

FACULDADE CÁSPER LÍBERO

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E MERCADO

JAIME CARLOS PATIAS

O ESPETÁCULO DA VIOLÊNCIA NO TELEJORNAL SENSACIONALISTA

Uma análise do “Brasil Urgente”

São Paulo,

Primeiro Semestre de 2005

FACULDADE CÁSPER LÍBERO

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E MERCADO

JAIME CARLOS PATIAS

O ESPETÁCULO DA VIOLÊNCIA NO TELEJORNAL SENSACIONALISTA

Uma análise do “Brasil Urgente”

Dissertação apresentada como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre no curso de Pós-Graduação (Stricto Sensu), da Faculdade Cásper Líbero, sob a orientação do Prof. Dr. Cláudio Novaes Pinto Coelho.

São Paulo,

Primeiro Semestre de 2005

BANCA EXAMINADORA

Dedico este estudo aos meus pais, Arlindo e Maria que me transmitiram a vida;

Aos meus irmãos e irmãs pelo carinho e estima;

Ao Instituto Missões Consolata, pelo apoio e compreensão;

Às vítimas da violência transformadas em espetáculo mediático

e aos “bodes expiatórios” inocentes.

Agradeço a Deus, fonte da vida, que não mais deseja sacrifícios, mas misericórdia;
Aos professores do Mestrado da Faculdade Cásper Líbero;
Aos membros da Banca, Prof. Dr. Jung Mo Sung (PUC-SP) e Prof. Dr. Sidney
Ferreira Leite, pela atenção e dedicação em apontar o caminho;
Ao Prof. Dr. Cláudio Novaes Pinto Coelho pelo estímulo e firmeza na orientação e aos
colegas do Grupo de Estudo “Sociedade do Espetáculo”, pelas instigantes reflexões.

RESUMO

Um dos grandes desafios da comunicação na sociedade atual, em que os conglomerados financeiros controlam cada vez mais a mídia, é o de preservar a autêntica vocação do jornalismo: garantir o direito à liberdade de expressão e informação baseada na verdade e objetividade, visando esclarecer os cidadãos e incentivar a cidadania. O jornalismo tido como sério não é o único noticiário a ocupar a programação televisiva brasileira. Temos outro gênero usualmente conhecido como sensacionalista, no qual a violência domina grande parte das reportagens e cuja forma se distingue do jornalismo comum. O presente estudo faz uma análise crítica do conteúdo, forma e estilo do telejornal sensacionalista que noticia a violência, o crime e as mazelas vividos pela população da Grande São Paulo, utilizando imagens e linguagem características do espetáculo. A análise se baseia em matérias do programa “Brasil Urgente”, produzido e exibido pela TV Bandeirantes. Auxiliada por helicópteros, *motolinks* e repórteres nas ruas, a produção apresenta os fatos ao vivo, com riqueza de detalhes e forte apelo emocional, visando prender a atenção do público. O gênero estabelece uma comunicação baseada no chocante, no *fait divers*, no anormal que cria grande expectativa, mas que perde o seu impacto inicial logo que a história é mostrada e consumida pelo telespectador.

O estudo considera o gênero sensacionalista um produto da indústria cultural e da sociedade do espetáculo, que se renova continuamente para se adaptar à lógica mercantil. Essa idéia é reforçada pela constante fusão da notícia com a publicidade de mercadorias, mas também pela venda de soluções de fácil consumo, chegando a explorar até mesmo o desejo que a sociedade tem de acabar com a violência. A população sente que já não pode mais contar somente com o trabalho das instituições legítimas para resolver seus problemas. Ante a ineficiência do sistema judiciário e do Estado na administração de crises, abre-se a possibilidade para o surgimento de outros mecanismos, como os telejornais sensacionalistas. Quanto ao referencial teórico, o trabalho se apóia na crítica de Theodor Adorno e Max Horkheimer evocando o conceito de indústria cultural, nos pressupostos de Guy Debord sobre a sociedade do espetáculo e no pensamento de René Girard acerca da violência e dos mecanismos de controle. Outros autores da área da comunicação são igualmente visitados.

ABSTRACT

One of communications biggest challenges in today's society, where large financial corporations increase their control over the mass media, is to preserve the authentic vocation of journalism, i.e.: to guarantee the right of freedom of expression and information based on the truth and objectivity, aiming at clarifying matters to the citizens and stimulating citizenship. Serious journalism is not the only one to be present on Brazilian television. There is another kind of journalism, known as "sensacionalista" (sensationalistic journalism), where violence dominates great part of the news. This kind of journalism is distinguished from the common one. The present study makes a critical analysis of the content, form and style of "sensationalistic TV News" which report the violence, the crime and the struggles of the population of "Great" São Paulo, using images and languages characteristics of the show (spectacle). The analysis is based on the news reported in the program "Brasil Urgente", produced and showed by Bandeirantes Television. Helped by helicopters, motolinks and reporters on the street, the production shows the facts live, with an impressive richness of details and with a strong appeal to the emotional, aiming at capturing viewer's attention. This style of journalism establishes a communication based on the shock, in *fait divers*, in the abnormal that creates a large expectation, but loses the initial impact as the report is viewed and "consumed" by the viewer.

The study considers the form of the sensationalistic journalism a product of the cultural industry and of the show society, which renews itself by adapting to market logic. This idea is strengthened by the fusion of the news with the advertising of merchandise, which present easy solutions, exploiting the desire of society to end up with violence. The population feels that it cannot count only on legal institutions to solve their problems. Therefore, before the inefficiency of the judicial system and the incapability of the government to administer the crisis, it opens the doors to the sprouting of other mechanisms, like "sensationalistic journals". As a theoretical support, this study is based on the critics of Theodor Adorno and Max Horkheimer evoking the concept of the cultural industry, in the investigations of Guy Debord about the "society of the spectacle" and in the thought of René Girard about the "violence and mechanisms of its control". Other authors in the communication area are equally presented.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
I - O TELEJORNAL SENSACIONALISTA NO CONTEXTO DA INDÚSTRIA CULTURAL	19
1. 1 Contextualização	21
1. 2 A Indústria Cultural.....	22
1. 2. 1 A ideologia dominante	24
1. 2. 2 A padronização e a necessidade de consumo	26
1. 3 A Indústria Cultural no Brasil	28
1. 4 O rádio e a televisão no Brasil.....	31
1. 5 O gênero sensacionalista	38
1. 5. 1 Sensacionalismo no telejornalismo	42
1. 6 Críticas aos programas sensacionalistas.....	48
1. 6. 1 Mudanças nos programas	52
1. 7 O telejornal “Brasil Urgente”	55
1. 8 Um espetáculo de violência.....	62
1. 9 A sociedade do espetáculo	63
II - A VIOLÊNCIA E O SAGRADO	76
2. 1 Considerações iniciais.....	78
2. 2 A obra de Girard	80
2. 3 O desejo mimético	83

2. 4 O Bode Expiatório	90
2. 5 Estereótipos de perseguição.....	94
2. 6 A violência e o sagrado.....	98
2. 7 Violência purificadora e violência impura.....	104
2. 8 A passagem do ritual sacrificial para o sistema judiciário.....	108
III - ANÁLISE DO PROGRAMA “BRASIL URGENTE”	114
3. 1 Considerações preliminares.....	116
3. 2. As pesquisas sociais.....	117
3. 3 Tudo acontece em tempo presente.....	128
3. 4 Linguagem popular.....	134
3. 5 O humor de Datena.....	137
3. 6 Contradições evidentes	142
3. 7 Violência e emoção em doses exageradas.....	147
3. 8 Repetição e riqueza de detalhes.....	154
3. 9 A reprodução do Bode Expiatório no telejornal.....	161
3. 10 O Brasil Urgente substitui o Sistema Judiciário.....	167
3. 11 Um telejornal “justiceiro”.....	174
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	184
BIBLIOGRAFIA	194
ANEXO.....	201

INTRODUÇÃO

A essência do jornalismo funda-se nos princípios democráticos, nos quais o poder emana do povo e em seu nome é exercido. Os direitos à informação e à liberdade de expressão são fundamentais para que o jornalismo possa cumprir sua função primordial, qual seja, ser mediador do espaço público e informar os fatos que interessam à sociedade para o pleno exercício da cidadania. É assim que a ética jornalística funda-se na verdade, honestidade e objetividade. Entretanto, observando a programação televisiva brasileira constatamos a presença de uma outra espécie de noticiário, que foge aos padrões normais do jornalismo de qualidade, e que é comumente chamado de sensacionalista. O gênero, no seu estilo e forma, tende a explorar o extraordinário, o anormal, o *fait divers*, utilizando-se da linguagem do espetáculo e imagens chocantes que prendem a atenção do público, provocando impacto e consumo imediato. O conteúdo predominante é aquele do crime, da violência, da tragédia, do escândalo, supervalorizando a emoção em detrimento da informação.

Atualmente, os principais telejornais sensacionalistas que ocupam o horário vespertino são o “Brasil Urgente” na TV Bandeirantes, o “Cidade Alerta” na TV Record e o “Repórter Cidadão” na Rede TV. Em outro horário, a TV Globo exibe o “Linha Direta”, também considerado um programa do gênero. Ao mesmo tempo em que a sociedade em geral busca caminhos para eliminar ou diminuir a violência, a forma como esses programas tratam a questão, salvo raras exceções, é caracterizada mais pelo espetáculo do que pela busca de soluções. Por essa razão, programas do gênero vêm recebendo críticas de grupos e entidades preocupados com a ética e a qualidade na comunicação.

A campanha “Quem Financia a Baixaria é Contra a Cidadania”, lançada em 2003, desponta como principal fomentadora do debate. Promovida pela Comissão de Direitos Humanos da Câmara dos Deputados e apoiada por mais de cinquenta entidades parceiras da sociedade civil, a campanha visa a promoção dos direitos humanos e a dignidade do cidadão na mídia. A cada três meses é divulgado o *ranking* dos programas que mais

recebem reclamações e, ultimamente, a campanha passou a relacionar também os anunciantes. Aos poucos, as próprias redes de televisão começaram a reconhecer certos excessos e, pressionadas, passaram a se preocupar mais com a qualidade de sua programação. Essa sensibilidade trouxe algumas mudanças, mas os programas continuam.

Por suas características, consideramos o telejornal sensacionalista como um produto da indústria cultural, onde mais do que informar, transforma os fatos em espetáculo, o que contribui para ampliar a audiência a ser vendida aos anunciantes. Além de consumir um espetáculo de violência, o telespectador consome as soluções imediatas apresentadas, tendo a sensação de que o programa realmente resolve os problemas. A essência do gênero se conserva, mesmo que o noticiário, à semelhança dos produtos de consumo, se renove continuamente assumindo uma nova roupagem, ou até mesmo dando lugar a novos. Além da pressão pela melhoria na qualidade da programação, as regras do próprio mercado podem ter influenciado a mudança nos telejornais. Isso revela um certo condicionamento dos programas aos anunciantes, o que reforça a idéia de que essa produção se encontra identificada com os produtos que circulam no mercado.

Nos telejornais sensacionalistas, os debates mais sérios realizados por pessoas e instituições que combatem a violência são praticamente ignorados. Longe de encontrar soluções objetivas, o gênero faz da violência mais um produto de consumo vendido juntamente com as mercadorias e serviços oferecidos pelos patrocinadores. Além disso, intensifica-se a fusão entre aquilo que é noticiado e os bens de consumo apresentados nas publicidades que financiam a produção. Notícias, eventos, violência, dramas, publicidade, tudo gira em torno do consumo.

Por essas e outras razões, os telejornais sensacionalistas tornam-se foco de pesquisa nos estudos da mídia na sociedade contemporânea. A temática está em plena sintonia com os estudos da “comunicação e mercado”, área de concentração do nosso programa de mestrado. O objetivo do presente trabalho é analisar de maneira particular o que se esconde por trás do conteúdo, do formato e do estilo espetacular adotado pelo gênero sensacionalista de telejornal ao retratar a violência e os problemas da sociedade. A análise é baseada em

matérias exibidas pelo telejornal “Brasil Urgente”, que por suas características, serve como parâmetro para o gênero em geral. A intenção é perceber na mensagem, aspectos que à primeira vista não são captados ou entendidos pelo telespectador, porque se encontram escondidos na forma e estilo espetacular adotado pelo programa e seu apresentador.

O “Brasil Urgente” é produzido e exibido pela TV Bandeirantes nas tardes de segunda a sábado. Apresentado por José Luiz Datena, o programa usa recursos tecnológicos como helicópteros equipados com câmeras de longo alcance e *motolinks* com repórteres nas ruas para mostrar em tempo presente e em detalhes, a violência, os crimes, as tragédias, os cadáveres, o sangue, os escândalos. Dramas vividos pela população invadem a sala do telespectador. O espetáculo toma o lugar do telejornalismo iluminista, fazendo da notícia um *show* espetacular e, ao mesmo tempo, cínico, chegando, por vezes, a enaltecer a própria violência que deseja combater, além de desrespeitar os direitos humanos.

Vivemos em uma sociedade com altos índices de violência, onde as instituições do Estado e o sistema judiciário são incapazes de dar conta da situação. Diante disso, telejornais como o “Brasil Urgente” não se limitam a noticiar os fatos, mas se transformam em um espaço de reivindicações. Tem-se a impressão de que a produção organiza verdadeiros tribunais paralelos, com o objetivo de prender, julgar e ditar penas aos infratores. Levantamos a hipótese do telejornal sensacionalista ser um mecanismo substituto do sistema judiciário na resolução dos problemas. Estamos diante da apropriação e da inversão dos papéis sociais. Datena, utilizando uma linguagem popular, identifica-se com o povo e se apresenta como o justiceiro, o “mediador” eletrônico, a voz e vez dos excluídos para cobrar das instituições os seus direitos. Entretanto, ao mostrar o crime, os bandidos, a ação da polícia, quase que exclusivamente no meio dos pobres e favelados, retrata esses grupos como violentos, bandidos e potenciais criminosos, reforçando os estereótipos presentes na sociedade. Além disso, quando as reivindicações são transformadas em espetáculo, elas são esvaziadas de seu poder de crítica e dificilmente se convertem em ações concretas.

Considerando a temática em estudo, o referencial teórico se apóia fundamentalmente na crítica elaborada por Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, que cunharam o termo

indústria cultural no livro “Dialética do Esclarecimento” publicado em 1947, e que se tornou central para os estudos culturais e as análises da mídia. Os teóricos da escola de Frankfurt criaram o conceito de indústria cultural para reforçar a idéia de que os bens culturais se convertem em mercadoria. Eles referiam-se ao processo de subordinação da consciência à racionalidade capitalista, chegando ao extremo de os próprios seres humanos se tornarem produtos de consumo. Sua relação com as outras pessoas e com a natureza depende de uma cultura de mercado, que os impede de se tornarem indivíduos autônomos, independentes e capazes de julgar e de decidir conscientemente. Tal dependência tem sua mola propulsora no desejo de posse, constantemente renovado pelo progresso técnico e científico controlado pelo mercado. Na opinião de Adorno e Horkheimer, na indústria cultural quase tudo se torna negócio, e enquanto tal, seus fins comerciais são realizados por meio da sistemática exploração de bens considerados culturais. Apesar de trazer desenvolvimento técnico e científico, as soluções apresentadas pela indústria cultural aos problemas da humanidade são apenas aparentes.

Um segundo conceito importante que iluminará o nosso percurso é o da “sociedade do espetáculo”, desenvolvido por Debord e seus companheiros na Internacional Situacionista, no final da década de 60 do século passado. Ao analisar o capitalismo, o autor constata um acúmulo de imagens que dá origem à sociedade do espetáculo, uma das marcas da contemporaneidade. Estabelece-se um predomínio da imagem à coisa, da cópia ao original, da representação à realidade, da aparência ao ser. Para Debord, o espetáculo é a ideologia por excelência, porque revela a essência de todo sistema ideológico, que consiste no empobrecimento, na sujeição e na negação da vida real, sobressaindo-se a aparência. A sociedade do espetáculo se caracteriza pela generalização do fetichismo da mercadoria que invade a vida cotidiana. O conceito aponta para uma sociedade de mídia e de aquisição, organizada em função da produção e consumo de imagens, mercadorias e eventos culturais. O espaço, o tempo, o lazer, a cultura, a arte, a comunicação etc., são perpassados por esta alienação generalizada.

O autor descreveu a sociedade de consumo como uma sociedade de imagens, adquiridas esteticamente. O ponto de partida é o mercado (produção), acompanhado do

consumo do espetáculo. Não vivemos mais as nossas próprias experiências, os modelos são os que vivem em nosso lugar: “tudo o que era vivido diretamente torna-se uma representação” (Debord, 1997:#1).¹ As relações humanas passam pelo intercâmbio mercantil e a mercadoria ocupa totalmente a vida social. O espetáculo “não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediadas por imagens” (*Ibid.*:# 4).

Além disso, com sua vida e experiências moldadas pelos espetáculos da cultura e da mídia, o ser humano deixa de ser sujeito ativo de sua própria história, passando a ser submisso aos espetáculos consumistas. Na sociedade de consumo, a lógica do espetáculo não permite reconhecer o próprio espetáculo produzido. Não vemos, não percebemos, é diário e contínuo. São várias dimensões: quando divulgamos idéias, notícias, produtos, imagens, estamos produzindo espetáculo.

No tocante à temática da violência, principal conteúdo veiculado pelos telejornais sensacionalistas, e sobre o papel que esses programas assumem na sociedade, a nossa reflexão apóia-se no pensamento de René Girard. No debate sobre o fenômeno da violência, tema essencial de suas investigações, o pensador francês adquire um interesse renovado, pouco conhecido no Brasil. No nosso estudo apresentamos apenas alguns elementos contidos na vasta obra do autor, que servirão para iluminar a análise do telejornal; nomeadamente sua teoria sobre o desejo mimético de apropriação, o bode expiatório, a violência e o sagrado, o conceito de violência purificadora e impura e os mecanismos de controle da violência na sociedade como o ritual sacrificial e o sistema judiciário.

Para Girard, a mola deflagradora da violência é o desejo mimético. Movido pelo desejo, o indivíduo abdica de sua capacidade de escolha; ele não escolhe mais os objetos de seu desejo, é o outro (um modelo) que deve escolher por ele. A mimesis de apropriação está ligada à luta por possuir um objeto desejado indicado por um modelo/rival, que acaba por possuir até mesmo o próprio desejo do outro. Dessa forma se desencadeia a violência. Os

¹ As citações do livro “Sociedade do Espetáculo” neste texto seguem a edição brasileira de 1997 e a numeração dos parágrafos serão assim sinalizados (#).

comportamentos de apropriação mimética geradores de conflitos e rivalidades precisam ser continuamente exorcizados pelo sacrifício de vítimas expiatórias.

Para o autor, a construção do bode expiatório é um mecanismo de controle da violência. As sociedades têm suas bases estruturais enraizadas na violência descarregada sobre um bode expiatório escolhido entre grupos excluídos, ou que quase não tem nenhum vínculo com a sociedade, para garantir que não seja vingado por alguém. Uma vez sacrificado, o bode expiatório, que era considerado a causa da crise, passa a ser a fonte da reconciliação. Depois da sua morte, ele é semidivinizado. Ao ser executada, a vítima dissipa a violência, a desordem, possibilitando o retorno da ordem. Surgem assim, a cultura e as primeiras instituições dedicadas à prevenção da desordem, ou seja, ao controle da rivalidade mimética.

Na economia de mercado da sociedade contemporânea, o desejo mimético age no sentido de criar concorrência, o que impulsiona o sistema capitalista. O indivíduo é levado a escolher o objeto (bens de consumo) que o outro (um modelo) indicar, ao desejar o mesmo objeto. A propriedade de um determinado bem gera o reconhecimento pelo outro, porque o outro que reconhece também deseja e valoriza a mesma coisa. Assim, o meio para realizar o desejo de ser reconhecido pelo outro é desejar possuir o objeto desejado por ele. Neste sentido, o desejo mimético encontra um campo fértil de atuação.

Nas suas investigações, Girard argumenta que os rituais sacrificiais, praticados nas sociedades arcaicas foram posteriormente substituídos, nas modernas, pelo sistema judiciário (instituição amparada pelo Estado). A função permanece a mesma: a administração da violência. No entanto, na resolução de crises geradas pela violência, o sistema judiciário é muito mais eficaz.

