *cumpre-se* nos seus desígnios tanto histórico-sociológicos como técnicos de imediatismo, directo, actualidade e de «realidade», uma das poucas palavras que, segundo Vladimir Nabokov, «nada significa sem aspas»¹⁸.

¹ Doutorando no ICS. Docente na UCP e no ISCEM. Crítico no *Público e Jornal de Negócios*, autor.

² Esta comunicação ao LUSOCOM (Covilhã, 22.04.2004) apresenta as conclusões da dissertação de Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação, apresentada ao ISCTE sob orientação científica do Professor Doutor Manuel Villaverde Cabral e aprovada em prova pública em 3 de Dezembro de 2003. Da bibliografia consultada referem-se aqui, em pé de página, apenas as obras citadas.

³ Edgar Morin, «Une télé-tragédie américaine: l'assassinat du Président Kennedy», *Communications*, nº3, 1964, p.81.

⁴ Marcel Mauss, *Manuel d'Ethnographie*, prefácio de Denise Paulme, Paris, Payot, 2ª ed., 2002, p.13.

⁵ *Ibidem*.

⁶ John Hartley, *Uses of Television*, Londres, Routledge, 1999, p.19.

⁷ Charlotte Brunson, «What Is the 'Television' of Television Studies?», in Horace Newcomb (ed), *Television. The Critical View*, New York, OUP, 6ªed., 2000, p.625.

⁸ Bernadette Casey, Neil Casey, Ben Calvert, Liam French e Justin Lewis, *Television Studies. The Key Concepts*, Londres, Routledge, 2002, p.vii.

⁹ Ferdinand Tönnies, *Comunidad y Asociación*, Barcelona, Edicions 62, 1979.

¹⁰ Max Weber, *Economia y Sociedad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p.27.

¹¹ Aristóteles, *Poética*, Lisboa, INMC, 6ªed., s.d., e *The Art of Rhetoric*, Londres, Penguin Classics, 1991.

¹² Émile Durkheim, *Les Formes Élémentaires de la Vie Religieuse*, Paris, PUF, 5ª ed, 1968.

¹³ Almeida Garrett, «Ao Conservatório Real», Memória lida em conferência do Conservatório Real de Lisboa em 6 de Maio de 1843, in *Obras Completas*, Vol. I, Empresa de História de Portugal da Sociedade Editora, 1904, p.773.

¹⁴ Tamar Liebes, «Television's Disaster Marathons: A Danger for Democratic Processes?», in Tamar Liebes e James Curran (eds.), *Media, Ritual and Identity*, Londres, Routledge, 1998, pp.71-84.

¹⁵ Johann W. Goethe, *Fausto*, Lisboa, Relógio d'Água, 1999, pp.30-36.

¹⁶ A. D. Nuttall, *Why Does Tragedy Give Pleasure*, Oxford, Clarendon Press, 1996, p.77.

¹⁷ Jean-Pierre Vernant, e Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et Tragédie en Grèce Ancienne*, Paris, La Découverte, vol. I, 2001, p.15.

¹⁸ Vladimir Nabokov, «On a Book Entitled *Lolita*», in *Lolita*, Londres, Penguin, 1995, p.312.

Quadro 1. Análise factorial

TIMOR		PONTE		11 DE SETEMBRO		TOTAL			
Horror	0,83	Horror	0,50	Horror	0,66	Horror	0,63		
Medo	0,47	Medo	0,65	Medo	0,66	Medo	0,61		
Raiva	0,65			Raiva	0,61	Raiva	0,66		
Pena	0,71			Pena	0,61	Pena	0,43		
Tristeza	0,69			Tristeza	0,62	Aversão	0,58		
Aversão	0,61	Surpresa	0,55	Ansiedade	0,45	Ansiedade	0,53		
Alegria	0,80	Alegria	0,73	Alegria	0,67	Alegria	0,81		
Felicidade	0,74	Felicidade	0,85	Felicidade	0,75	Felicidade	0,80		
Indiferença	0,38	Indiferença	0,61	Indiferença	0,60	Indiferença	0,56		
Supresa	0,42			Culpa	0,58				
				Vergonha	0,38				
Solidariedade	0,49	Solidariedade	0,82	Solidariedade	0,80	Solidariedade	0,81		
Partilha	0,73	Partilha	0,71	Partilha	0,80	Partilha	0,79		
Interesse	0,71	Interesse	0,45	Interesse	0,46	Interesse	0,44		
		Tristeza	0,68					Tristeza	0,50
		Pena	0,47						
		Ansiedade	0,43						
Vergonha	0,80	Vergonha	0,67			Vergonha	0,66		
Culpa	0,64	Culpa	0,55			Culpa	0,58		
		Desprezo	0,58	Desprezo	0,66	Desprezo	0,38		
		Aversão	0,60	Aversão	0,60				
Ansiedade	0,50	Raiva	0,64						
[desprezo]				[surpresa]		[surpresa]			

Legenda

Horror	comum às três amostras
Raiva	comum às duas sub-amostras
Aversão	Exclusiva a uma sub-amostra
[desprezo]	Não considerada

Quadro 2. Emoções ordenadas por média (média central: 2,50)