Outro aspecto importante em Girard é a idéia de violência purificadora e violência impura. Independentemente das instituições, para que elas realmente exerçam a função de legítimas representantes da sociedade na prevenção e resolução da desordem, é preciso haver algo que distinga a violência legítima (purificadora) da violência comum (impura). Nos rituais, a violência do sacrifício produz o sagrado e sacraliza a violência,

transformando-a em violência purificadora, utilizada para expulsar a violência impura (comum). Esse mecanismo faz acreditar numa diferença entre a violência legítima e ilegítima impedindo a contestação, que poderia criar um círculo vicioso de vingança. Dessa forma, a violência do sacrifício tem íntima relação com o sagrado. Nas sociedades modernas, o sistema judiciário, ao fazer valer a justiça, pratica a violência purificadora.

Acontece que, na sociedade de hoje, o sistema judiciário encontra-se enfraquecido e já não consegue responder satisfatoriamente à contenção da violência. Abre-se assim, a possibilidade para o surgimento de outros mecanismos. Por suas características, os programas sensacionalistas parecem posicionar-se como representantes legítimos do poder na busca de soluções. Nessa perspectiva, o conceito de violência purificadora e violência impura em Girard, pode ajudar a refletir sobre o papel desempenhado por tais programas, nas sociedades onde instituições legítimas se encontram em crise.

Como amostra para a nossa análise utilizamos o conteúdo de 5 edições do telejornal “Brasil Urgente” gravadas entre os meses de junho de 2003 e junho de 2004. Do vasto material, escolhemos 7 reportagens exibidas em três das edições. A transcrição das matérias se encontra em anexo no final do trabalho.

O nosso estudo consta de três partes que, em seu conjunto, abrangem a questão que nos propomos analisar: o espetáculo de violência no telejornal sensacionalista. O primeiro capítulo tem por objetivo contextualizar o tema da pesquisa. Iniciamos evidenciando a presença do gênero sensacionalista de telejornal na programação televisiva brasileira hoje. Esse gênero de noticiário, que foge aos padrões normais do jornalismo tido como sério, mesmo que pretenda informar, está mais voltado à produção de espetáculo e ao consumo de soluções imediatas, motivo pelo qual pode ser considerado um produto da indústria cultural e da sociedade de consumo. Concentramos nossa atenção no programa “Brasil Urgente” que noticia fatos violentos, tragédias e crimes, utilizando imagens e linguagem chocante, com forte apelo emocional.

O capítulo apresenta ainda a teoria crítica elaborada pela Escola de Frankfurt, destacando o conceito de “indústria cultural”, entendido como a conversão da cultura em

mercadoria. A seguir, faz uma breve descrição da difusão da indústria cultural no Brasil, que se dá principalmente através da implantação do rádio e da televisão. Importante neste capítulo é a distinção entre o jornalismo de qualidade e o gênero sensacionalista. Outro tema relevante desenvolvido na primeira parte do nosso estudo é o conceito de “sociedade do espetáculo” proposto por Debord e que pela temática em estudo se torna conteúdo indispensável para aprofundar a reflexão sobre a sociedade contemporânea através da produção e consumo do espetáculo. No desenrolar do capítulo, estudos de outros autores contemporâneos na área da comunicação e da sociedade servirão igualmente de suporte para a nossa discussão. Dentre eles destacamos Ciro Marcondes Filho, Muniz Sodré, Ignácio Ramonet, Renato Ortiz, Arlindo Machado, Douglas Kellner, Malena Segura Contrera, Ana Rosa Ferreira Dias, Rosa Nívia Pedroso, Danilo Angrimani, Sebastião Squirra e Eugênio Bucci.

O segundo capítulo discorre sobre o fenômeno da violência, tão presente nas reportagens dos programas sensacionalistas. Mais do que analisar o impacto que a violência mostrada na TV tem sobre o público, o estudo se concentra no papel reivindicado pelos programas do gênero que, na sociedade contemporânea, surgem em substituição ao sistema judiciário no combate à violência e à ilegalidade. Diante da incapacidade de conter a violência através das instituições legítimas, os programas apresentam-se como fatores ordenadores da sociedade em crise.

Para essa parte nos apoiamos no pensamento de Girard, cada vez mais valorizado na compreensão da questão. Em seus estudos sobre as raízes da violência e os mecanismos para solucionar as crises por ela desencadeadas, o autor vê esse fenômeno presente na base mesma de toda a cultura humana e da sociedade. Para ele, a violência está diretamente relacionada ao sagrado, o que abre novas perspectivas de debate, pouco comum nos estudos da comunicação.

Esclarecemos de antemão que o capítulo não visa fazer um estudo sobre Girard, mas apenas destacar alguns elementos da sua teoria que ajudarão a analisar o telejornal “Brasil Urgente” em complementação aos estudos de Adorno, Horkheimer e Debord, apresentados no primeiro capítulo.

Dentre os principais aspectos do pensamento girardiano tratados neste capítulo destacamos os conceitos de desejo mimético, do bode expiatório e principalmente a concepção de violência purificadora e impura. O pano de fundo é a estreita relação entre a violência e o sagrado. O capítulo descreve também os mecanismos que a sociedade, ao longo da história, encontrou para fazer frente à violência que a ameaça destruir, desde os rituais sacrificiais nas sociedades arcaicas estudadas por Girard, à substituição pelo sistema judiciário, nas modernas. Ante a ineficiência do presente sistema legítimo na administração da violência, abrem-se possibilidades para o surgimento de outros mecanismos.

No terceiro e último capítulo nos propomos a analisar o conteúdo e o estilo do telejornal “Brasil Urgente” à luz do referencial teórico apresentado ao longo dos capítulos precedentes, nomeadamente a crítica elaborada por Adorno e Horkheimer sobre a indústria cultural, o conceito de sociedade do espetáculo desenvolvido por Debord e o pensamento de Girard, sobre a violência. Levamos em consideração também as contribuições de outros autores ligados ao estudo da comunicação. O objetivo é entender o que se esconde por trás da mensagem, da forma e do estilo adotado pelo telejornal sensacionalista que retrata o crime, a violência e as mazelas da sociedade em crise, utilizando-se de elementos característicos da sociedade do espetáculo e consumo.

Finalizando, teceremos algumas considerações, sem a pretensão de fechar o debate. Elas visam ajudar no aprofundamento das questões levantadas durante o estudo, bem como suscitar novas investigações.

I

**O TELEJORNAL SENSACIONALISTA
NO CONTEXTO DA INDÚSTRIA CULTURAL**

O primeiro capítulo do nosso trabalho traça um panorama sobre a presença do gênero sensacionalista de telejornal na programação televisiva brasileira hoje, principal foco do nosso estudo. Nos concentramos no telejornal “Brasil Urgente”, produzido e exibido pela Rede Bandeirantes, que pelo seu conteúdo, estilo e formato, serve como parâmetro para a compreensão do gênero em geral. Ao destacarmos as principais características dos programas sensacionalistas, consideramos a criação do gênero como produto da indústria cultural uma vez que o telejornal, mesmo que idealizado para informar, é produzido para ser consumido e criar espetáculo. Esta primeira parte visa contextualizar o tema de pesquisa.

Nesse sentido, trazemos para a nossa reflexão a teoria crítica elaborada pela Escola de Frankfurt, apresentando o conceito de “indústria cultural”, entendido como a conversão da cultura em mercadoria. A seguir, o capítulo aborda a propagação da indústria cultural no Brasil e a implantação do rádio e da televisão como principais meios de sua difusão no país. No mesmo contexto, desenvolvemos também o conceito de “sociedade do espetáculo”, apresentado por Debord nos anos 1960, mas cada vez mais atual, que nos ajudará a refletir a temática proposta. Reproduzindo na tela um espetáculo de violência e tragédia, o gênero sensacionalista é em si mesmo uma criação que obedece a lógica da sociedade do espetáculo. Nessa perspectiva, noticiários com características de entretenimento contribuem para um acúmulo de espetáculo sempre maior. Ao longo do capítulo, investigações de outros autores contemporâneos ligados aos estudos da comunicação e da sociedade servirão igualmente de suporte para a nossa discussão. O objetivo é entender o que se esconde por trás da mensagem, da forma e do estilo adotado pelo telejornal sensacionalista que retrata o crime, a violência e as mazelas da sociedade em crise.

1. 1 Contextualização

Na primeira metade do século XX o mundo assistiu ao desenrolar de acontecimentos importantes, dentre os quais duas grandes guerras, a ascensão de movimentos totalitários (como o nazismo e o fascismo), o fortalecimento da industrialização e a conseqüente explosão demográfica das cidades; a formação de mercados consumidores, capazes de adquirir os produtos oriundos desses progressos industriais, a conquista de importantes direitos trabalhistas... Todos esses fatores trouxeram alterações significativas nas sociedades e, como a cultura está inserida dentro dessa realidade social, estas mudanças também acabaram por refletir nas produções artísticas, no modo de pensar e de fazer a arte e o entretenimento.

Foi dentro desse contexto de transformações que a cultura de massa adquiriu força. Este novo modelo cultural começou a se delinear nos Estados Unidos, espalhando-se pelos demais países ocidentais. Através da cultura de massas, os produtos culturais, antes privilégio das elites, ficaram à disposição do grande público: o trabalhador da fábrica, o mercador, o artesão, a dona-de-casa e o agricultor semi-analfabeto tiveram acesso a um mundo antes desconhecido, através da leitura de jornais e revistas ou da escuta de um noticiário radiofônico; a explosão das produções cinematográficas e dos documentários possibilitou que as pessoas comuns pudessem conhecer um pouco mais sobre a cultura e os costumes de locais diferentes dos que estavam habituadas a freqüentar.

Na sua essência, à primeira vista, a cultura de massa é positiva, na medida em que propõe uma democratização da cultura, fazendo com que todas as classes sociais tenham acesso à produção artística. Por outro lado, a cultura de massa foi e continua sendo alvo de críticas por parte de teóricos e intelectuais, pois, para conseguir a democratização, ela promove um outro fenômeno: a mercantilização de produtos culturais, submetendo-os à “lei da oferta e da procura”. Seus produtos são produzidos em escala industrial; livros e jornais são impressos com grandes tiragens; os programas de televisão são produzidos com o objetivo prévio de atingir uma elevada audiência e, conseqüentemente, lucrar mais com a publicidade.

Em meados dos anos 40 do século XX, Adorno e Horkheimer, pensadores da conhecida Escola de Frankfurt, elaboraram sua teoria crítica, colocando no centro da questão o conceito de “indústria cultural”, que denunciava uma sociedade movida pelo consumo. Para o nosso estudo, consideramos a crítica elaborada pelos autores frankfurtianos a mais apropriada para analisar a produção e comercialização de bens culturais. A obra que difundiu o conceito de indústria cultural, é ainda hoje válida para traçar uma análise da sociedade contemporânea.²

No entender de Adorno e Horkheimer, a indústria cultural não é mais do que uma imposição mercadológica que promove (autoritariamente) a integração da arte “superior”, erudita, com a “arte inferior” e que visa, unicamente, o lucro; os bens culturais são vistos como uma simples mercadoria, algo que só é valorizado se possibilitar um retorno financeiro. Outro ponto criticado pela maioria dos teóricos, é a falta de originalidade desses produtos, que se limitam a copiar ou remodelar algo já difundido pela “cultura superior”. O que se apresenta como algo original “não é mais do que a representação, sob formas sempre diferentes, de algo que é sempre igual...” (Wolf, 1987:76).

1.2 A Indústria Cultural

A expressão “indústria cultural” foi empregada pela primeira vez na “Dialética do Esclarecimento”³, publicada em 1947 por Adorno e Horkheimer, em Amsterdã. No início se falava em “cultura de massas”. Os filósofos substituíram esta expressão por “indústria

² Várias correntes se propuseram a estudar este fenômeno da cultura de massa. Dwight MacDonald, nos anos 30, desenvolveu uma proposta menos radical, que agrupa os produtos culturais em três níveis: a cultura de vanguarda, o *midcult* e o *masscult*. O *kitsch* foi um outro conceito, concebido na Alemanha, que veio reforçar a divisão dos três níveis e se aproximou daquilo que MacDonald definiu como *midcult*. Algo que já vem com um efeito produzido, que nada tem de original e já foi intensamente consumido. Para ser novamente aceito, ele tem de se revestir de um pseudo-ineditismo, vendendo-se como arte, como uma experiência individual e intransferível. Cf., Dwight MACDONALD, In: Umberto ECO, *Apocalípticos e Integrados*, p.81ss.

³ Theodor ADORNO e Max HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985. Theodor Wiesengrund-Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973) fizeram parte de um grupo de pensadores que produziram obras de tal importância a ponto de constituírem uma corrente de pensamento, posteriormente chamada Teoria Crítica da Escola de Frankfurt. A fundação do Instituto de Pesquisas Sociais de Frankfurt, em 1924, reuniu autores – entre os quais mereceram destaque Adorno, Benjamin e Horkheimer, que produziram reflexões críticas sobre a economia, a sociedade e a cultura do seu tempo, a maioria veiculada nas páginas da Revista de Pesquisa Social – na qual pensadores como Herbert Marcuse e Erich Fromm publicaram também os seus trabalhos.

cultural”, para desligá-la do sentido dado por seus defensores: o de que se tratava de uma cultura que brotava espontaneamente das próprias massas como uma espécie de arte popular. Para Adorno e Horkheimer, a indústria cultural era exatamente o oposto: uma cultura adaptada aos produtos e determinada pelo consumo dos mesmos, num círculo vicioso. Estamos diante da exploração, com fins comerciais e econômicos, de bens considerados culturais. Noutras palavras, a expressão designa uma prática social, através da qual a produção cultural e intelectual passa a ser orientada em função de sua possibilidade de consumo e mercado.

Na obra “Dialética do Esclarecimento”, os nossos pensadores defendem que o Iluminismo, tido como um esforço consciente de valorização da razão e abandono de preconceitos tradicionais, que almeja o progresso da humanidade em todos os aspectos e, mais ainda, a liberdade de pensamento, não atingiu seus objetivos nem se manteve fiel aos seus princípios; ao contrário, contribuiu para o que eles chamam de “antiiluminismo”: o aparecimento de uma nova forma de mistificação, bancada agora pela ciência e pela tecnologia. A indústria cultural impede a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e de decidir conscientemente. O indivíduo é levado a não meditar sobre si mesmo e sobre a totalidade do meio social circundante, transformando-se com isso em mero brinquedo, e, afinal, em simples produto que alimenta o sistema que o envolve.

Adorno e Horkheimer recordam que

o entretenimento e os elementos da indústria cultural já existiam muito tempo antes dela. (...) A indústria cultural pode se ufanar de ter levado a cabo com energia e de ter erigido em princípio a transferência muitas vezes desajeitada da arte para a esfera do consumo, de ter despido a diversão de suas ingenuidades inoportunas e de ter aperfeiçoado o feitiço das mercadorias (1985:126).

Os pensadores da Teoria Crítica empenharam-se em refletir filosoficamente sobre a realidade vigente. Aquela em que viveram estava sofreu várias transformações, principalmente, na dimensão econômica. O comércio se fortaleceu após as revoluções industriais ocorridas na Europa e, com isso, o capitalismo se estruturou definitivamente, principalmente com as novas descobertas científicas e, conseqüentemente, com o avanço

tecnológico. A pessoa humana perdeu a sua autonomia. Como consequência, a humanidade se tornou cada vez mais desumanizada. O domínio da razão humana, que no Iluminismo era como uma doutrina, passou a dar lugar ao domínio da razão técnica. Os valores humanos foram deixados de lado em troca do interesse econômico. O que passou a reger a sociedade foi a lei de mercado: quem consegue acompanhar esse ritmo e essa ideologia de vida, talvez possa sobreviver; aquele que não consegue é jogado à margem.

1. 2. 1 A ideologia dominante

Segundo Adorno e Horkheimer, na indústria cultural tudo se torna negócio. Enquanto negócio, seus fins comerciais são realizados por meio de sistemática e programada exploração de bens considerados culturais. Portanto, podemos dizer que a indústria cultural traz consigo todos os elementos característicos do mundo industrial moderno e nele exerce um papel específico, qual seja, o de portadora da ideologia dominante, a qual atribui sentido a todo o sistema.

É importante salientar que, para Adorno e Horkheimer, a pessoa humana nessa indústria cultural, não passa de mero instrumento de trabalho e de consumo, ou seja, objeto. O indivíduo é tão bem manipulado e ideologizado que até mesmo o seu lazer se torna uma extensão do trabalho. Portanto, o homem ganha um coração-máquina. Tudo que ele fará, fará segundo esse coração-máquina, isto é, segundo a ideologia dominante. A indústria cultural, que tem como guia a racionalidade técnica esclarecida, prepara as mentes para um esquematismo por ela própria oferecido e que aparece para os seus usuários como um “conselho de quem entende”. O consumidor não precisa se dar ao trabalho de pensar, é só escolher. É a lógica do clichê. Esquemas prontos que podem ser empregados indiscriminadamente, tendo como única condição a aplicação ao fim a que se destinam.

Os autores dizem que nada escapa à voracidade da indústria cultural:

ultrapassando de longe o teatro de ilusões, o filme não deixa mais à fantasia e ao pensamento dos espectadores nenhuma dimensão na qual estes possam, sem perder o fio, passear e divagar no quadro da obra filmica permanecendo, no entanto, livres do controle de seus dados exatos, e é assim precisamente que o filme adentra o espectador entregue a ele para se identificar imediatamente com a realidade. Atualmente, a atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural não precisa ser reduzida a mecanismos psicológicos.

Os próprios produtos (...) paralisam essas capacidade em virtude de sua própria constituição objetiva (Adorno e Horkheimer, 1985:119).

Fica claro portanto a grande intenção da indústria cultural: obscurecer a percepção de todas as pessoas, principalmente, daqueles que são formadores de opinião. Ela é a própria ideologia. Os valores passam a ser regidos por ela. Até mesmo a felicidade do indivíduo é influenciada e condicionada por essa cultura.

Os mecanismos da indústria cultural são tão fortes que ninguém consegue resistir.

A violência da sociedade industrial instalou-se nos homens de uma vez por todas. Os produtos da indústria cultural podem ter a certeza de que até mesmo os distraídos vão consumir alertamente. Cada qual é um modelo da gigantesca maquinaria econômica que desde o início, não dá folga a ninguém, tanto no trabalho quanto no descanso, que tanto se assemelha ao trabalho. (...) Inevitavelmente, cada manifestação da indústria cultural reproduz as pessoas tais como as modelou a indústria em seu todo (*Ibid.*:119).

O consumidor não é, como a indústria cultural gostaria de fazer acreditar, o soberano, o sujeito dela, mas antes o seu objeto. A indústria cultural abusa na sua consideração para com as massas a fim de duplicar, consolidar e reforçar sua mentalidade, pressuposta como imutável. Tudo que poderia servir para transformar esta mentalidade, é por ela excluído. As massas não são o critério em que se inspira a indústria cultural, mas antes, a sua ideologia.

As mercadorias culturais da indústria se orientam pelo princípio da sua valorização e não pelo próprio conteúdo ou forma. A práxis conjunta da indústria cultural transfere a motivação pelo lucro. A partir do momento em que foram introduzidas no mercado, propiciando sustento a seus autores, as mercadorias participam de algum modo daquele caráter.

O que na indústria cultural se apresenta como progresso, o continuamente novo que ela exhibe continua sendo o revestimento de um sempre igual. De acordo com Adorno e Horkheimer a expressão “indústria” não se refere ao processo de produção no sentido estrito, mas à estandardização da própria coisa, por exemplo, à estandardização dos filmes *western*, familiares a todo freqüentador de sala de cinema, e a racionalização das técnicas de divulgação.

1. 2. 2 A padronização e a necessidade de consumo

Cada vez mais fica evidenciada a atualidade das reflexões de Adorno e Horkheimer na obra “Dialética do Esclarecimento”. Eles argumentam:

a cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança. O cinema, o rádio e as revistas constituem um sistema. Cada setor é coerente em si mesmo e todos o são em conjunto (1985:113).

Conforme mencionamos anteriormente, a padronização dos produtos e as manifestações da indústria cultural passam inevitavelmente a influenciar as pessoas, reproduzindo-as tais como as modelou a indústria em seu todo. O impacto se verifica no conjunto da sociedade, num nivelamento total (*Ibid.*:119).

Seguindo a argumentação de Adorno e Horkheimer, ao refletir sobre a padronização nos programas televisivos atuais, o sociólogo Cláudio Novaes observa que

a diferença entre o programa Big Brother Brasil, da Rede Globo, e o programa Casa dos Artistas, do SBT, é ilusória, assim como a diferença entre os provedores de internet Universo On Line e América On Line. Mas essa ilusão é socialmente necessária: a crença na existência da concorrência e na liberdade de escolha é um componente essencial da ideologia dominante no capitalismo (In: *Communicare*, Vol. 2, n.2, 2002:36).

A totalidade da indústria cultural consiste na repetição. Prevalece a forma ao conteúdo, graças aos avanços tecnológicos.

É com razão que o interesse de inúmeros consumidores se prende à técnica, não aos conteúdos teimosamente repetidos, ociosos e já em parte abandonados (Adorno e Horkheimer, 1985:127). Os próprios meios técnicos tendem cada vez mais a se uniformizar (*Ibid.*:116).

Com tamanha igualdade entre os produtos, não se justifica a incrível diferença entre os preços, já que ela não tem nada a ver, com o significado dos produtos, mas ajuda a manter uma aparência de concorrência e a possibilidade de escolha que, de fato, não existe. Se o indivíduo exerce tal profissão, recebe tal salário, mora em tal lugar etc, isso o condiciona a consumir tal produto porque dá mais *status* e visibilidade na sociedade. Os carros fabricados hoje são todos praticamente iguais.

Segundo os pensadores frankfurtianos, na verdade, para todos, algo está previsto; para que ninguém escape, as distinções acentuadas e

difundidas. (...) Cada qual deve se comportar, como que espontaneamente, em conformidade com seu *level*, (nível), previamente caracterizado por certos sinais, a escolher as categorias dos produtos de massa fabricada para seu tipo. (...) As vantagens e desvantagens que os conhecedores discutem servem apenas para perpetuar a ilusão da concorrência e da possibilidade de escolha (1985:116).

A impressão aparente é que o cidadão (consumidor) tem plena liberdade de escolha, mas fazendo uma reflexão além das manifestações superficiais dos fenômenos sociais, surge uma outra realidade. Os consumidores são reduzidos às estatísticas e mapeados em grupos alvos para facilitar a imposição dos produtos. De fato, fica praticamente impossível escapar ao poder coercitivo que o sistema exerce sobre os indivíduos.

A padronização e a repetição atingem todos os aspectos da produção cultural e artística.

Não somente os tipos das canções de sucesso, os astros, as novelas ressurgem ciclicamente como invariantes fixos, mas o conteúdo específico do espetáculo é ele próprio derivado deles e só varia na aparência (*Ibid.*:117).

Com relação aos filmes e às novelas é possível até descobrir seus finais antes mesmo de tê-los visto porque seguem uma fórmula padrão; isto é resultado do empobrecimento do material estético - a identidade é apenas superficial, independentemente do seu enredo. É muito comum nos *trailer*, a informação “Do mesmo diretor de...”; é como se dissessem: “É igual ao anterior, venha que você não vai precisar pensar”.

Um dos argumentos mais exigentes na defesa da indústria cultural é aquele que glorifica seu espírito e que se pode chamar tranquilamente de ideológico. A indústria cultural daria à humanidade, em um mundo caótico, algo como “critérios de orientação”, e só isto seria um fato apreciável. Mas, a sua grande força está em proporcionar à pessoa humana necessidades, não aquelas necessidades básicas para se viver dignamente (casa, comida, lazer, educação, e assim por diante) e, sim, aquelas do sistema vigente (consumir incessantemente). Com isso, o consumidor viverá sempre insatisfeito, querendo, constantemente, consumir e o campo de consumo tornando-se cada vez maior. Isso ocorre porque o mercado lida com o campo do desejo (ilimitado) e não da necessidade. Tal dominação tem sua mola propulsora no desejo de posse, constantemente renovado pelo progresso técnico e científico e sabiamente controlado pela indústria cultural.

1.3 A Indústria Cultural no Brasil

Para essa parte histórica nos valemos das investigações do sociólogo Renato Ortiz “A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural”.⁴ Pela natureza do nosso estudo, faremos apenas uma abordagem geral do tema, concentrando-nos mais no rádio e na televisão, deixando de lado o teatro, o cinema, a música, os museus, a literatura, a imprensa escrita e outras manifestações culturais que fazem parte do universo histórico da cultura no Brasil.

Na década de 30, com a chegada de Getúlio Vargas (1930-1945) ao poder, o Brasil passou por um período de intensas e importantes transformações nos âmbitos político, social e econômico. O populismo de Vargas assegurou relevantes conquistas ao trabalhador brasileiro, como a redução da jornada de trabalho, a garantia de receber um salário mínimo, férias remuneradas e o décimo terceiro salário, entre outros benefícios. O país, até então predominantemente agrícola, passou a investir na industrialização e, gradativamente, substituía o consumo de produtos importados por gêneros fabricados dentro do território nacional. As cidades cresciam e se modernizavam num ritmo acelerado, perdendo o aspecto provinciano que as caracterizava.

Todo esse cenário de expansão e crescimento do Brasil favoreceu o desenvolvimento dos produtos culturais que pudessem ser enquadrados na definição dos *mass media*.⁵ Porém, de certo modo, esse fenômeno tardou um pouco para se implantar aqui no Brasil, devido à fatores peculiares presentes no nosso processo desenvolvimentista. O consumo de bens culturais, que alcançou um desenvolvimento considerável na década de 30, desenvolvem-se de maneira mais acentuada nos anos 40, com a consolidação da sociedade urbano-industrial. (Cf., Ortiz, 2001:38) O rádio, que chegou ao país em 1922, atingiu seu apogeu nesse período e isso acarretou o aumento da tiragem de revistas, principalmente as

⁴ Renato ORTIZ, *A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001. Os críticos frankfurtianos tinham como principal foco de reflexão a cultura de massa.

⁵ Na opinião de R. Ortiz, no Brasil, até a década de 70, no plano acadêmico “há um relativo silêncio sobre a existência de uma cultura de massa, assim como sobre o relacionamento entre produção cultural e mercado” (*Ibid.*:14). Foi sobretudo com o desenvolvimento das faculdades de comunicação que na década de 70 surgem

especializadas em mostrar a vida dos artistas das radionovelas. A imprensa escrita, que já vinha se fortificando desde o século XIX, encontra-se bem estruturada.

A publicidade no rádio, que em 1º de março de 1932 tinha sido fixada por lei em 10% da programação diária, em 1952 aumentou o percentual para 20%. Segundo Ortiz esse volume de publicidade modificou

o caráter do rádio que se torna cada vez mais um veículo comercial, a ponto de alguns anunciantes se transformarem em verdadeiros produtores de programas, como no caso da Standart Propaganda e da Colgate Palmolive, que contrataram atores, escritores e tradutores de radionovelas (2001:40).

É ainda “nas décadas de 40 e 50 que o cinema se torna um bem de consumo” (*Ibid.*:41). Aos poucos, os brasileiros passam a criar o hábito de ir ao cinema, já que os filmes estrangeiros, em especial os americanos, passam a ser exibidos com maior frequência. Isso faz parte de uma estratégia expansionista da indústria cinematográfica americana que, após a 2ª Guerra, passa a investir na exportação dos seus produtos. A produção de filmes nacionais também registra um avanço, a partir da criação da Atlântida, em 1941, e da Vera Cruz, em 1949 (Cf., *Ibid.*:42). Contudo, a chegada da televisão em 1950, é o ponto máximo de todo esse processo de desenvolvimento, sendo o Brasil o primeiro país da América Latina a importar este avanço tecnológico.

Mesmo com todos esses aspectos, a cultura de massa no país, nos moldes denunciados pelos teóricos frankfurtianos, não podia ser vislumbrada com clareza. Isso porque essa análise partia da premissa da existência de um capitalismo em estado avançado, o que não caracterizava a situação brasileira na época. “Faltavam a elas (empresas culturais) um traço característico das indústrias da cultura” (*Ibid.*:48). Até porque a existência de meios de comunicação capazes de colocar uma mensagem ao alcance de grande número de indivíduos não bastava para caracterizar a existência de uma indústria cultural e de uma cultura de massa.⁶

os primeiros escritos que tratam dos meios de comunicação de massa. Isso não significa que no final dos anos 60 não havia interesse pela temática da sociedade de massa.

⁶ Recordamos que a análise frankfurtiana se baseia numa filosofia da história que pressupõe que os indivíduos no capitalismo avançado se encontram automatizados no mercado, “agrupados” em torno de determinadas instituições. Um conjunto de mudanças sociais estende as fronteiras da “racionalidade capitalista” para a sociedade como um todo, criando uma padronização através dos produtos culturais.

A indústria cultural consiste na presença de uma racionalidade empresarial pautada pelo mercado, que passa a determinar a produção cultural e a vida em sociedade. Nos anos que se sucederam, aos poucos, o fenômeno da cultura de massa foi se fortalecendo.

As décadas de 60 e 70 se definem pela consolidação de um mercado de bens culturais. (...) A televisão se concretiza como veículo de massa em meados de 60, enquanto o cinema nacional somente se estrutura como indústria nos anos 70 (Ortiz, 2001:113).

Nessa época, a televisão abandona o amadorismo e adentra na concorrência acirrada, na qual as regras são ditadas pelo mercado. A indústria fonográfica, o cinema e o mercado editorial também passam a se inserir dentro da lógica capitalista da cultura de massa. Esse avanço pode ser atribuído, entre outros fatores, à ascensão dos militares ao poder, o que fomentou o desenvolvimento do capitalismo no Brasil. Conforme observa Renato Ortiz:

certamente os militares não inventaram o capitalismo, mas 64 é um momento de reorganização da economia brasileira que cada vez mais se insere no processo de internacionalização do capital; o Estado autoritário permite consolidar no Brasil o “capitalismo tardio”. Em termos culturais essa reorientação econômica traz consequências imediatas, pois, paralelamente ao crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens materiais, fortalece-se o parque industrial de produção de cultura e dos bens culturais (*Ibid.*:114).

Segundo o nosso autor, a censura do Estado autoritário, “atinge a especificidade da obra, mas não a generalidade da sua produção” (*Ibid.*:114). O movimento cultural pós-64, por um lado, se define pela repressão ideológica e política, por outro, é o momento onde mais são produzidos e difundidos os bens culturais no país.

Os cientistas políticos têm insistido que o golpe não é simplesmente uma manifestação militar, ele expressa autoritariamente uma via de desenvolvimento do capitalismo no Brasil. (*Ibid.*:117).

Embora dentro de quadros econômicos distintos, ambos, Vargas e o governo militar em 64, contribuem para o desenvolvimento cultural: aquele criando instituições e este desenvolvendo atividades culturais. Talvez, um dos melhores exemplos da colaboração entre o regime militar e a expansão dos grupos privados seja o da televisão.⁷

⁷ Cf., Sérgio MATTOS, *O impacto da Revolução de 64 no Desenvolvimento da Televisão*. In: *Cadernos INTERCOM*, ano 1, n.2, março de 1982.

1. 4 O rádio e a televisão no Brasil

Pretendemos, destacar apenas alguns fatos sobre a implantação do rádio e da televisão no Brasil, procurando enfatizar a estreita relação entre esses dois meios no desenvolvimento da cultura de massa no país. ⁸ Nos anos 20 e 30, o acelerado processo de urbanização das cidades criou condições favoráveis para absorver as novidades vindas da Europa. Os tempos eram de modernização. Foi dessa maneira que, em 1922, o rádio chegou em terras brasileiras. No início ele não empolgou, mas nos anos 30 com o declínio do custo dos aparelhos e algumas mudanças na legislação, esse cenário começou a mudar. Assim, o veículo se tornou um meio de comunicação massivo. Em 1932, o governo regulamentou a publicidade e esse meio passou a ser um veículo mercadologicamente atrativo; industriais e comerciantes perceberam que, através daqueles aparelhos, muitas pessoas poderiam tomar conhecimento dos seus produtos, inclusive aquelas que eram analfabetas e que não podiam ler os anúncios veiculados pelos jornais (Cf., Ortiz, 2001:39ss; Sampaio, 1984).

Segundo a pesquisadora Sonia Virgínia Moreira, autora de “Rádio Palanque”, o presidente Getúlio Vargas foi o primeiro político a perceber a capacidade de alcance do rádio em um país com a dimensão do Brasil, instituindo leis que regulamentavam a publicidade e a programação radiofônica (Cf., 1998:15). ⁹ Ao perceber o potencial aglutinador de um veículo de comunicação de massa passou a utilizá-lo como um instrumento ideológico. O estadista estava preocupado

em dotar o país de um meio de comunicação capaz de atingir os lugares mais distantes para reforçar sua aliança com setores populares (Capperelli e Lima 2004:64).

Em 1935, Vargas instituiu a “Hora do Brasil”, que tinha o objetivo explícito de divulgar as ações do governo, mas que também servia para atacar os inimigos do mesmo:

⁸ As informações são tiradas das obras de: Sônia Virgínia MOREIRA, *O Rádio no Brasil*; IDEM, *Rádio Palanque, Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1991*; Mário Ferraz SAMPAIO, *História do Rádio e da Televisão no Brasil e no Mundo, Rio de Janeiro: Achiamé, 1984*; Gisela Swetlana ORTRIWANA, *A Informação no Rádio*, São Paulo: Summus, 1985.

⁹ Em dezembro de 1939, Vargas assina Decreto-Lei instituindo o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda). Cf., Sônia Virgínia MOREIRA, *Rádio Palanque*, p.29ss. Em maio de 1945 o DIP foi substituído pelo DNI (Departamento Nacional de Informação). Cf., *Ibid.*:37ss. Sobre a Ditadura Militar e o Rádio Cf., *Ibid.*: 49-86; e Mário Ferraz SAMPAIO, *História do Rádio e da Televisão no Brasil e no Mundo*, p.150ss.

“a invasão vermelha” no país. O rádio foi essencial para que o estadista alcançasse seus objetivos. Foi em cadeia de rádio que ele anunciou à Nação a Constituição de 1937. Durante a ditadura do Estado Novo, o programa “A Hora do Brasil” tornou-se obrigatório, “com total controle da matéria irradiada” (Moreira, 1998:29). Com a chegada de Dutra ao poder em 1946, o programa passou a se chamar “Voz do Brasil” e seu formato sobrevive atualmente.

Apesar dos avanços, o veículo só viveu sua época áurea na década de quarenta, quando organizou sua grade de programação e passou a veicular programas de auditórios voltados para entretenimento, humorísticos, programas esportivos, dentre outros. O rádio conquistou o país como uma força mobilizadora quando em 1941 estreou a radionovela “Em Busca da Felicidade”, importada de Cuba. Em todo o Brasil, famílias inteiras se emocionavam ouvindo histórias dramáticas. Ainda no mesmo ano, Oduvaldo Viana escreveu a primeira radionovela brasileira: “Fatalidade”. Dez anos depois, o Brasil inteiro parava para ouvir a radionovela de maior sucesso: “O Direito de Nascer”, também ela importada de Cuba.

Outro gênero que também ganhou muito destaque foi o radiojornalismo, cujo principal representante foi o consagrado “Repórter Esso”, o porta-voz da multinacional norte-americana revendedora de combustíveis. Esse noticiário tinha grande credibilidade junto à população, que esperava ansiosa o momento de receber informações a respeito dos acontecimentos mundiais, dos *fronts* da Segunda Guerra Mundial, da atuação dos pracinhas brasileiros. O “Repórter Esso” deixou de ser transmitido no dia 31 de dezembro de 1968, depois de quase três décadas. Nesse contexto, o rádio tornou-se um importante veículo massivo e manteve esse *status* até que foi desbancado pela televisão, anos após a sua chegada em terras brasileiras.

Em 18 de setembro de 1950, Assis Chateaubriand, proprietário dos Diários Associados, inaugurou a TV Tupi de São Paulo, canal três. Na época, o empresário liderava o maior conglomerado de empresas comunicativas chegando, no período de maior apogeu, a controlar 34 jornais, 36 emissoras de rádio e 18 canais de televisão. (Cf., Sampaio,

1984:199). A chegada da televisão ajudou a mostrar que o Brasil vivia um período de progresso econômico e tecnológico. Segundo Caparelli

e outras palavras, a televisão vai ser um auxiliar na nova ideologia desenvolvimentista dos anos 50 e que, na maioria, se traduzia em adquirir os valores modernizantes próprios dos países hegemônicos (1982:24).

Muniz Sodré recorda que

no final dos anos 50 já havia no Rio e em São Paulo meia dúzia de emissoras (TV-Tupi do Rio, TV-Tupi de São Paulo, TV- Paulista, TV-Record, TV- Continental, TV-Rio). Brasília já ganhara dois canais e em Belo Horizonte funcionara, desde 56, a TV-Itacolomi. O início do governo Kubitschek coincide com a proliferação das emissoras (1999:95). A partir de 1960 havia 15 estações de TV concentradas nas capitais (*Ibid.*:97).

Na opinião de R. Ortiz, “o que melhor caracteriza o advento e a consolidação da indústria cultural no Brasil é o desenvolvimento da televisão” (2001:128). A televisão, controlada por grupos privados e impulsionada por um investimento do Estado na área da telecomunicação, integrou os consumidores potenciais ou não, numa economia de mercado. “Entre nós é o Estado militar quem promove o capitalismo na sua fase mais avançada” (*Ibid.*:153).

No Brasil, o rádio foi a matriz de televisão. O testemunho de Manuel Carlos citado por R. Ortiz retrata esta realidade:

a televisão brasileira foi basicamente feita pelo pessoal do rádio, diferente da televisão francesa, inglesa, italiana e mesmo da americana, que foi feita pelo pessoal do cinema e do teatro. (...) Até hoje a televisão tem muita coisa com o rádio, e sua formação se deve muito ao pessoal do rádio. Não é que eu ache esse pessoal medíocre, mas principalmente naquela época eles tinham muito menos formação do que o pessoal do teatro ou de cinema, e isso criou no começo uma televisão até um pouco medíocre (*Ibid.*: 87-88).¹⁰

Para o autor isso revela um traço social da formação dos próprios meios de comunicação na sociedade brasileira.

Segundo R. Ortiz, mesmo que alguns autores como José Ramos Tinhorão e Walter Durst considerem a televisão brasileira dos anos 50 como “elitista”, representando o “sonho de uma certa burguesia”, não devemos esquecer que

a totalidade da programação da época era composta por programas populares, e não por peças de cunho cultural; por exemplo, *shows* de auditório, programas humorísticos, músicas populares, telenovelas (2001:73).

Esse panorama indica que a televisão brasileira recrutava a maioria de seus quadros entre os antigos profissionais do rádio, onde a programação já se consagrara como popular.¹¹ Mesmo assim, de acordo com o sociólogo, a mobilidade do rádio para a televisão demandava criatividade para não repetir neste novo veículo as fórmulas do anterior.

Desde o início, as dificuldades materiais e econômicas fazem fluir a criatividade. Observando depoimentos de profissionais pioneiros da televisão brasileira, R. Ortiz destaca palavras que estão intimamente ligadas ao surgimento desse meio de comunicação no nosso país: casualidade (entrei por acaso), mobilidade (principalmente do rádio), mediocridade, improvisação, criatividade e precariedade, que se encontravam associadas às dificuldades tecnológicas e materiais da indústria cultural no Brasil (Cf., *Ibid.*:77-110).

Um aspecto, sempre presente nos estudos sobre a indústria cultural, diz respeito à dependência cultural (Cf. *Ibid.*:185ss). De certa forma, a chegada da televisão no Brasil esteve ligada à dependência econômica e cultural dos países desenvolvidos, em especial dos Estados Unidos, pois além da tecnologia dos aparelhos e da transmissão, também foram importados os formatos de alguns programas que já faziam sucesso na América.