	Total	Ord	Timor	Ord	Ponte	Ord	11Set	Ord
Pena	3,36	1	3,32	1	3,42	1	3,34	3
Horror	3,34	2	3,11	5	3,25	3a	3,40	1
Interesse	3,33	3	3,26	2	3,25	3a	3,37	2
Tristeza	3,28	4	3,20	4	3,26	2	3,30	4
Solidariedade	3,14	5	3,21	3	3,11	5	3,14	6
Surpresa	3,13	6	2,30	10	2,98	6	3,28	5
Raiva	2,75	7	2,84	6	2,39	9	2,87	7
Partilha	2,64	8	2,63	7a	2,60	7	2,65	8
Ansiedade	2,56	9	2,63	7a	2,45	8	2,60	9a
Aversão	2,50	10	2,60	9	2,25	10	2,59	11
Medo	2,45	11	2,03	11	2,17	11	2,60	9a
Vergonha	1,91	12	1,95	13	2,15	12	1,81	12
Desprezo	1,71	13	1,97	12	1,49	13	1,75	13
Culpa	1,34	14	1,55	14	1,37	14	1,31	15
Indiferença	1,32	15	1,30	15	1,31	15	1,33	14
Felicidade	1,18	16	1,29	16	1,12	16	1,19	16
Alegria	1,13	17	1,28	17	1,08	17	1,13	17

Q.3. Tempo de visão de TV			
	Vi menos TV	O mesmo	Vi mais TV
Timor	21,5	22,4	56,1
Ponte	18,7	29,4	51,9
11Set	13,3	22,6	64,1
Total	15,3	24,3	60,4

Q.6. Perdi interesse por outras notícias durante evento			
	Não	Nem... nem	Sim
Timor	29,6	31,5	38,9
Ponte	29,4	31,5	39,2
11 Set.	24,4	28,0	47,6
Total	26,1	29,2	44,7

Q.4. Preferência por directo ou diferido			
	Diferido	Nenhum	Directo
Timor	10,2	29,6	60,2
Ponte	10,1	36,2	53,7
11 Set.	8,2	23,9	67,9
Total	8,8	27,5	63,7

Q.7. Sensação de estar presente no local			
	Nada, pouco	Nem... nem	Bastante, total
Timor	25,0	41,7	33,3
Ponte	30,6	37,4	32,0
11 Set.	27,3	31,6	41,1
Total	27,9	33,9	38,2

Q.5. Importante acompanhar, apesar de desagradável			
	Não	Nem... nem	Sim
Timor	7,4	21,3	71,3
Ponte	6,2	21,8	70,9
11 Set.	3,3	16,5	80,2
Total	4,4	18,5	77,1

Q.8. Poderia ter-me acontecido a mim			
	Nada, pouco	Nem... nem	Bastante, total
Timor	27,8	30,6	41,7
Ponte	10,4	20,8	68,8
11 Set.	11,9	21,9	66,1
Total	12,8	22,3	64,8

Q.9. Assistir só ou acompanhado			
	Só	Nem... nem	Acompanhado
Timor	35,2	40,7	24,1
Ponte	37,7	39,5	22,8
11 Set.	30,6	41,1	28,3
Total	32,8	40,7	26,6

Q.12. Confiança no trabalho objectivo da TV			
	Nada, pouco	Nem... nem	Bastante, muito
Timor	14,8	37,0	48,1
Ponte	20,2	31,5	48,4
11 Set.	16,6	34,3	49,1
Total	17,3	33,8	48,9

Q.10. Partilhar momentos e emoções com outros espectadores			
	Nada, pouco	Nem... nem	Bastante, muito
Timor	16,7	37,0	46,3
Ponte	15,1	32,9	51,9
11 Set.	11,9	29,6	58,5
Total	13,1	31,1	55,8

Q.13. Exagero sensacionalista da TV			
	Nada, pouco	Nem... nem	Bastante, muito
Timor	30,6	41,7	27,8
Ponte	33,5	34,4	32,0
11 Set.	35,2	37,2	27,6
Total	34,4	36,9	28,7

Q.11. Contactar de imediato outras pessoas			
	Nada, pouco	Nem... nem	Bastante, muito
Timor	40,7	29,6	29,6
Ponte	37,7	28,2	34,1
11 Set.	28,1	28,0	43,9
Total	31,6	28,2	40,3

Q.14. Os jornalistas devem mostrar emoções?			
	Nada, pouco	Nem... nem	Bastante, muito
Timor	33,3	34,3	32,4
Ponte	35,0	31,5	33,5
11 Set.	32,7	33,4	33,9
Total	33,3	33,0	33,7

Q.15. Cobertura pela RTP, SIC e TVI						
	RTP		SIC		TVI	
	Mto má, má	Boa, mto boa	Mto má, má	Boa, mto boa	Mto má, má	Boa, mto boa
Timor	7,5	92,5	7,5	92,5	14,2	85,9
Ponte	10,2	89,8	9,5	90,5	15,5	84,5
11 Set.	6,9	93,1	5,2	94,8	10,9	89,1
Total	7,8	92,2	6,5	93,5	12,3	87,7