Os meios de comunicação aparecem, desta forma, como um processo de dominação que reforça a posição dos países centrais. Mas, além de copiar modelos americanos (fenômeno que se repete até hoje), a televisão brasileira, como já mencionamos, também copiou e transferiu muitos programas que haviam sido consagrados pelo rádio e os adaptou para a realidade televisiva. Foi o que aconteceu, entre tantos outros, com o humorístico

¹⁰ Laurindo Lalo LEAL FILHO, avaliando os 50 anos da TV brasileira partilha da mesma visão: “Dele (do rádio) vieram a mão-de-obra pioneira, as fórmulas dos programas e o modelo institucional adotado”. *A TV Pública*, In: Eugênio BUCCI (org.), *A TV aos 50*, p. 153.

¹¹ Ao analisar a linguagem da TV no Brasil, Marcondes Filho afirma que ela derivou mais das formas de comunicação populares como o circo e o rádio. A influência do circo sobre a TV brasileira é vista pela presença dos palhaços ou do apresentador de auditório e pelo estilo de alguns animadores como Chacrinha, Sílvio Santos e Bolinha. Cf., Ciro MARCONDES FILHO, *Televisão: a vida pelo vídeo*, p. 43.

“Balança Mas Não Cai” e em 1964 com a novela “O Direito de Nascer”, exibida pela TV Tupi, sucesso no rádio em 1950.

O rádio já havia conquistado audiência com as novelas “que faziam rir e chorar, levando para o ar as suas comédias e dramalhões” (Sampaio,1984:204). Conhecedora dessa tendência, a televisão deu continuidade, trazendo novo estímulo ao gênero.¹²

O patrocínio, que caracterizava boa parte dos programas no início da televisão, também tem sua origem no rádio. O “Repórter Esso”, por exemplo, existindo no rádio desde 1941, em 1952 começa a ocupar horários mais importantes em cinco emissoras de televisão (Cf., *Ibid.*: 205-206).

Como observam alguns autores (Capparelli, 1982; Mattos, 1992:6; Sinclair, 1999), grandes agências de publicidade representando empresas norte-americanas (Ford, Lever, Colgate-Palmolive) ou européia (Nestlé), produziam programas noticiosos, de auditório ou telenovelas, e os forneciam aos canais de televisão já com a inserção dos anúncios publicitários (Capparelli e Lima, 2004:65).

Se até os anos 50 as produções eram restritas e atingiam um número reduzido de pessoas, uma vez que a televisão estava ligada ao mercado de bens de luxo, nos anos 60 e 70 elas tendem a ser cada vez mais diferenciadas e cobrem uma massa consumidora. O sociólogo R. Ortiz observa que durante esse período

ocorre uma formidável expansão a nível da produção, distribuição e de consumo da cultura; é nesta fase que se consolidam os grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação e da cultura popular de massa (2001:121).

Sérgio Capparelli divide a implantação da televisão no Brasil em dois períodos distintos: o primeiro vai de 1950 até 1964 e representa o período em que a indústria da comunicação, representada pelo império de Chateaubriand, era composta, basicamente, pelo capital nacional. O segundo período começa em 1964 e se estende até a contemporaneidade. As empresas de comunicação passaram a ser reflexo das transformações que vinham acontecendo na economia brasileira com a entrada de investimentos estrangeiros.

¹² A primeira novela na televisão foi “Sua vida me pertence” de Walter Foster, na TV Tupi em 1951. Cf., Mário Ferraz SAMPAIO, *História do Rádio e da Televisão no Brasil e no Mundo*, p. 204. Até 1964 as telenovelas somavam 14 e até 1981 já eram 300. Cf., *Ibid.*:236ss. Programas de auditório igualmente passam do rádio para a televisão (*Ibid.*:154).

Uma década após a sua implantação, a TV já adquirira um *status* importante e começava a ganhar o prestígio que antes era creditado ao rádio. Essa rápida ascensão se deve muito ao regime militar que, por motivos ideológicos, fortaleceu todas as condições para que o país pudesse ter uma rede nacional de televisão. Foi assim que:

grupos empresariais brasileiros, associados a firmas eletroeletrônicas norte-americanas, encontraram no Estado militar o respaldo necessário para burlar a legislação vigente, introduzindo capitais, tecnologias e padrões estrangeiros (Sodré e Paiva, 2002:113).

O governo, através de sua agência, detém um poder de “censura” econômica, pois ele é uma das forças que compõem o mercado. Nesse sentido, argumenta R. Ortiz, “a evolução do mercado de propaganda no Brasil está intimamente associada ao Estado, que é um dos principais anunciantes” (2001:121). Na verdade seria impossível considerarmos o advento de uma indústria cultural sem levarmos em conta o avanço da publicidade, principal mantenedora de todo o complexo de comunicação.

A partir de 1960 já se fazia sentir os efeitos da ampliação do consumo industrial impulsionado na década anterior e

já estava bem delineado um perfil urbano de consumo. A televisão começa a assumir o seu caráter comercial e a disputar verbas publicitárias com base na busca de maior audiência (Sodré, 1999:97).

Conforme vimos, a consolidação da televisão brasileira está associada à idéia de seu desenvolvimento como veículo de integração nacional. Cria-se desta forma, a proposta de construção da sociedade moderna.

A indústria cultural adquire, portanto, a possibilidade de equacionar uma identidade nacional, mas reinterpretando-a em termos mercadológicos; a idéia de nação integrada passa a representar a interligação dos consumidores potenciais espalhados pelo território nacional. Nesse sentido se pode afirmar que o nacional se identifica ao mercado; à correspondência que se fazia anteriormente, cultura nacional-popular, substitui-se uma outra, cultura mercado-consumo (Ortiz, 2001:165).

O autor observa como se desdobra esse movimento ideológico ao analisar a expansão da televisão, em particular da Rede Globo, nos mercados regionais do Rio Grande do Sul e de Minas Gerais (Cf., *Ibid.*: 165-167).

Muniz Sodré aponta o período inicial da ditadura militar, por volta de 1968, como o momento do grande boom de vendas de aparelhos de televisão no Brasil, como consequência da crescente urbanização, expansão da demanda de bens e serviços de consumo, instituição do crédito direto ao consumidor, investimentos dos setores privado e estatal em obras urbanas, telecomunicações, publicidade etc. “Neste impulso, firma-se o sistema da televisão” (1999:90-91). Com a introdução da imagem em cores em 1972, a televisão passa a ser o meio adequado para o mundo fabricado pelo mercado de bens de consumo mostrar seus produtos.

Os objetivos do nosso estudo não permitem um maior aprofundamento acerca da evolução do sistema televisivo brasileiro. Sobre esse tema, a Rede Globo sozinha ocuparia várias páginas. Inaugurada em 1964, e desenvolvida a partir de 1967, a TV Globo afirma-se como hegemônica. Isso foi possível graças a “determinadas mudanças econômicas, políticas e institucionais ocorridas no país que influenciaram direta ou indiretamente no êxito da TV Globo” (*Ibid.*:99). Lembrando também que o grupo já possuía um jornal influente, uma rádio bastante popular no Rio de Janeiro e estava “escudada” por um “obscuro contrato com o grupo norte-americano *Time-Life*” (*Ibid.*:99).

Sem dúvida, o triunfo da Rede Globo, baseado em contratos com emissoras regionais independentes (afiliadas) é resultado também do planejamento administrativo, do uso de equipamentos mais sofisticados e de uma administração mais segura, colocando a empresa em boa situação para dominar o mercado (Cf., Sampaio, 1984:263).

Por fim, convém salientar que ao longo de sua implantação, a televisão brasileira se define cada vez mais alicerçada em três vertentes dos programas de entretenimento de grande apelo popular: as novelas, os enlatados (filmes e séries em sua maioria procedentes dos Estados Unidos) e os *shows* de auditório.¹³ Os programas sensacionalistas estão inseridos no contexto da produção cultural acima descrita.

¹³ Cf., Guilherme Jorge REZENDE, *Telejornalismo no Brasil: um perfil editorial*, São Paulo: Summus, 2000.

1.5 O gênero sensacionalista

O jornalismo funda-se na idéia de democracia, de que todo o poder emana do povo e em seu nome é exercido; rejeitando a idéia de que o poder emana de Deus sobre a figura de um monarca. Esses ideais surgidos durante a revolução burguesa, floresceram no século das luzes, ganhando força com o positivismo filosófico da segunda metade do século XIX.¹⁴ A garantia do direito à informação e à liberdade de expressão faz parte da essência do jornalismo, que tem como função noticiar ou divulgar os fatos que interessam à sociedade constituída por um conjunto de cidadãos com o direito de saber. O verdadeiro jornalismo é concebido como função mediadora do espaço público e deveria praticar uma comunicação voltada para a informação, para a formação e educação do povo, criando cidadania. É assim que seus valores éticos têm como ponto mais alto o compromisso com a verdade, honestidade e objetividade. Não é por acaso que, por tradição, o espaço concedido para as TVs e rádios é espaço público e não comercial.

O jornalismo tido como sério também está ligado ao conceito de objetividade como requisito da verdade informativa. A objetividade contribui para que a informação seja inseparável de sua verdade, da maior exatidão possível e da realidade que transmite ou notifica. Somente para citar uma dentre tantas reflexões sobre esse campo, ao discorrer sobre ética e imprensa, Eugênio Bucci,¹⁵ destaca a verdadeira vocação do bom jornalismo:

ninguém precisa ter freqüentado aulas numa faculdade de comunicação social para intuir que ao jornalismo cabe perseguir a verdade dos fatos para bem informar o público, que o jornalismo cumpre uma função social antes de ser um negócio, que a objetividade e o equilíbrio são valores que alicerçam a boa reportagem (2002:30).

Contudo, existe uma outra espécie de jornalismo (revistas, jornais e telejornais) no mercado editorial que se diferencia do jornalismo de prestígio: é o chamado sensacionalista ou popularesco. Comumente denomina-se sensacionalista o gênero que foge aos padrões normais do jornalismo sério, objetivo, iluminista. Sempre que um veículo de comunicação,

14 Cf., Conforme análise proposta em Clóvis BARROS FILHO, *Ética na Comunicação*, p 21ss.

15 Cf., Eugênio BUCCI, *Sobre Ética e Imprensa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ou um jornalista, divulga uma notícia, uma imagem ou uma foto ousada, explorando, em tom espalhafatoso, uma matéria capaz de emocionar ou escandalizar, considera-se jornalismo sensacionalista. A imprensa sensacionalista é também conhecida como imprensa popular. Isso porque traduz o cotidiano das grandes metrópoles, como se o ângulo de observação fosse do povo. A interpretação jornalística da realidade do que é e como é divulgado, define um tipo de discurso popularesco. Daí o uso da linguagem popular, o palavirão e a gíria.

Alguns estudiosos da comunicação, como Marcondes Filho, vêem a presença do sensacionalismo tanto no jornalismo de prestígio quanto no popularesco. O que os diferencia é a forma e o modo de apresentação da notícia que se reconhece, na recepção, como sensacionalista. Segundo ele, isso acontece, porque no jornalismo sempre se dá uma certa transformação dos acontecimentos em notícia.¹⁶

De certa forma, podemos dizer que todo o processo comunicacional é sensacionalista pois ele mexe com sensações tanto físicas (sensoriais) como psíquicas (emocionais). A primeira etapa do processo de comunicação é justamente despertar atenção, provocar sensações para preparar a recepção da mensagem. A própria técnica do título chamando a atenção, resumida e enfaticamente, bem como o *lead*, podem ser considerados recursos sensacionalistas, pois resumem de forma palpitante e introduzem o receptor a se interessar pelo restante da história.

Não obstante isso, para o nosso estudo, é importante notar a existência de elementos que transformam um acontecimento em notícia reconhecida como sensacionalista, resultado de uma intervenção técnica (do meio) e ideológica (produção) que manipula, altera e recria a realidade, dando uma nova dimensão aos acontecimentos. A forma tende a explorar o extraordinário e o vulgar, de forma espetacular e desproporcional. Através desses elementos é possível visualizar diferenças entre o jornalismo de qualidade (sério, objetivo,

16 “... todos os jornais são, uns mais outros menos, sensacionalistas. Nenhum foge dessa determinação. Isso porque transformar um fato em notícia não é o mesmo que reproduzir singelamente o que ocorreu. Transformar um fato em notícia é também alterá-lo, dirigi-lo, mutilá-lo”. Ciro MARCONDES FILHO, *O Capital da Notícia*, p. 29.

iluminista) e o gênero sensacionalista. Tais diferenças são mais visíveis na sua forma e estilo de apresentar a notícia sobre o crime, a violência, as desgraças e as tragédias, recorrendo ao sensacionalismo das palavras e dos significados. As categorias mais exploradas são as que se referem à sexualidade e à violência contra o indivíduo. Manchetes, títulos, matérias, imagens, fotografias são mensagens reais, violentas, escandalosas, fortes como os fatos que reproduzem. O discurso tende ao trágico, violento, ridículo, insólito, grotesco ou fantástico, dando prioridade ao que o jornalismo sério relega ao campo da curiosidade e das notas.

O jornalismo sensacionalista extrai do fato, da notícia, a sua carga emotiva e apelativa e a enaltece: valoriza a emoção em detrimento da informação. Quase fabrica uma nova notícia que passa a se vender por si mesma. Nesse gênero de jornalismo, o mais importante é a manchete, que faz o leitor ou telespectador ler ou assistir (comprar) apenas por atração, por sensação, por impacto, por curiosidade despertada, uma vez que o desenvolvimento da matéria não acrescentará nada além daquilo que já foi anunciado. Ao contrário do jornalismo sério, o sensacionalista não se presta a informar, mas a satisfazer as necessidades instintivas do público, por meio de formas sádicas e espetaculares¹⁷ expondo pessoas ao ridículo. Como nas mercadorias em geral, interessa à produção o lado aparente, externo e atraente do fato. Nesse estilo de telejornal, as matérias têm o tempo e a duração que forem necessários, desde que mantenha o receptor interessado naquilo que é mostrado, garantindo a audiência.

A pesquisadora Rosa N. Pedroso traça regras que situam o discurso sensacionalista e define esse gênero como

modo de produção discursivo da informação da atualidade, processado por critérios de identificação e exagero gráfico, temático, lingüístico e semântico, contendo em si valores e elementos desproporcionais, destacados, acrescentados ou subtraídos no contexto da representação ou reprodução do real social (1983:40).

O discurso sensacionalista exige do redator, da produção, do apresentador, criatividade e percepção do novo fato, da novidade da palavra. O impacto precisa ser

¹⁷ Espetáculo não deve ser entendido como sinônimo de sensacionalismo. Uma notícia pode ser espetacular sem necessariamente ser sensacionalista.

renovado e mantido a cada edição. Os aspectos do inusitado e do violento se repetem diariamente, mas às vezes é preciso transformar a briga de rua numa guerra, correr atrás de acontecimentos explosivos, e até inventar a matéria, quando não existem bons ingredientes para despertar emoções.

Uma característica marcante do gênero sensacionalista é a busca incessante pelo *fait divers*, expressão francesa que denota uma informação baseada no anormal, no excepcional e que não exige do seu receptor uma bagagem cultural ou um conhecimento extremo da realidade que o rodeia. Seu consumo é rápido e o impacto trazido por ele é instantâneo. São assuntos quentes, circunstanciais e localizados.

Roland Barthes define *fait divers* como

(...) uma informação total ou, mais exatamente, imanente; ela contém em si todo o seu saber: não é preciso conhecer nada do mundo para consumir um *fait divers*; ele não remete formalmente a nada além dele próprio; evidentemente, seu conteúdo não é estranho ao mundo: desastres, assassinatos, raptos, agressões (...) tudo isso remete ao homem, a sua história, a sua ‘alienação, a seus fantasmas, a seus sonhos, a seus medos (1999:59).

Para Maffesoli ¹⁸ “como o conto, o carnaval, o jogo pueril, o comentário do *fait divers* permite falar, sem falar, da morte, da violência, do sexo, das leis de suas transgressões”. De modo que, o sensacionalismo vai buscar na extravagância do *fait divers* o principal ingrediente para a sua manchete.

Rosa N. Pedroso observa que

o *fait divers*, como informação auto-suficiente, traz em sua estrutura imanente uma carga suficiente de interesse humano, curiosidade, fantasia, impacto, raridade, humor, espetáculo, para causar uma tênue sensação de algo vivido no crime, no sexo e na morte. (...) A intenção de produzir o efeito de sensacionalismo no *fait divers* visa a atrair o leitor (receptor) pelo olhar na manchete que anuncia um acontecimento produzido, jornalística ou discursivamente, para ser consumido ou reconhecido como espetacular, perigoso, extravagante, insólito, por isso, atraente (2001:106).

Poderíamos resumir as características da produção sensacionalista citando as principais regras definidoras do discurso do gênero, estabelecido por Rosa N. Pedroso em sua pesquisa sobre o jornalismo diário.

¹⁸ Michel MAFFESOLI, *Une Forme d'Agrégation Tribale*. In: *Autrement*. Paris, 1988. Apud Danilo ANGRIMANI, *Espreme que sai Sangue*, p.25.

Intensificação, exagero e heterogeneidade gráfica; ambivalência lingüístico-semântica; (...) valorização da emoção em detrimento da informação; exploração do extraordinário e do vulgar, de forma espetacular e desproporcional; adequação discursiva ao *status* semiótico das classes subalternas; destaques de elementos insignificantes, ambíguos, supérfluos ou sugestivos; subtração de elementos importantes e acréscimo ou inversão de palavras ou fatos; (...) iscurividade repetitiva, fechada ou centrada em si mesma, ambígua ou motivada, autoritária, despolitizadora, fragmentária, unidirecional, vertical, ambivalente, dissimulada, indefinida, substitutiva, deslizante, avaliativa; exposição do oculto mas próximo; produção discursiva sempre trágica, erótica, violenta, ridícula, insólita, grotesca ou fantástica; (...) (1983:43).

Por fim, podemos dizer que o sensacionalismo está mais ligado à mercantilização da informação: tudo o que se vende é aparência e, na verdade, vende-se aquilo que a informação interna não irá desenvolver melhor do que a manchete. Nesse sentido, tornar uma informação sensacionalista encontra-se na natureza da produção do discurso e na natureza comercial do produto; fazer negócios com a divulgação de escândalos e de crimes e por que não, de soluções ilusórias para os problemas da sociedade. Essas características reforçam a identificação do telejornal sensacionalista com produtos de consumo. O gênero sensacionalista sofre uma variação interna permanente e geralmente quando os programas permanecem no ar por alguns anos, vão se transformando para se adequar às regras do mercado.

Apesar de tudo o que foi dito até aqui, não se pode negar, que nesse gênero de jornalismo, a informação esteja presente, nem tampouco, deixar de admitir que o jornalismo tido como sério, esteja completamente livre de assumir características tipicamente sensacionalistas além de espetacular.

1. 5. 1 Sensacionalismo no telejornalismo

O gênero sensacionalista parece ter se enraizado na imprensa desde seus primórdios. As análises sobre a origem da imprensa na França e nos Estados Unidos mostram que o sensacionalismo já estava presente (Cf., Angrimani, 1995:19).¹⁹ A *Gazette de France*,

¹⁹ A Revolução Industrial e a urbanização das grandes cidades européias, Londres e Paris, provocaram uma mistura de miséria, delinquência e conflitos sociais. O policiamento passa a desempenhar importante papel para manter a ordem social. Nesse contexto, em 1836, publicado em capítulos no rodapé de um jornal popular, *La Presse*, surge o folhetim e consolida-se o melodrama. Um dos representantes mais importantes foi Eugene Sue com “Os mistérios de Paris” (1842-43) que procurava saciar o gosto do público por crimes e

publicada em 1631, se parece muito com os jornais sensacionalistas de hoje: trazia *fait divers* fantásticos. Antes dela, os *occasionels*, folhetins, impressos em caracteres góticos, sobre um papel de baixa qualidade com ilustrações, eram procurados porque publicavam assuntos criminais e desastres. No século XIX, as pessoas que faziam os jornais saíam às ruas gritando as manchetes de cunho sensacionalista. O primeiro jornal americano, o *Public Occurrences*, publicado pela primeira vez em 1690 era sensacionalista. Contudo, é senso comum atribuir aos editores Joseph Pulitzer e William Randolph Hearst (final do século XIX) a responsabilidade pela implantação do jornalismo sensacionalista (Cf., Angrimani, 1995:19).

Para nos manter mais no campo da televisão, de maneira geral, nos Estados Unidos a espetacularização invadiu o telejornalismo nos anos 80 do século passado e estaria relacionado com o recuo do telejornalismo investigativo, que tem forte tradição na TV americana. O avanço da espetacularização acontece no mesmo período em que se dá a expansão dos grandes conglomerados econômicos que incorporam também grupos de comunicação.

O fato é que ao longo dos anos, o jornalismo sensacionalista tendo a violência e atuação policial como principal foco, tem se afirmado como um dos principais elementos de atração de audiência nos telejornais dos Estados Unidos. Crimes ocupam cada vez mais destaque nos noticiários, apesar das pesquisas indicarem que a violência nas cidades norte-americanas cai ano a ano e já regrediu aos níveis da década de 60.²⁰

De acordo com o professor Sílvio Henrique V. Barbosa

uma pesquisa da Rocky Mountain Media Watch, com cem canais norte-americanos de TV, em fevereiro de 1997, destacou que 72 destes canais iniciaram seus telejornais com notícias de crimes e um terço das matérias também era sobre crimes (...). Pesquisa do Pew Research Center, publicada na The New York Times Magazine, revela que notícias sobre crimes superam esportes, religião e política na preferência dos telespectadores (In: *Anuário*,

manchetes sensacionalistas. A esse respeito, ver: Maria Stella M. BRESCIANI, *Londres e Paris no século XIX – espetáculo de pobreza*. São Paulo. Brasiliense, 1983.

²⁰ Segundo o Departamento de Justiça dos EUA a taxa de criminalidade nacional no ano de 1996 foi a mais baixa desde o início da pesquisa em 1973. Na cidade de Nova York, a queda foi tão brusca que caiu aos níveis da década de 60. Cf., Sílvio H.Vieira BARBOSA, *Cidade Alerta: Deus substituiu o sexo no tripé do sensacionalismo*, In *Anuário de Jornalismo*, p. 94.

2001-2002:94).

A Universidade de Miami fez uma pesquisa em oito grandes cidades americanas, e encontrou nas TVs locais duas vezes mais notícias de crimes que notícias políticas; quinze vezes mais notícias de crimes que de educação (Cf., Barbosa, In: *Anuário*, 2001-2002:94).

Nos debates sobre a exploração da violência na TV norte-americana a explicação mais aceita para esse quadro é simples: “crime vende”. De maneira geral, a TV americana parece seguir um raciocínio simples: “notícias sobre violência atraem a atenção dos telespectadores” (*Ibid.*:94). Nessa linha, quanto mais violência no noticiário, maior a audiência, maior o preço do horário para anúncio e maior o retorno em publicidade.

Nossos programas na TV brasileira seguem a fórmula decifrada pela mídia norte-americana para a qual o sensacionalismo está amparado no tripé violência, sexo e esporte. Já no final da década de 60, um estilo de programa que retratava a miséria humana, conflitos familiares, histórias policiais, prostitutas, homossexuais e mendigos, começou a fazer muito sucesso na televisão brasileira. Um dos pioneiros nesta linha foi Jacinto Figueira Júnior, que estreou, em 1966, na TV Cultura de São Paulo, o programa “O Homem do Sapato Branco”. Essa atração foi líder de audiência por vários anos, adotava uma linha que tinha por objetivo mostrar as mazelas da sociedade brasileira de maneira sensacionalista e era baseada no “grotesco chocante”, que Muniz Sodré definiu da seguinte forma:

dão-se voz e imagem a energúmenos, ignorantes, ridículos, patéticos, violentados, disformes, aberrantes, para mostrar a crua realidade popular, sem que o choque daí advindo chegue às causas sociais, mas permaneça na superfície irrisória dos efeitos (Sodré & Paiva, 2002:133).

Figueira Júnior chocava a sociedade brasileira tradicionalista e, paradoxalmente, conquistava uma audiência fiel, levando para dentro das residências aquilo que as pessoas faziam questão de excluir do seu convívio: os mendigos, as prostitutas, os homossexuais, os marginais... Permaneceu no ar com seu *show* de misérias por vários anos; seu programa foi veiculado também pela Bandeirantes, Globo, SBT e até mesmo a TV Cultura, emissora

mais preocupada com o padrão de qualidade da sua programação, rendeu-se ao *show* de misérias protagonizado pelo “Homem do Sapato Branco”.

No início de novembro de 2002, Jacinto Figueira Júnior ficou internado, devido a um problema pulmonar e virou pauta principal dos programas sensacionalistas. O caderno TV Folha, do jornal Folha de São Paulo, percebendo a ironia do destino, veiculou a seguinte notícia: “Jacinto, vítima do seu legado na TV. Doente e sem recursos, Figueira Jr., pioneiro em atrações que fazem da desgraça alheia um *show* televisivo, acabou vítima dos que hoje seguem o seu estilo sensacionalista”. A reportagem se referia aos programas “Falando Francamente”, naquela altura, atração das tardes do SBT e comandado por Sônia Abrão, e o “Hora da Verdade”, veiculado pela Bandeirantes e apresentado por Márcia Goldschmidt.

No final da década de 70, a extinta Rede Tupi conseguiu elevar seus índices de audiência com o programa “A Voz do Povo na TV”. Exibido durante o período vespertino, essa atração se propunha a ser uma espécie de prestação de serviços para a população; dava voz àquelas pessoas que não tinham a quem recorrer (como o próprio nome sugeria).

A década de 90 chega e, já no dia 20 de maio de 1991, com uma “transposição do jornalismo popular de rádio para a televisão” (Squirra, 1993:142) estreava um novo programa que também trazia o “rótulo” do “mundo-cão”. Era o noticioso “Aqui Agora, um telejornal vibrante que mostrava, na TV, a vida como ela é !” O próprio slogan deixava evidente que esse programa tinha o objetivo de retratar a realidade dos fatos, mostrar ao telespectador o que acontecia do lado de fora de suas casas. Conforme observa Rezende,

versão brasileira do original argentino “*Nuevediarario*”, o “Aqui Agora”, além da influência da linguagem radiofônica, usava o recurso do plano-sequência para dar mais realismo e suspense às histórias que narrava (Rezende, 2000:131).

A “realidade” mostrada pelo programa era centrada na violência, nos crimes hediondos, na ousadia dos marginais, nas mazelas da sociedade, na violência contra o menor... Também apresentava cobertura *in loco* de ocorrências criminais, com prisões, assaltos, reféns, seqüestros, motins em presídios etc. Gil Gomes e seu inconfundível estilo, Wagner Montes, Madalena Bonfiglioli e Celso Russomano eram alguns dos repórteres que

faziam do programa um grande sucesso. Com o Código do Consumidor em mãos, este faziam a cobertura de denúncias de consumidores lesados.

Na opinião de Squirra, o surgimento do “Aqui Agora” advém da necessidade de se fazer um telejornal com a “cara” da emissora, “produto que possa ser visto pela dona de casa, pela empregada e pelo empresário-patrão” (1993:142). Isso revela o grau de popularidade pretendido pelo programa.

O “Aqui Agora” saiu do ar no início do ano de 97.²¹ Mas, não tardou para que novas atrações, dotadas de características semelhantes, viessem ocupar o seu lugar, já que a lógica mercadológica dos produtos massivos exige essa constante renovação, que não implica na mudança ideológica ou de conteúdo.

Apesar das mudanças, o jornalismo sensacionalista e policialesco, continua ocupando o horário vespertino da programação televisiva nos dias atuais. Os principais programas são: “Brasil Urgente” na Bandeirantes, “Cidade Alerta” na Rede Record, “Repórter Cidadão” na Rede TV e, mesmo que em outro horário, “Linha Direta” na Globo.

No período da nossa pesquisa observamos que o “Repórter Cidadão”, o “Cidade Alerta” e o “Brasil Urgente” concorrem diretamente, no mesmo horário, têm formatos muito semelhantes e o mesmo perfil editorial: cobrir os fatos violentos da cidade, acompanhados de comentários críticos e interpretativos dos seus apresentadores. Em geral, mostram quase simultaneamente as mesmas imagens. Obviamente, os três programas juntos não atingem os recordes de audiência do extinto “Aqui Agora”, mesmo porque ele era único no segmento, e agora são três concorrendo no mesmo filão.

O “Cidade Alerta” é descrito como um jornal ágil e atual, “popular, mas com qualidade editorial e acabamento técnico de elevado nível”. Na *home page* da emissora,²²

²¹ Gil Gomes ainda hoje continua com sua voz e estilo inconfundíveis fazendo programa na rádio Tupi, em São Paulo. Afanásio Jazadji é outro repórter policial muito popular, que fez sucesso na década de 80 do século passado como locutor, tornando-se deputado estadual por São Paulo, reelegendo-se sucessivas vezes.

²² Disponível em: <<http://www.rederecord.com.br/cidadealerta>>. Acesso em: 20 out. 2004.

pode-se ter uma idéia desse perfil: “um jornal com material policial expressivo, sem perder de vista as referências sociais”. Chama atenção o uso de uma linguagem muito direta, onde o apresentador busca interagir com o telespectador. Pelo aparato tecnológico que dispõe, o telejornal privilegia as intervenções ao vivo. “Sem desvios ou manipulações”, diz o texto que apresenta a atração. “As informações são de nossa responsabilidade, o julgamento, do telespectador”.

O “Brasil Urgente” e o “Cidade Alerta” são programas que quebram com os padrões do telejornal comum. Com entradas ao vivo ou com imagens gravadas, poucos cortes e entrevistas mais longas, o telespectador pode acompanhar o resgate da vítima de um acidente; uma perseguição policial; um incêndio na favela; uma rebelião numa cadeia pública, um seqüestro ou qualquer outro tipo de acontecimento que propicie imagens dramáticas. Do estúdio, o apresentador narra a transmissão, aumentando o nível de tensão do noticiário: destaca os aspectos trágicos do acontecimento, emite impressões. Noutros eventos, a narração pode ser feita pelo repórter, mas o tom é o mesmo, assim como o conteúdo das suas falas.

No telejornal considerado sério (normal), como é o caso do Jornal Nacional (JN), produzido e exibido em horário nobre pela Rede Globo, os apresentadores ficam sentados atrás de uma bancada (mesa) de onde, seguindo o script, anunciam as manchetes e desenvolvem as matérias, chamando os repórteres com frases bem elaboradas e linguagem objetiva. Sem fazer comentários no estilo âncora, em meia hora de programa, o JN apresenta em média 22 reportagens por edição. As reportagens têm a duração de 15 a 30 segundos. As mais longas duram, no máximo, um minuto e meio. A comunicação não-verbal - movimentação das mãos, expressão facial, olhar - é discreta, e até o cabelo e a roupa devem seguir um padrão de qualidade determinado.

No telejornal sensacionalista, a forma de ancoragem é outra. Ao invés de ficar sentado, o apresentador fica em pé no estúdio, tendo atrás de si um cenário arrojado, formado por monitores de TV, onde ele acompanha a exibição das imagens; se comunica pelo ponto eletrônico com a direção técnica do programa, pede a repetição de imagens, dá

ordens, gesticula com as mãos; movimenta-se com liberdade; dá as costas para as câmeras, anda pelo estúdio, gesticula e abusa de expressões faciais; pode se aproximar ou se afastar das câmeras, produzindo efeitos muito diferenciados, em especial quando é enquadrado em close-up; e, principalmente, faz seus julgamentos: “vagabundo”, “safado”, “sem-vergonha”, “escória da sociedade”, repete com frequência, enquanto são exibidos os rostos dos acusados de roubo e outros crimes que o programa apresenta. No telejornal sensacionalista, o apresentador é mais um animador que, ao mesmo tempo anuncia as notícias, chama os repórteres, divulga os produtos e serviços oferecidos pelos patrocinadores, faz sorteios e manda recados aos telespectadores. Sobre o “Brasil Urgente”, programa escolhido para o nosso estudo, comentaremos mais adiante.

Observamos que o crescente interesse da televisão por episódios contendo um certo grau de violência ou tragédias humanas, salvo raras exceções, é caracterizado mais pelo espetáculo do que pela busca de soluções. Ao mesmo tempo em que a sociedade busca caminhos para eliminar ou diminuir a violência, alguns segmentos questionam a forma como certos programas e telejornais sensacionalistas abordam a questão.

1. 6 Críticas aos programas sensacionalistas

Embora tenham audiência, telejornais que dizem “mostrar a vida como ela é” vêm recebendo muitas críticas de grupos e entidades preocupados com a ética na comunicação. O povo brasileiro nunca viu tanta violência na televisão como nos dias atuais. Na maioria dos programas analisados, as constantes são: incitação ao crime; discriminação por raça, sexo e orientação sexual; prévia condenação de meros suspeitos e exploração sensacionalista da miséria humana. Essa situação tem suscitado debates sobre a qualidade da programação da televisão. A ordem constitucional banuiu a censura, nem por isso os meios de comunicação podem sentir-se investidos do direito de exhibir o que quiserem. A proibição de censura não afasta do Poder Público o dever de “exercer a classificação, para efeito indicativo, de diversões públicas e de programas de rádio e televisão”.²³ Longe de ser censura, a idéia principal é resgatar o respeito aos direitos humanos na programação de TV.

²³ Constituição da República Federativa do Brasil, Art. 21, inc. XVI, 1988.

Lançada em 2003, a campanha “Quem Financia a Baixaria é Contra a Cidadania”, é a principal fomentadora do debate e responsável pelo monitoramento dos programas. Promovida pela Comissão de Direitos Humanos da Câmara dos Deputados e apoiada por mais de 60 entidades parceiras da sociedade civil, a campanha visa a promoção dos direitos humanos e a dignidade do cidadão na mídia. Usando os serviços de 0800 os cidadãos se manifestam contra qualquer ação considerada ofensiva na programação da TV. A cada três meses é divulgado o *ranking* dos programas que mais recebem reclamações. Não é censura. Trata-se de uma campanha cidadã, promotora do exercício de um direito. Os controladores e produtores da mídia não podem ser isentas da responsabilidade sobre o que projetam para milhões de pessoas, assim como cada cidadão é responsável por aquilo que diz ou faz. A campanha pretende ser um espaço para a discussão pública desses limites. Identificada e comprovada pela Comissão de Acompanhamento da Mídia, qualquer ação considerada grave na programação da TV contra os direitos humanos e a cidadania, a Coordenação da campanha tenta negociar com os responsáveis, aos quais é formulado um apelo. Caso persista a violação, são relacionados os nomes dos programas, seus apresentadores, produtores, empresas e produtos anunciantes, junto com as descrições das violações cometidas e a legislação pertinente.²⁴

Aos poucos, as próprias redes de televisão começaram a reconhecer a legitimidade da campanha e começaram a mudar o perfil de seus programas. Em diálogo com a Coordenação, algumas emissoras, produtores e apresentadores passaram a se preocupar mais com a qualidade. Fator decisivo foi o envolvimento dos executivos e proprietários: uma empresa socialmente responsável não é apenas aquela que financia projetos sociais, mas também a que, ao se recusar a anunciar em programas que atentam contra a dignidade humana, promove valores éticos, tendo em vista o valor crescente de sua imagem perante a opinião pública.

²⁴ Cf., Cartilha da campanha “Quem Financia a Baixaria é Contra a Cidadania”. Outras informações podem ser encontradas na Página oficial da campanha. Disponível em: <<http://www.eticanatv.org.br>>. Acesso em: 25 jul. 2004.

Em maio de 2004, a Coordenação da campanha enviou a 14 anunciantes que costumam patrocinar noticiários como “Cidade Alerta” e “Brasil Urgente”, ofícios informando alguns dos “abusos” cometidos por esses programas e pedindo que essas empresas revissem suas estratégias de *marketing* na TV. Seis grandes anunciantes responderam, sendo que cinco deles prometeram rever investimentos em programas do gênero, imediatamente ou em um curto prazo. Pressionados, alguns decidiram mudar o horário de exibição de suas peças publicitárias. Um deles foi o jornal Folha de S. Paulo. A Lojas Marabraz, enviou carta dizendo que a empresa se solidarizou com a causa da campanha e prometeu avaliar melhor, em suas próximas negociações com emissoras, a qualidade dos programas em que estão investindo. A única empresa que não firmou nenhum compromisso foi a Casas Bahia. Oito anunciantes não responderam aos ofícios.²⁵

Para sobreviver no mundo contemporâneo, anunciantes, empresas de publicidade e emissoras de TV precisam avaliar cuidadosamente o custo de associar sua reputação à violação dos direitos humanos e dignidade do cidadão. Isso revela um certo condicionamento dos programas aos anunciantes e equipara os telejornais a um produto como outro qualquer no mercado.

Sabemos que o faturamento é decisivo para a TV. Um ponto de audiência num programa que atrai anunciantes pode valer muito mais do que dez em outro que os afasta.²⁶ E o “mundo cão” vem afugentando patrocinadores. Antes empolgadas com o alto Ibope, as empresas começaram a se preocupar em associar suas marcas ao sensacionalismo e à superficialidade. Para Antonio Rosa Neto, consultor de mídia e ombudsman comercial do SBT,

há hoje uma baixa demanda do mercado para programas mais populares. Isso pode ser constatado pelo preço dos comerciais, que são mais baratos. O anunciante constatou que não há valor agregado nesses programas, que um comercial é mais eficaz se exibido num intervalo de um programa considerado de qualidade. A audiência dos policiais pode ser boa, mas a comercialização não é (In: Mattos, *Folha Online*).²⁷

²⁵ Informações fornecidas pelo Fórum Paulista pela Ética na TV, ligado à campanha “Quem Financia a Baixaria é Contra a Cidadania”. Disponível em: <<http://www.eticanatv.com.br>>. Acesso em: 22 out. 2004.

²⁶ Cf., Laura MATTOS, *Emissoras reduzem espaço de telejornais policiais*. In: *Folha Online, Ilustrada*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u46200.shtml>>. Acesso em: 25 jul 2004.

²⁷ A publicidade veiculada em programas que contenham cenas de sexo e violência vende menos. Essa foi a conclusão de uma pesquisa realizada pela Universidade de Iowa (EUA). Segundo o professor Brad Bushman,

Em outra ação, a campanha encaminhou, no dia 24 de agosto 2004, ao Ministério da Justiça e ao Ministério Público um relatório com 33 páginas, no qual acusam os apresentadores dos telejornais policiais de fazerem apologia ao crime e expor vítimas e suspeitos a situações humilhantes. No parecer, os conselheiros do movimento pedem aos dois órgãos que tomem as providências cabíveis para coibir os eventuais excessos cometidos por esse tipo de atração, que, segundo eles, ferem a Constituição e os direitos humanos.

O levantamento feito por psicólogos, jornalistas e advogados que participam da organização, considera que as emissoras se valem de uma concessão pública para transformar a violência em espetáculo, quando deveriam propor um debate mais aprofundado sobre o assunto. O relatório qualifica os apresentadores desses programas como “despreparados” para conduzir esse tipo de discussão.

No início do ano 2004, uma ação semelhante causou polêmica. Depois de fazer tentativas, a campanha “Quem Financia a Baixaria é Contra a Cidadania” desistiu de convencer o governo a mudar o horário de exibição dos telejornais policiais vespertinos. Uma portaria do próprio Ministério veda a classificação prévia para programas jornalísticos e aqueles exibidos ao vivo.

Em fevereiro de 2004, um departamento do Ministério mudou a classificação de cinco programas, que, assim, só poderiam ser veiculados a partir das 21 horas, por serem considerados impróprios para menores de 14, 16 ou 18 anos. Além de três telejornais regionais, a medida atingia o “Cidade Alerta” e o “Brasil Urgente”. A determinação, contudo, durou apenas um dia. A decisão foi revogada pelo próprio Ministério e custou o emprego ao diretor do Departamento de Justiça, Classificação, Títulos e Qualificação,

coordenador da pesquisa *Violence and Sex Impair Memory for Television Ads* “as propagandas veiculadas em programas sem sexo e sem violência, o que chamamos de neutros, têm mais *recall* do que os exibidos no intervalo de filmes e seriados com esses elementos”. O estudo aponta que os anúncios veiculados em programas considerados “quentes”, com cenas de sexo e/ou violência, são memorizados por apenas 34% do público, enquanto nos programas de conteúdo neutro o índice de memorização sobe para 67%. “Conclusão: violência e sexo certamente têm mais audiência, mas não vendem”. Carlos Alberto di FRANCO, *Televisão - a hora da qualidade*, In: *Espaço Aberto*, Estado de São Paulo, p. A3 de 08 nov. 2004.

Mozart Rodrigues da Silva. Ele havia determinado a reclassificação sem ter consultado a Secretária Nacional de Justiça, Cláudia Chagas, a quem estava subordinado.

1. 6. 1 Mudanças nos programas

A programação de fim de tarde na televisão brasileira já não é mais a mesma. De olho na audiência do horário, composta por donas de casa e jovens, a maioria deles de classe social C e D, as emissoras continuam a investir no filão popular, mas sem a exploração da miséria alheia. O sangue e as mazelas sociais, cobertas por um rótulo de prestação de serviço, estão dando lugar a noticiários *lights*, mundo dos famosos e atrações que não criem polêmica na área dos direitos humanos.

Em julho de 2004 a Bandeirantes tirou quase 50 minutos do “Brasil Urgente” para dar lugar ao desenho japonês “Cavaleiros do Zodíaco” e viu a audiência do horário pular de 3,5 para 6 pontos. Segundo Fernando Mitre, diretor de jornalismo da emissora, o “Brasil Urgente” está sendo reformulado e dará mais espaço à prestação de serviço. “O âncora se coloca cada vez mais como porta-voz do brasileiro que não tem como reclamar das autoridades, nem exigir respeito a seus direitos”²⁸ Já para Douglas Tavolaro, diretor de jornalismo da Record, “esse já era um fim anunciado. É uma fórmula que não funciona mais. As pessoas vivem com medo 24 horas por dia e não precisam ver só violência na TV, querem jornalismo de qualidade.”²⁹

A Record também está fazendo uma mudança radical e provavelmente extinguirá o Cidade Alerta. Campeão de Ibope do mundo-cão, com médias de até 12 pontos, o programa de Marcelo Rezende perdeu espaço para a novela da rede, “Escrava Isaura”, que estreou em setembro de 2004. O processo começou, quando o noticiário cedeu uma hora para o “Tudo a Ver”, programa que mistura jornalismo, variedades e fofocas. A crise no gênero também passa pelo “Repórter Cidadão”, da Rede-TV!, que está sendo reformulado.

²⁸ In: Laura MATTOS, *Emissoras reduzem espaço de telejornais policiais*, *Folha Online, Ilustrada*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u46200.shtml>>. Acesso em: 25 jul 2004.

²⁹ In: *Ibid.*

Não há um consenso sobre as razões que levam as emissoras a mudar o perfil de seus programas. Em depoimento à Laura Mattos em matéria na Folha de S.Paulo, em 25 julho de 2004, o apresentador do “Brasil Urgente” José Luís Datena confessa: “eu acabaria com esses programas, e acho mesmo que eles vão acabar”. Já Marcelo Rezende, apresentador do “Cidade Alerta” (Record), pensa que “esses telejornais policiais têm um tempo de vida que já passou. Perdem na profundidade, é tudo muito imediato. O que adianta pôr um helicóptero horas em cima de um cara que caiu de moto? Isso não é jornalismo”.³⁰ Ambos concordam num ponto: a fórmula está em crise, perdeu espaço e corre o risco de desaparecer.

Célia Pardi, editora-chefe do programa “Tudo a Ver”, da Rede TV acredita que o fato de os telejornais policiais estarem se acabando está ligado à conscientização do espectador. “... eu acho que os anunciantes estão mais conscientes e o público também”.³¹ Outro fator que determinou as mudanças está ligado ao tipo de público do horário de fim de tarde que é composto mais por mulheres do que por homens. Elas gostam muito do mundo dos famosos. Por sua vez, o publicitário Daniel Bárbara ressalta que não foi só o esgotamento da fórmula e o interesse pelas celebridades que decretaram a sentença de morte dos noticiários do mundo-cão mas a recente campanha pela melhora da qualidade do conteúdo da TV.

Para o deputado Orlando Fantazzini, (PT-SP), Coordenador da campanha, “já que os programas não mudaram, era óbvio que, uma hora, anunciantes e o próprio telespectador iriam pressionar. Em algum momento o povo iria perceber que aquilo era espetacularização da condição de miséria, a exploração do seu sofrimento.”³² Segundo Daniel Bárbara, essa total “conscientização” de anunciantes e público ainda não existe. Ele acredita que a mudança na programação vespertina é só mais uma onda na TV. “A TV funciona como

³⁰ In: Laura MATTOS, *Emissoras reduzem espaço de telejornais policiais*, Folha Online, Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u46200.shtml>>. Acesso em: 25 jul 2004.

³¹ In: *Ibid.*

³² In: Keila JIMENEZ e Renato GALLO, *Mundo-cão ganha tom cor-de-rosa*, Ética na TV. Disponível em: <http://www.eticanatv.org.br/pagina_new.php?id_new=102&first=0&idioma=0>. Acesso em: 25 out. 2004.

laboratório farmacêutico, precisa lançar uma nova droga a todo momento para poder sobreviver, ou relançar remédios antigos com nova roupagem”, argumenta.³³

Esse posicionamento revela uma das características mais marcantes da indústria cultural na sociedade contemporânea: a constante oferta de novos produtos de curta duração. Ao trabalhar cada vez menos para informar e criar cidadania e cada vez mais para o consumo, a mídia obedece progressivamente a uma lógica do mercado. Os programas mudam suas características para responder às necessidades do público.

A campanha “Quem Financia a Baixaria é Contra a Cidadania” promoveu, no dia 17 de outubro de 2004, uma ação contra a baixaria na TV incentivando a população a desligar os aparelhos por uma hora e estimulando as denúncias, usando os serviços 0800-619 619. O dia 17 de outubro passou a ser conhecido como o dia Nacional contra a Baixaria na TV. Esse dia foi anteriormente escolhido por movimentos sociais internacionais como o Dia Mundial pela Democratização da Comunicação.

De acordo com uma reportagem publicada na Folha de São Paulo no dia 18 de outubro 2004, o total de televisores ligados na Grande São Paulo foi 14% menor no dia 17, entre 15h e 16h, do que no domingo anterior, no horário em que a campanha convocou a sociedade para desligar seus televisores em protesto contra a péssima qualidade da programação brasileira.

Segundo a mesma reportagem, dados preliminares do Ibope revelaram que entre 15 e 16 horas, 46,9% dos televisores da Grande São Paulo estavam ligados. Já no dia 10 de outubro (domingo), esse índice foi de 54,5% e no dia 3 foi de 57,5%. E para o ano de 2005, a campanha já está programando um novo boicote, que será realizado na mesma data. Orlando Fantazzini anunciou que o movimento atingiu todos os estados, com o envolvimento de igrejas, entidades da sociedade civil, emissoras comunitárias de rádio e televisão e cidadãos comuns. “Foi fundamental conseguirmos suscitar e aprofundar esse

³³ In: *Ibid.*

debate em todo o território nacional e isso só foi possível graças à insatisfação da maioria dos telespectadores com a atual programação da TV comercial”, avaliou.

Outra frente da campanha é a mobilização em torno da aprovação do projeto de lei 1600/03, que cria o Código de Ética e o Conselho de Acompanhamento da Programação e propõe criar também a Comissão Nacional pela Ética na Televisão.

Em janeiro de 2005, a campanha contra a baixaria na TV divulgou uma lista dos programas que mais desrespeitam os direitos humanos na televisão e, pela primeira vez, divulgou também os seus anunciantes. O *ranking* foi anunciado durante o V Fórum Social Mundial, em Porto Alegre. A novela “Senhora do Destino”, da TV Globo, lidera a lista, tendo como principal anunciante os sabonetes Albany. A rede das Casas Bahia aparece como patrocinadora dos programas “Cidade Alerta”, da Rede Record, e “Casseta & Planeta”, da Globo, que ocuparam o segundo e terceiro lugar no *ranking* da baixaria.

O objetivo é incentivar os consumidores a não comprarem produtos das empresas que patrocinam esses programas e criar uma espécie de selo de qualidade. Os produtores e patrocinadores de programas de baixo nível são informados a respeito da desqualificação de seus programas. A falta de ética pode pesar no bolso.

Além das campanhas pela melhoria na qualidade da programação, as regras do próprio mercado podem ter colaborado para a mudança nos programas. Semelhante a qualquer objeto de consumo, programas televisivos do gênero sensacionalista como o telejornal “Brasil Urgente” gozam de um período de aceitação e depois tendem a assumir nova roupagem ou até mesmo desaparecer, dando lugar a um novo produto.

1. 7 O telejornal “Brasil Urgente”

No ar desde o dia 3 de dezembro 2001, o telejornal “Brasil Urgente” (BU) é produzido e apresentado pela Central de Jornalismo da rede Bandeirantes, com a participação diária e ao vivo de praças importantes como Rio de Janeiro, Belo Horizonte,

Salvador, Recife, Porto Alegre e Brasília. Exibido nas tardes de segunda a sábado, o programa adota o estilo novelesco de narração das imagens, formato que usa a instantaneidade do rádio, o plano- seqüência do cinema, a teatralidade e a linguagem televisiva. Com uma linguagem coloquial e opinativa, BU dispensa os formatos tradicionais, assumindo a flexibilidade e o dinamismo, disposto a “mexer muito na linguagem do telejornalismo, deixando de lado a camisa de força que se vê por aí”, como ressalta Fernando Mitre, diretor nacional de jornalismo da Rede Bandeirantes. No BU, as matérias têm o tempo que merecem, 1 minuto ou meia hora.³⁴

De acordo com Ignácio Ramonet, nas informações televisivas, a preocupação com a instantaneidade, a transmissão direta, ao vivo é para “criar a ilusão de verdade” (1999:92).

As leis da encenação criam a ilusão do ao vivo, do momentâneo, e portanto a ilusão da verdade. Basta acontecer alguma coisa, e já sabemos como a televisão vai falar-nos dela, segundo que normas e que critérios filmicos (*Ibid.*:94).

O importante não é o que os repórteres vão dizer, mas que eles estejam presentes e que se possa mostrá-los na tela no local do episódio: “os nossos repórteres estão no local e vão mostrar agora tudo para você”. A prestação de serviço tem atenção especial, com um repórter informando, de um helicóptero, as condições do trânsito e relatando os flagrantes da cidade de São Paulo, tudo “ao vivo”.

Tudo que a televisão mostra tem uma força excepcional e a imagem tem a particularidade de fazer tudo parecer extremamente real. Pode-se duvidar de uma notícia lida num jornal ou revista ou do que se ouve no rádio, mas diante das telas, sob o selo do ao vivo e acentuado pela narração do repórter ou do apresentador (que repete com freqüência, *você está vendo imagens ao vivo*), não há contestação, tudo adquire uma aparência de verdade absoluta.

O esquema apresentado por Ramonet nos parece descrever, de maneira geral, a lógica adotada pelo telejornal BU na apresentação das tragédias:

Primeira parte, um reporter no local do evento (efeito instantaneidade) nos indica em que

³⁴ A entrevista se encontra na página do telejornal “Brasil Urgente”: Disponível em: <<http://www.band.com.br/brasilurgente/programa.asp>>. Acesso em: 20 out. 2004.

circunstâncias ele aconteceu, evoca os prejuízos que a câmara não se cansa de mostrar; depois a primeira testemunha (uma das vítimas ou alguém que tenha assistido o que aconteceu) conta o que viu (seus olhos registraram ao vivo o fato).

Segunda parte, (...) a câmara se detém ainda mais sobre o desastre antes de um segundo testemunho: é sempre aquele de uma autoridade do local (bombeiro, guarda, agente policial, sargento) (...) (1999:95)

ele explica como foi o trabalho, avalia os estragos, define riscos.

Por fim, após mostrar mais uma vez em detalhe o lugar do desastre (cena de acidente, tragédias, mortes, ruínas....) aparece um testemunho final de uma autoridade (um político, o delegado, o comandante ou oficial de justiça...) “que se desvia do evento propriamente dito, vinculando-o a um quadro geral. Ele fala, por exemplo, do terrorismo internacional, relativiza, racionaliza, tranquiliza”. (*Ibid.*:95).

Dessa forma, na opinião de Ramonet, através “de três pessoas-emblemas (a vítima, o salvador e o dignitário)”, o acontecimento é, ao mesmo tempo, mostrado em todo o seu horror e explicado em sua lógica. Os telespectadores ficam assustados com os efeitos da violência e, ao mesmo tempo, tranquilizados com a eficiência das autoridades. Essa trajetória parece comum nos telejornais que apresentam, numa lógica de discurso filmado, as imagens mais dramáticas, mais violentas, mais sanguinárias.

A interação com o público é outra característica forte do programa, que usa todos os recursos para ouvir a população: “pesquisas” e enquetes na rua, telefone, e-mail ou o tradicional correio. Com seu talento, o apresentador José Luiz Datena ³⁵ proporciona um *show* de violência, escândalos, tragédias e sangue. Esse modelo permite que sua atuação corresponda à reação do telespectador: “eu me sinto tão indignado como quem está em

35 Nascido em Ribeirão Preto, interior de São Paulo, José Luiz Datena começou sua carreira como jornalista esportivo. A estréia se deu em uma rádio da sua cidade natal, onde era repórter e locutor do programa *Plantão Esportivo*. A “migração” da rádio para a TV aconteceu ainda em Ribeirão Preto. Lá também, ele passou a fazer reportagens sobre temas gerais. O primeiro dos dois prêmios Vladimir Herzog que ele guarda na estante, veio de uma matéria sobre um lixão da cidade. Na Bandeirantes, Datena voltou ao esporte, atuando como repórter e locutor novamente. Em 1996, entrou para a equipe de esporte da Record. O sucesso, no entanto, veio com o *Cidade Alerta*, programa que dá ênfase ao jornalismo policial. Teve uma breve passagem pela Rede TV onde apresentou *Repórter Cidadão*, mas alegando falta de “condições adequadas de trabalho” regressou à Record para o *Cidade Alerta* e estreou um novo programa *No Vermelho*. Na noite do dia 10 de março de 2003, o jornalista Datena voltou à TV Bandeirantes, onde passou a comandar o *Brasil Urgente*. Na estréia do novo âncora, o programa ficou em segundo lugar no Ibope, atingindo uma média de 9 pontos e pico de 11. Desde a sua estréia, em 3 de dezembro de 2001, o programa vinha sendo apresentado por Roberto

casa, busco essa espontaneidade no meu trabalho”, diz o apresentador.³⁶ Caracterizado pelo jornalismo ágil e popular, com um estilo próprio de apresentar e comentar as notícias, Datena acabou virando referência. O programa procura dar prioridade aos temas locais e está muito próximo do cidadão e seus problemas, com assuntos como segurança, saúde, trabalho e comportamento. A entonação, a música fúnebre e o suspense evocam o fator imaginação, também presente nesta mídia. BU trabalha com duas vertentes: som e imagem. Temos a narração, como no rádio, para as imagens que vemos ao mesmo tempo no vídeo. Dramas vividos pela população invadem a sala do telespectador. O espetáculo toma o lugar do telejornalismo iluminista, seco e anacrônico, tornando-se bem mais atraente. Mais do que informar, o telejornal sensacionalista assume a função de entreter, fazendo da notícia um show espetacular e ao mesmo tempo cínico, chegando por vezes a enaltecer a própria violência que deseja combater.

As atrações do final da tarde são apropriadas para o tipo de anúncio de seu principal parceiro comercial, as Casas Bahia, até pelo perfil do público, formado sobretudo por espectadores das classes C, D e E. Embora em menor quantidade, outras empresas, até mesmo de caráter público, também anunciam. É o caso da Prefeitura de São Paulo com os CÉUS (Centro Educacional Unificado), o Bilhete Único, o Banco do Brasil e o Ministério das Cidades (campanha *Se beber não dirija*). Outros anunciantes que aparecem são Cervejaria Brahma, Telemar, classificados da Folha, Tim celulares, BRA Transportes Aéreos, Ministério das Cidades, entre outros.

O logotipo BRASIL URGENTE (em caixa alta) mostra o nome ao programa escrito em perspectiva crescente. A vinheta é puxada pelo helicóptero da Band, que, equipado com câmaras de longo alcance, está de olho na cidade para captar e mostrar os fatos em tempo real. Trata-se de uma vinheta musicada que aparece repetidamente ao longo do programa: na abertura, ao final de cada reportagem, abrindo e encerrando cada um dos blocos e no final. Durante o desenrolar do programa, a vinheta aparece também na barra inferior da tela, indicando a manchete em causa. Além de usar dois helicópteros, o programa é

Cabrini, alcançando uma média de 6 pontos de audiência. Informações da página do telejornal “Brasil Urgente”. Disponível em: <<http://www.band.com.br/brasilurgente/programa.asp>>. Acesso em: 20 out. 2004.

³⁶ In: *Ibid.*

auxiliado por *Motolinks* que, com repórteres em pontos estratégicos nas ruas, trazem a imagem do solo, ao vivo, dos acontecimentos mais urgentes da Capital. Este cenário dá a impressão de que nada escapa ao telejornal e a notícia é vista de todos os ângulos e com tecnologia de ponta. Assistindo ao BU, o cidadão ficará informado de tudo o que acontece.

O nome BRASIL URGENTE sugere a idéia de que a matéria desenvolvida é de caráter jornalístico mesmo. Indica algo que acaba de acontecer e tem preferência sobre todos os demais assuntos em pauta. Lembra aquele momento extraordinário em que as emissoras interrompem a programação normal para noticiar um fato de máxima urgência e importância.

Da mesma forma BRASIL URGENTE indica uma reação firme e pontual diante de tantos crimes mostrados, que parece ser justamente o que o país não tem. Falta autoridade, segurança, justiça, vigilância... Urgente Brasil! URGENTE, etimologicamente significa sem demora, tornar imediatamente necessário; algo indispensável, imprescindível. Brasil Urgente! Indica também exigir, reclamar, clamar. E ainda, insistir, instar e impelir. A vinheta quer apresentar aquilo que urge; que é necessário ser feito com rapidez. Uma nação, o Brasil, e não somente a grande metrópole de São Paulo, onde a maioria das reportagens são feitas, clama uma resposta URGENTE.

Apesar das muitas descrições detalhadas dos crimes, é interessante notar que o sangue não é mostrado pelas câmaras durante as reportagens, muito menos pela vinheta BRASIL URGENTE, que adota o branco, contrastando com um fundo em amarelo. A idéia do sangue que aparece com frequência nos inúmeros acidentes e assassinatos divulgados, fica subentendida.

Esse programa de cunho sensacionalista é jornalístico no sentido estrito: além de ser ancorado por um jornalista, obedece o formato básico de um telejornal, com abertura, escala chamando os principais assuntos, passagens de bloco chamando reportagens do próximo bloco, e é composto por reportagens que respeitam os moldes tradicionais de uma

matéria jornalística televisiva: narração do repórter (*off*) + entrevistas (*sonoras*) + passagem do repórter (*stand up*).

Ao adotar a linguagem do espetáculo sensacionalista, o “BU” assume elementos de programas televisivos não-jornalísticos, como o uso do recurso da teatralidade nos gestos do apresentador.

O cenário reforça a característica dúbia do programa, que fica no limite entre jornalismo e ficção. No estúdio, ao vivo, aparece o apresentador que entra agradecendo “a família brasileira, que a partir de agora, nos recebe aí em sua casa”. Depois vai anunciando de pé diante das câmaras, luzes e sombras, como nos programas de entretenimento ou auditório. Mais que um apresentador de telejornal, Datena é um âncora, já que chama e comenta a notícia, dando seu ponto de vista sobre cada um dos assuntos apresentados.

O *show*, a espetacularização da notícia, a proximidade com a ficção têm sido temas frequentes da pesquisa científica no campo da televisão e do telejornalismo. Ignácio Ramonet fala na hiper-emoção, figura característica da superinformação que a televisão produz. “O telejornal em seu fascínio pelo espetáculo do evento, desconceitualizou a informação, emergindo-a novamente, pouco a pouco, no lodaçal patético” (1999:22). Para o autor, há uma nova ordem no processo de informar: “se a emoção que vocês sentem ao ver o telejornal é verdadeira, a informação é verdadeira” (*Ibid.*:22).

Associada à capacidade de transmitir imagens instantâneas, a televisão faz com que apenas as coisas visíveis mereçam atenção e tenham importância. Desta forma, prossegue Ramonet, todos os eventos de imagens fortes como as violências, guerras, catástrofes e os sofrimentos de todo tipo, esses de que tratam nossos noticiários, assumem papel de destaque, mesmo que sejam de importância secundária. A supremacia do “ao vivo” confirma a tese. Transmitir ao vivo significa supervalorizar o evento, tratá-lo como assunto de primeira ordem, urgente! O problema, diz o autor, é que ao evidenciar esses fatos, “todo o resto da informação se esfuma, ensurdece e se dissipa” (*Ibid.*:30).

Esse procedimento, como têm sido visto na TV brasileira, especialmente nos noticiários populares, agrava os problemas próprios do telejornalismo, dando ênfase à emoção em detrimento da reflexão. Marcondes Filho reforça esse ângulo da abordagem ao apontar os problemas. Segundo o autor, o telejornalismo se caracteriza por um modelo esportivo de noticiário; pela lógica da velocidade, preferência do *ao vivo*, substituição da verdade pela emoção, pela popularização e ausência da reflexão (Cf., 2000: 80).

Nos acontecimentos exibidos ao vivo, o mundo deixa de ser uma realidade que precisa ser explicada, investigada, conhecida. Seguindo a lógica da velocidade, interessa apresentar um fato antes do concorrente, levando a uma inevitável superficialidade das notícias. Sobre a preferência pelo ao vivo, além de distorções que podem ocorrer enquanto o jornalista narra o fato, em frenesi, como se estivesse efetivamente participando dele como é o caso do BU, ocorre outra forma de distorção proporcionada pela ilusão da pureza plena de uma transmissão.

Não podemos esquecer de que uma transmissão jornalística, mesmo que ao vivo, é uma reprodução, sujeita a escolhas e interferências, por critérios pessoais e subjetivos, e que nada têm de pura. Tanto a transmissão direta como as reportagens em plano-sequência, imagens feitas com o cinegrafista em movimento, expressam uma noção de urgência que compromete a reflexão, anula nossa capacidade de ver as coisas com clareza, porque somos tomados pela emoção. Conforme argumenta Bourdieu, na urgência não se pode pensar. “A TV não é muito propícia à expressão do pensamento” (1997:29). Neste tipo de jornalismo, não é a palavra que conduz a narrativa, mas é a imagem que organiza as palavras. À força do espetáculo, o pensamento se rende.

Na busca de soluções para a questão violência, os Meios de Comunicação desempenham um papel importante a ser considerado. O assunto sempre gerou calorosos debates ao longo da história nas mais diversas sociedades e culturas. Artistas, escritores, roteiristas, cineastas, romancistas, pintores e outros sempre criaram obras inspiradas em episódios de violência ou em questões a ela ligadas. A arte também retrata a realidade

violenta do ser humano e da sociedade, mas é com a televisão que ela ganha maior notoriedade.

1. 8 Um espetáculo de violência

A imprensa escrita (jornais, periódicos e revistas) surgiu narrando, entre outros fatos, a violência cotidiana. Com a invenção da televisão, cenas de violência passaram a entrar nas casas dos cidadãos de forma mais intensa e instantânea. Graças à televisão, as pessoas passaram a assistir ao vivo e em cores uma batalha de guerra, tiroteios de gangues, perseguições policiais, mortes, acidentes, resgates de pessoas feridas, calamidades, tragédias familiares, brigas de rua, execuções, torturas e até suicídios. A instantaneidade das imagens causa maior impacto, garantindo o espetáculo.

Ao comentar sobre o sensacionalismo na mídia, Ramonet lembra que

hoje em dia a informação televisiva é essencialmente um divertimento, um espetáculo. Que ela se nutre fundamentalmente de sangue, de violência e de morte. E isto mais ainda devido à concorrência desenfreada entre as emissoras que obrigam os jornalistas a buscar o sensacional a qualquer preço, a querer ser, cada um deles, o primeiro no local e a enviar de lá imagens fortes (1999:101-102).

Nessas condições de produção, diminuem as possibilidades que os jornalistas têm de investigar, de levantar dados, de refletir, de contextualizar os fatos. Tudo acontece muito rápido por conta dos efeitos atrativos da televisão. As novas tecnologias e progressos somados à concorrência só fazem aumentar ainda mais a velocidade. Cresce a “necessidade de ser o primeiro e o mais espetacular, o que se traduz em fatias de mercado, e por conseguinte em receita publicitária” (*Ibid.*:102). Nesse sentido, não seria exagerado considerar a violência e a produção do telejornal sensacionalista como um produto de mercado: “violência vende”.

À margem da sociedade que consegue consumir bens e serviços, os excluídos passam a consumir e são, ao mesmo tempo, consumidos pela violência que circunda as nossas cidades. A violência, muitas vezes, é o único produto a que a grande parte da população tem acesso. Desempregados, sem perspectiva de melhorar o nível de vida, gastam horas diante de um aparelho de televisão assistindo aos telejornais populares, dosados de matérias sobre a violência.

À exemplo das celebridades que aparecem nas publicidades como modelos para apresentar objetos de desejo, o âncora, Datena, ele próprio uma celebridade, vende a notícia sensacionalista, seguindo a lógica do espetáculo e une o telespectador ao programa. O telejornal sensacionalista, além de vender a violência, vende a ilusão de resolver os problemas. Na verdade estamos diante de mais um produto de consumo e uma sensação de frustração e vazio a ser preenchida pela aquisição de outros bens descartáveis, criando um círculo vicioso de dependência e repetição uma sociedade de espetáculo.

Nesse sentido, o conceito de “sociedade do espetáculo” desenvolvido pelo pensador francês Guy Debord (1931-1994) e seus companheiros na Internacional Situacionista³⁷ nos anos 60 do século XX, e que influenciou as várias teorias contemporâneas sobre sociedade e cultura, pode contribuir para a nossa reflexão.

1. 9 A sociedade do espetáculo

Ao analisar a sociedade capitalista, Debord constata um acúmulo de imagens, que dá origem ao espetáculo, uma das marcas da sociedade contemporânea. Debord e seus colegas da Internacional Situacionista se dedicaram a revigorar a teoria e a prática revolucionária marxista, no contexto da rápida modernização da França após a Segunda Guerra e da explosão do consumo nos anos 60 do século passado. Inspirado na crítica de Marx ao trabalho alienado e ao fetiche da mercadoria, no conceito de reificação de Lukács, na teorização sobre a vida cotidiana em Lefebvre e nas reflexões da Escola de Frankfurt sobre o “mundo administrado” ou a “sociedade unidimensional”, Debord situa o *espetáculo* dentro do quadro de referência do capitalismo avançado e seu imperativo estrutural de acumulação, crescimento e lucro mediante a transformação em mercadorias de setores previamente não colonizados da vida social e da extensão da racionalização e do controle burocrático às esferas do lazer e da vida cotidiana.

³⁷ Internacional Situacionista, uma pequena organização que existiu entre 1957 e 1972 e que se originou da decomposição do surrealismo parisiense e de outras experiências artísticas. Com a revista homônima e novos meios de agitação (quadrinhos, organização de escândalos), os situacionistas souberam prefigurar, muito melhor do que a esquerda “política”, as novas linhas de conflito na sociedade “da abundância”. Entre outras coisas, criticavam a nova arquitetura e o vazio e tédio do pós-guerra. Com poucas intervenções os

O ponto de partida é o mercado (produção e consumo), acompanhado do consumo do espetáculo. O acúmulo de espetáculo é um componente essencial da lógica capitalista neoliberal, que quanto mais desenvolvida, mais produz. Não vivemos mais as nossas próprias experiências, os modelos são os que vivem em nosso lugar: “tudo o que era vivido diretamente torna-se uma representação” (Debord, 1997: #1).³⁸ As relações humanas passam pelo intercâmbio mercantil e a mercadoria ocupa totalmente a vida social. As pessoas se sentem vazias e fora de lugar, tornando-se presas fáceis do consumo, que se apresenta como resposta satisfatória, alimentando o sistema.

Em suas 221 teses, Debord nos apresenta inúmeras características do espetáculo. Ele “não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediadas por imagens”(Ibid.:#4); é também uma cosmovisão; resultado e projeto do capitalismo; o “modelo atual da vida dominante na sociedade”; a “afirmação onipresente da escolha já feita na produção e o consumo que decorre desta escolha”; “a justificativa total das condições e dos fins do sistema existente”; “a presença permanente dessa justificativa, como ocupação da maior parte do tempo vivido fora da produção moderna”; (Ibid.:#6) o sentido da prática total; “a principal produção da sociedade atual” etc.

Na visão do autor, o espetáculo é uma forma de sociedade em que a vida real é pobre e fragmentária e os indivíduos são obrigados a contemplar e a consumir passivamente as imagens de tudo o que lhes falta em sua existência real. Têm que olhar para outros (estrelas, celebridades, homens políticos, famosos etc.) que vivem em seu lugar. A realidade torna-se uma imagem, e as imagens tornam-se realidade; a unidade que falta à vida, recupera-se no plano da imagem. É uma questão de identificação: quanto mais o indivíduo contempla, menos vive. Quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo.

situacionistas fizeram com que idéias subversivas - que, por volta de 1960, eram compartilhadas por poucos se tornassem, em 1968 e posteriormente, um fator histórico de primeira ordem.

³⁸ O livro *A Sociedade do Espetáculo* foi lançado na França em 1967, tornando-se inicialmente obra de culto da ala mais extremista do Maio de 68, em Paris; hoje é um clássico em muitos países. Em um prefácio de 1982, o autor sustentava com orgulho que o seu livro não necessitava de nenhuma correção.

O cerne do problema estava na independência obtida pelas imagens, que escapuliam ao controle do homem. Elas provinham da prática social coletiva, mas se comportavam como seres reais e autônomos, motivadores de um comportamento contemplativo e mesmerizado (Cf., Debord, 1997. #18).

A institucionalização da divisão técnica do trabalho obrigou o homem a concentrar-se em atividades fragmentárias e sem sentido; o produto final de seu trabalho já não lhe pertencia e, portanto, aparecia-lhe como uma força independente e hostil, fora de seu domínio. À medida que essa economia que se move por si mesma se expande, cresce a alienação que estava em seu núcleo original. A circulação do dinheiro domina a sociedade como representação da equivalência geral, isto é, do caráter intercambiável de todos os bens, cujo uso permanecia incomparável. Como uma forma abstrata, corrosiva e disseminada, o dinheiro determina a natureza da própria realidade, e constrói o seu império sobre as fantasias e ilusões da mercadoria.

O espetáculo de que fala Debord deve ser compreendido como um desdobramento dessa abstração generalizada inerente ao funcionamento da ordem capitalista. Segundo Marx, a acumulação do *dinheiro*, quando supera um patamar qualitativo, se transforma em *capital*; segundo Debord, “o espetáculo é o *capital* em tal grau de acumulação que se torna *imagem*” (*Ibid.*: #34).

o resultado concentrado do trabalho social, no momento da abundância *econômica*, torna-se aparente e submete toda realidade à aparência, que é agora o seu produto. O capital já não é o centro invisível que dirige o modo de produção: sua acumulação o estende até a periferia sob a forma de objetos sensíveis. Toda a extensão da sociedade é o seu retrato” (*Ibid.*:#50).

Enquanto a primeira fase do domínio da economia sobre a vida caracterizava-se pela degradação do “ser” em “ter”, no espetáculo chegou-se ao reinado soberano do “aparecer”. As relações entre os homens já não são mediadas apenas pelas coisas, como no fetichismo da mercadoria de que Marx falou, mas diretamente pelas imagens. A sociedade moderna passa a ser compreendida, então, como o reino do espetáculo, da representação fetichizada do mundo dos objetos e das mercadorias. O espetáculo, assim, consagra toda a glória ao reino da aparência. Ele domina os seres humanos a partir do momento em que a economia

desenvolve-se por si mesma, sendo o reflexo fiel da produção das coisas e a objetivação infiel dos produtores.

Para Debord, no entanto, a imagem não obedece a uma lógica própria, como pensam os pós-modernos. A imagem é uma abstração do real, e o seu predomínio, isto é, o espetáculo, significa um “tornar-se abstrato” do mundo. A abstração generalizada, porém, é uma consequência da sociedade capitalista da mercadoria, da qual o espetáculo é a forma mais desenvolvida. A mercadoria se baseia no valor de troca, em que todas as qualidades concretas do objeto são anuladas em favor da quantidade abstrata de dinheiro que este representa. No espetáculo, a economia, de meio que era, transformou-se em fim, a que os homens submetem-se totalmente, e a alienação social alcançou o seu ápice: o espetáculo é uma verdadeira religião terrena e material, em que o ser humano se crê governado por algo que, na realidade, ele próprio criou.

Douglas Kellner, ao analisar a disseminação do espetáculo através da economia, da política, da sociedade, da cultura e da vida cotidiana na era contemporânea, bem recorda que

espetáculos existem desde os tempos pré-modernos. A Grécia Clássica teve seu Olimpo, seus festivais de dramaturgia e de poesia, suas batalhas retóricas públicas, e guerras sangrentas e violentas. A Roma Antiga viveu suas orgias, a ampla oferta de pão e circo, suas batalhas políticas e o espetáculo do Império com as paradas e os monumentos em honra dos Césares vitoriosos e de seus exércitos... (In: *Líbero*, Vol.6, n.11, 2003:5).

A espetacularização é o mais antigo retrato do poder. No início da era moderna, o uso do espetáculo para governar e controlar a sociedade foi uma das características do príncipe de Maquiavel. Já nos Estados modernos, os reis e imperadores cultivavam os espetáculos como parte de seus rituais de governo e poder. Com o avanço da tecnologia da informação e o surgimento de novas multimídias, os espetáculos passaram a determinar de maneira decisiva o perfil e a trajetória das sociedades e culturas contemporâneas. Além disso, também se tornaram característicos da globalização.

Se ao longo da história imperadores, reis, príncipes e ditadores usaram o espetáculo para governar e manter o poder, na sociedade contemporânea, o “príncipe eletrônico” (a

mídia, na visão de Octavio Ianni)³⁹, com meios e tecnologia mais sofisticados não estaria repetindo o mesmo esquema? Nos perguntamos se o espetáculo voltado para o consumo não seria hoje uma continuação, de maneira mais sutil, dos mesmos mecanismos para conquistar e manter o poder, dado que a mídia exerce uma influência determinante sobre a sociedade e a forma de governar.

Nos últimos tempos assistimos a uma multiplicação dos espetáculos nos mais diversificados meios de comunicação. O próprio espetáculo está se tornando um dos principais organizadores da política, da economia, da comunicação, da religião, da sociedade em geral e da vida cotidiana. O espetáculo, a serviço do econômico, passa a ser um meio de divulgação, reprodução, circulação e venda de mercadorias. Para atender às expectativas do público e aumentar o seu poder de lucro, a cultura da mídia promove espetáculos cada vez mais sofisticados que, impulsionados pelo poderio econômico passam a ser o parâmetro da vida em sociedade. Novas multimídias que unem rádio, filme, noticiário de TV e entretenimento se tornam cada vez mais difundidas. No domínio do ciberespaço multiplicam-se os sites de informação e lazer. Vimos surgir o que especialistas chamam de “infoentretenimento”⁴⁰: uma mistura de informação e entretenimento que produz espetáculo. É comum vermos noticiários com características de entretenimento, uma espécie de notícia e espetáculo.

Desde que a sociedade do espetáculo foi definida por Debord, a cultura do espetáculo se expandiu em todas as áreas da vida. Surgiu a economia do espetáculo numa fusão entre negócios e diversão, onde o entretenimento se torna rapidamente em um dos principais aspectos geradores dos negócios. Por meio da “entretinimização” da economia, as corporações e empresas circulam na TV, nos filmes, na internet, nos videogames, nos cassinos, nos esportes etc, suas imagens e marcas para que os negócios e a publicidade se combinem no mecanismo de divulgação que se faz, tudo sob a forma de espetáculo. As corporações precisam transformar seus logotipos em referências conhecidas na cultura

³⁹ Cf., Octavio IANNI, *Enigmas da Modernidade - Mundo*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 2000.

⁴⁰ A expressão “infotainment” usada por Douglas Kellner foi traduzida para “infoentretenimento” e refere-se à forma como a informação e o entretenimento se fundem num mesmo universo comunicacional. Cf., Kellner, DOUGLAS, *A cultura da mídia e o triunfo do espetáculo*, In *Líbero*, pp.4-15. Trad. de Rosemary DUARTE.

contemporânea. Dessa forma, a publicidade, o marketing, as relações públicas e a promoção são partes essenciais do espetáculo das mercadorias no mercado global.

Produzidas e manipuladas no mundo do espetáculo, as celebridades são os modelos da vida cotidiana, os ícones da cultura da mídia. O espetáculo, seja no campo do entretenimento, esportes, política ou até mesmo na religião, produz as estrelas reconhecidas e consagradas pelo público. A exemplo das marcas das empresas, as celebridades têm assessores para assegurar que sua imagem continue a ser vista de forma positiva pelo público. Elas também são marcas para vender os seus produtos. Escândalos e fofocas envolvendo os famosos têm grande repercussão na mídia e podem afetar a imagem, a marca. Quando a marca de uma determinada empresa está associada a uma estrela e ela, com o passar do tempo, perde o seu brilho, logo surge(m) outra(as) para ocupar o seu lugar sem que a marca sofra qualquer dano. Sobre essa questão, os trabalhos de Naomi Klein, I. Fontenelle e W. Haug sobre a marca e a crítica da estética da mercadoria, são particularmente esclarecedores.⁴¹ Tendo em vista o valor crescente da imagem das empresas, da mesma forma, nos programas televisivos avalia-se cuidadosamente a que tipo de mensagem associar a sua reputação.

A vida político-social também é cada vez mais moldada pelo espetáculo. Intensificam-se na cultura da mídia os espetáculos de casos sensacionalistas de escândalos sexuais envolvendo políticos e famosos, cenas de ataques terroristas, assassinatos, acidentes, rebeliões, mortes e toda a sorte de violência do cotidiano, prato cheio para o telejornal popular.

É importante recordar que o “espetáculo”, de que fala Debord, vai muito além da onipresença dos meios de comunicação de massa, que representam somente o seu aspecto mais visível e mais superficial. Para Debord, o espetáculo

unifica e explica uma grande diversidade de fenômenos aparentes. (...) Considerado de acordo com os seus próprios termos, o espetáculo é a afirmação da aparência e afirmação de toda vida humana – isto é social - como simples aparência. Mas a crítica que atinge a

⁴¹ Cf., Naomi KLEIN, *Sem Logo*, Rio de Janeiro: Ed. Record, 2002; Isleide Arruda FONTENELLI, *O nome da Marca*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002; Wolfgang F. HAUG, *Crítica da Estética da Mercadoria*. São Paulo: Ed. UNESP, 1996.

verdade do espetáculo o descobre como a negação visível da vida; como negação da vida que se tornou visível (1997:#10).

O desejo de entretenimento como instinto, como forma de preencher um tempo cada vez maior, ou como forma de usufruir o prazer puro deve ser saciado. Eis o grande paradigma da atualidade: a transformação da própria vida em uma forma de entretenimento.⁴² O entretenimento como espetáculo passou a modelar a nossa vida, tornando-se o valor máximo da sociedade contemporânea. A vida é o espetáculo por excelência.

Adorno e Horkheimer já haviam notado a fusão entre o real e o virtual em que o espectador de cinema, que percebe a rua como um prolongamento do filme que acabou de ver, porque este pretende ele próprio reproduzir rigorosamente o mundo da percepção cotidiana, tornou-se a norma da produção. Quanto maior a perfeição com que suas técnicas duplicam os objetos empíricos, mais fácil se torna hoje obter a ilusão de que o mundo exterior é o prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no filme (1985:118).

O crítico da cultura contemporânea Neal Gabler, em seu livro “Vida, o filme: como o entretenimento conquistou a realidade”, observou que, com os novos meios de comunicação como o cinema e a televisão, a distância entre ficção e realidade foi sendo abolida aos poucos. Hoje é difícil dizer por onde passa a linha demarcadora entre os aspectos naturais, genuínos e espontâneos da vida, e aqueles resultantes de manipulações de toda espécie. A vida é retratada como uma forma de entretenimento, como um marco da cultura contemporânea, influenciada pela ideologia da indústria cultural americana. O entretenimento se torna para Gabler a força mais persuasiva, poderosa e resistente do nosso tempo, tão absoluta que se transforma em vida. Todos nos tornamos ao mesmo tempo protagonistas e espectadores de um grandioso espetáculo que nunca sai do ar, um show muito mais rico, complexo e interessante do que os produzidos pelos meios de comunicação convencionais. Somos ao mesmo tempo atores e platéia de um grandioso e ininterrupto espetáculo (Cf., 2000:12ss).

⁴² A etimologia de “entretenimento” é latina e vem de *inter* (entre) e *tenere* (ter). Portanto “ter entre”; aquilo que nos leva para dentro dele e de nós mesmos ou pelo menos de nossas emoções e sentidos para nos negar a perspectiva; “*inter tenere*”. Cf., Neal GABLER, *Vida, o filme*, p. 25.

Todos somos estrelas e convidados a fazer de nossa vida um filme de sucesso em todas as dimensões da sociedade: política, cultura, religião... No espetáculo das celebridades, o importante é reconhecer algo muito comum e verdadeiro e identificar-se com as personagens que compõem as cenas, porque agem da mesma maneira, sofrem as mesmas mazelas, vivem o mesmo filme. Temos uma sociedade onde as celebridades se tornam modelos. “O *homo sapiens* está se tornando rapidamente o *homo scaenicus* – o homem artista” (Gabler, 2000:16).

Em 1967, Debord distinguia dois tipos de espetáculo: a) o “difundido” (o tipo ocidental, “democrático”) caracterizava-se pela abundância de mercadorias e por uma aparente liberdade de escolha e, b) o “concentrado” nos regimes totalitários onde a identificação mágica com a ideologia do poder era imposta a todos para suprir a falta de um real desenvolvimento econômico. Toda a forma de poder espetacular justificava-se denunciando a outra; e nenhum sistema, além destes dois, devia ser imaginável.

Contudo, Debord admitiu também que o domínio espetacular conseguiu se aperfeiçoar e vencer todos os seus adversários; de modo que agora é a sua própria dinâmica, a sua desenfreada loucura econômica a arrastá-lo em direção à irracionalidade total e à ruína. Os dois tipos anteriores de espetáculo deram lugar, no mundo todo, a um único tipo: o “integrado”. Sob a máscara da democracia, ele remodelou totalmente a sociedade segundo a própria imagem, pretendendo que nenhuma alternativa seja sequer concebível. É a cara do sistema neoliberal. Nunca o poder foi mais perfeito, pois consegue falsificar tudo, desde a cerveja, o pensamento, até os próprios revolucionários. Ninguém pode verificar nada pessoalmente. Ao contrário, temos de confiar em imagens, imagens que outros escolhem. Para os donos da sociedade, o espetáculo integrado é muito mais conveniente do que os velhos totalitarismos. O espetáculo é o poder que foi sacralizado.

Como afirma o próprio Debord:

quando o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico. O espetáculo como tendência a fazer ver (por diferentes mediações especializadas) o mundo que já não se pode tocar diretamente serve-se da visão como o sentido privilegiado da pessoa humana – o que em outras épocas fora o tato; o sentido mais abstrato, e mais sujeito à mistificação,

corresponde à abstração generalizada da sociedade atual (1997: #18).

O autor anunciou, no entanto, o aparecimento de um movimento de contestação de tipo novo: retomando o conteúdo liberatório da arte moderna, teria como programa a revolução da vida cotidiana, a realização dos desejos oprimidos, a recusa dos partidos, dos sindicatos e de todas as outras formas de luta alienadas e hierárquicas, a abolição do dinheiro, do Estado, do trabalho e da mercadoria.

Baseado no conceito de Debord, o crítico da cultura Douglas Kellner argumenta que espetáculos são aqueles fenômenos de cultura da mídia que representam os valores básicos da sociedade contemporânea, determinam o comportamento dos indivíduos e dramatizam suas controvérsias e lutas, tanto quanto seus modelos para solução de conflitos (In: *Líbero*, Vol.6, n.11, 2003:5).

São os tais acontecimentos que chamam a atenção e que obedecem a lógica do espetáculo na era do sensacionalismo da mídia, na política, entre os famosos, que viram notícia, bem como sobre a violência e o escândalo que acontece no cotidiano a que nos referimos anteriormente, foco do nosso estudo.

Kellner chama a atenção para exemplos pontuais do espetáculo e como eles são produzidos, construídos, como circulam e funcionam na atualidade. Sob a influência de uma cultura “imagética multimídia”, os espetáculos sedutores fascinam os ingênuos e a sociedade de consumo, envolvendo-os na esfera de um novo entretenimento, informação e consumo, que passam a determinar profundamente o pensamento dos indivíduos e a vida em sociedade.

Outra característica do espetáculo apontada por Debord é a repetição. Sempre que há representação independente, ele se reconstitui. Nesta sociedade, há a produção circular do isolamento (através do automóvel, da televisão etc.). Desta forma, a temática da separação e do isolamento assumem um papel central na concepção de Debord. O consumo e a imagem (representação reificada) ocupam o lugar da ação direta, do diálogo. Provocam o isolamento e a separação.

Debord retoma a discussão em torno do fetichismo da mercadoria desenvolvido por Marx. A mercadoria surge como força que ocupa a vida social e constitui a economia política,

ciência dominante e ciência da dominação. O espetáculo é o momento em que a mercadoria ocupou totalmente a vida social (...). A produção econômica moderna espalha, extensa e intensivamente, sua ditadura (1997: #42).

A abundância da produção de mercadorias produz a preocupação da classe dominante com o proletário enquanto consumidor, criando o “humanismo da mercadoria”, encarregado do “lazer” do trabalhador. “Assim, ‘a negação total do homem’ assumiu a totalidade da existência humana” (*Ibid.*: #43).

Isso equivale a dizer que, com sua vida e experiências moldadas pelos espetáculos da cultura e da mídia e pela sociedade de consumo, o ser humano deixa de ser sujeito ativo de sua própria história, passando a ser submisso aos espetáculos consumistas.

Nas sociedades tradicionais havia momentos de rituais e espetáculos realizados segundo normas culturais conhecidas pela comunidade. Momentos certos, estruturado com princípio e fim. Na sociedade de consumo, a lógica do espetáculo não permite reconhecer o espetáculo produzido. Não vemos, não percebemos, é diário, contínuo e se dá em várias dimensões: quando divulgamos idéias, notícias, produtos, imagens, produzimos espetáculo. Mesmo aquelas sociedades menos desenvolvidas hoje são envolvidas pelo espetáculo. Há uma sobrevivência da religião em forma de uma pseudo-religião. A própria religião é mercantilizada e os produtos são cultuados em uma verdadeira sacralização.

A produção de mercadoria e o consumismo alteram as percepções do eu e do mundo exterior, criando um mundo de espelhos, de imagens que se confundem com a realidade. O efeito espetacular faz do sujeito um objeto; ao mesmo tempo, transforma o mundo dos objetos numa extensão ou projeção do eu. Instaura-se uma sensação de frustração e vazio a ser preenchido pelo consumo de bens descartáveis, criando um círculo vicioso de dependência.

O conceito de espetáculo em Debord encontra-se ligado ao conceito de separação e passividade. A sociedade capitalista separa os trabalhadores dos produtos de seu trabalho, a arte da vida, o consumo das necessidades humanas e das atividades autodirigidas como se os indivíduos assistissem passivamente, em suas casas, aos espetáculos da vida social (Cf.,1997: #25). O sistema fundado no isolamento é ele próprio uma produção circular do isolamento que cria “multidões solitárias”. O resultado é a proletarização do mundo.

Com a separação generalizada entre o trabalhador e o que ele produz, perde-se todo o ponto de vista unitário sobre a atividade realizada, toda a comunicação pessoal direta entre os produtores, (...) a unidade e a comunicação tornam-se atributo exclusivo da direção do sistema (*Ibid.*: #26).

No espetáculo temos também uma distinção entre passividade e atividade, consumo e produção, condenando o consumo sem vida do espetáculo como uma alienação da potencialidade humana para a criatividade e imaginação. Usando eventos culturais, de lazer e consumo, serviços e entretenimento seguindo critérios de publicidade, a sociedade espetacular divulga seus produtos, induzindo ao consumo e alimentando o desejo.

Na sociedade do espetáculo, o indivíduo é visto como mero espectador, o agente e consumidor de um sistema social relacionado ao conformismo e à submissão. A Internacional Situacionista, ao contrário, previa um controle de todas as formas de separação, onde os indivíduos seriam sujeitos de suas próprias vidas, produzindo os hábitos de atividades individuais e das produções coletivas.

Em sintonia com os pensadores da Escola de Frankfurt (Adorno e Horkheimer; Marcuse) Debord argumenta que

o espetáculo é o momento em que a mercadoria ocupou totalmente a vida social. Não apenas a relação com a mercadoria é visível, mas não se consegue ver nada além dela: o mundo que se vê é o seu mundo. A produção econômica moderna espalha, extensa e intensivamente, sua ditadura (*Ibid.*: #42).

Nesse esquema a exploração é levada a um nível psicológico e a privação física básica é aumentada pela “privação enriquecida” de pseudo-necessidades; a alienação é generalizada e tornada confortável, e

o consumo alienado torna-se para as massas um dever suplementar à produção alienada.

Todo o trabalho vendido de uma sociedade se torna globalmente a mercadoria total, cujo ciclo deve prosseguir (1997: #42).

A vida cotidiana torna-se o fundamento da crítica de Debord à sociedade moderna. Esta se caracteriza pela generalização do fetichismo da mercadoria que invade a vida cotidiana. O espetáculo produzido pela sociedade capitalista, fundamentada na mercantilização de tudo e no fetichismo generalizado, abre caminho para sua teoria crítica. O espaço, o tempo, o lazer, a cultura, a arte, a comunicação e tudo o mais é perpassado por esta alienação generalizada da sociedade contemporânea. Tendo em vista que a alienação é total, então Debord propõe a contestação total do capitalismo moderno. Desta forma, a modernidade é a sociedade do espetáculo, o reino do fetichismo e do consumo. Um mundo fragmentado, separado. Trata-se de uma concepção severa e verdadeira sobre a sociedade e a modernidade. Uma acusação do seu caráter alienante, fetichista, espetacular.

A modernidade carrega consigo uma profunda ambigüidade e contradição permanente: destruir, construir para depois destruir, e assim sucessivamente. Ao mesmo tempo, essa dinâmica é pautada pela velocidade, pela extensiva variedade de objetos mercadológicos, por um tom mais quantitativo do que qualitativo. A ação presente descarta o conteúdo do passado, a memória, a história e a cultura. Vivemos, nesse sentido, em um processo constante de rupturas. O passado torna-se um depósito de receitas para o presente e não uma fonte de inspiração para a invenção de mundos futuros.

Debord é um dos poucos autores de inspiração marxista que hoje pode dar uma contribuição válida para a análise do capitalismo globalizado e pós-moderno. Ele também fascina pela autenticidade com que viveu e pela coerência de suas teorias. A busca da vida “verdadeira” o colocou à margem da sociedade e sem ter muito espaço em instituições, entrevistas ou congressos, conseguiu fazer-se ouvido. Levou adiante a sua batalha contra a sociedade espetacular exclusivamente com os meios que ele próprio criou para si: conforme mencionado anteriormente, com a Internacional Situacionista.

No prefácio à 4ª edição italiana de “A sociedade do espetáculo”, Debord se rejubilou ao constar que nada, na primeira versão da obra, necessitava ser corrigido, afora três ou quatro erros tipográficos:

posso me gabar de ser um raro exemplo contemporâneo de alguém que escreveu sem ser imediatamente desmentido pelos acontecimentos. (...) Não duvido que a confirmação encontrada por todas as minhas teses continue até o fim do século, e além dele. Por um simples motivo: compreendi os fatores constitutivos do espetáculo (Debord [1979] 1997, 152).

Tanto isso é verdade que com o passar dos anos, o espetáculo aproxima-se ainda mais de seu conceito. Percebe-se com certa facilidade na sociedade contemporânea, onde a mídia desempenha um papel preponderante, aquilo que Debord evidenciou. “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (1997: #14). A sociedade do espetáculo existe na medida em que o espetáculo passa a regular as relações sociais e tudo procura resolver pela lógica mercantil.

A questão dos telejornais sensacionalistas se insere nesse contexto. Os programas do gênero aparecem como mais uma tentativa de se resolver os problemas da violência e do crime, mediante a espetacularização dos fatos apresentados ao vivo e de forma vibrante. A conjunção entre a violência realmente experimentada ou experimentável e a violência comunicativamente consumida se funde muitas vezes em um único bloco quase sem contradições. A violência consumida através do telejornal faz parte e ao mesmo tempo é alimentada pela violência real que ronda as nossas cidades. Entendemos a violência realmente experimentada ou passível de ser experimentada a qualquer momento, aquela efetivada por via de contato físico, bem como a realizada apenas por meio da linguagem espetacularizada, significamente representada, assemelhando-se à uma simulação e às vezes apresentada com características de entretenimento para ser consumido.

O acúmulo de espetáculo é um componente essencial da lógica capitalista neoliberal, que quanto mais desenvolvida, mais produz espetáculo. O espetáculo de violência produzido pelos telejornais sensacionalistas vinculados a uma sociedade em permanente crise (violência crescente e enfraquecimento das instituições) leva os cidadãos a consumir o conteúdo do programa (soluções ilusórias) sem nunca se resolver a crise. A questão da violência que permeia a na sociedade e ocupa amplo espaço no telejornal sensacionalista será abordada no desenrolar do próximo capítulo.

II

A VIOLÊNCIA E O SAGRADO

Iniciamos o primeiro capítulo do nosso estudo apresentando os conceitos de “indústria cultural” e “espetáculo”, concebendo a produção do gênero sensacionalista na mídia como um produto da sociedade do espetáculo e consumo. Através de uma descrição pormenorizada do telejornal “Brasil Urgente”, evidenciamos as características desse gênero de notícia que tem a violência e as tragédias apresentadas em forma de espetáculo, como principal foco das reportagens.

Neste segundo capítulo pretendemos abordar o fenômeno da violência como elemento marcante nos programas considerados sensacionalistas. Normalmente, as discussões sobre a violência na mídia se atêm à análise dos temas e conteúdos considerados violentos: se a difusão de cenas violentas na televisão são perigosas ou não e se deveriam ser regulamentadas. Ou seja, sobre o impacto que a violência mostrada na TV tem sobre o público que assiste. No nosso estudo, nos propomos a pensar mais sobre a relação entre a existência dos programas sensacionalistas e a violência; no papel dos telejornais policiais que, na sociedade contemporânea, surgem em substituição às instâncias judiciárias no combate à violência.

Para abordar esse aspecto buscamos suporte na análise de René Girard sobre as raízes da violência e os mecanismos para solucionar as crises por ela desencadeadas. As reflexões de Girard sobre a violência vêm despertando atenção, uma vez que ele afirma estar esse fenômeno presente na base mesma de toda a cultura humana e da sociedade. Fenômeno que ele relaciona diretamente ao sagrado: “a violência e o sagrado são inseparáveis” (Girard, 1998:32); “É a violência que constitui o verdadeiro coração e alma secreta do sagrado” (*Ibid.*:46). Isso explica o porquê do título “a violência e o sagrado” para o segundo capítulo do nosso trabalho. Introduzimos nessa parte, a dimensão do sagrado em estreita relação com a violência, no intuito de trazer para o debate elementos pouco discutidos nos estudos da comunicação.

2. 1 Considerações iniciais

A questão da violência, ao longo dos anos, emerge como um problema para os indivíduos e sociedades. Embora, muitas vezes, não aprofundado e sujeito à influência da mídia, assumiu a proporção de um debate popular, expresso tanto na conversa cotidiana dos cidadãos, dos seus comportamentos e sentimentos, como na pauta das instituições que compõem a sociedade.

As respostas a este fenômeno têm se mostrado múltiplas e diversas, abrangendo uma gama de medidas, nos mais diversos níveis: individual, comunitário, governamental. As pessoas se protegem, se armam e cercam as casas. As comunidades fazem passeatas pedindo mais segurança e o governo procura implementar medidas como a restrição à venda de armas.⁴³ O tema da segurança é incluído na agenda do dia de muitos organismos e grupos. A Organização das Nações Unidas proclamou 2000 como Ano Internacional de uma Cultura de Paz; no Brasil organizações da sociedade civil e parte da grande mídia fazem campanhas pelo desarmamento da população com base no Estatuto do Desarmamento⁴⁴; o Conselho das Igrejas Cristãs do Brasil (Conic) escolheu o tema “Solidariedade e Paz” para a Campanha da Fraternidade Ecumênica em 2005 dentro da “Década pela superação da violência” (2000 a 2010), e nascem tantas outras iniciativas para superar a violência na sociedade contemporânea.

A violência, muitas vezes, aparece como um problema ligado à educação, percebido tanto em relação à escola quanto à cultura, e investigado desde a percepção da questão, o estudo de suas causas e manifestações. Contudo, debates demonstram que, em relação à essa questão, não há consenso entre os pesquisadores quanto às causas que produzem a violência nem mesmo quanto ao fenômeno em si. Os problemas da violência ainda permanecem obscuros.

⁴³ Estatuto do Desarmamento, votado no Congresso Nacional e que se tornou a Lei 10826, de 22 dez. 2003.

⁴⁴ Fazem campanha para a diminuição dos índices de violência no Brasil: Instituto Sou da Paz (Cf., <www.soudapaz.org.br>); Programa de Desarmamento do Movimento Viva Rio (Cf., <www.desarme.org>); Campanha do Desarmamento CNBB (Cf., <www.cnbb.org.br/cd/index.php>), entre outros.

Há aqueles que a concebem como um subproduto social e que existe em toda sociedade e em qualquer época, como Émile Durkheim,⁴⁵ que entendia a violência como sintoma de funcionamento ineficiente das instituições sociais, ou falha nos processos de socialização das pessoas. Para Karl Marx,⁴⁶ a violência seria resultante das lutas de classes, fruto das contradições das conquistas da modernidade e do capitalismo. Hannah Arendt,⁴⁷ filósofa política do nosso século, diz que a escalada da violência pode significar a deterioração do poder do Estado, uma vez que “poder e violência são opostos; onde um domina absolutamente, o outro está ausente”. É comum pensar que a violência tem causas difusas como racismo, intolerância, desigualdades sociais, processos de exclusão, ineficácia da lei/impunidade, omissão do Estado, entre outras. Ainda há os que acreditam que a mídia, em especial a televisão, gera ou potencializa comportamentos agressivos e contribui para o incremento da violência na sociedade.

Na mídia contemporânea em geral, a tendência é tratar a violência como se ela estivesse presente apenas sob a forma de assunto, como se fosse apenas mais uma pauta. Hannah Arendt, já alertou para a falta de grandes estudos sobre o fenômeno da violência e a conseqüente banalização do conceito:

Ninguém que se tenha dedicado a pensar a história e a política, pode permanecer alheio ao enorme papel que a violência sempre desempenhou nos negócios humanos, e, à primeira vista, é surpreendente que a violência tenha sido raramente escolhida como objeto de consideração especial (1994:16).

Dentre as inúmeras reflexões significativas a respeito da violência, René Girard é um dos pensadores cada vez mais valorizados na sua compreensão. Além de sua vasta obra publicada em 15 livros; 57 ensaios em livros coletivos; 112 artigos, introduções e resenhas; 41 entrevistas; temos também 42 livros que discutem as idéias de Girard e 12 números especiais de revistas que debatem sobre o pensador.⁴⁸ Uma busca feita na Internet sobre o autor resultou em aproximadamente 191.000 itens. A mesma pesquisa sobre "Girard e

⁴⁵ Cf., Seleção de textos sobre Durkheim. In: José Arthur GIANNOTTI, (org.). *Emilê Durkheim*. Coleção *Os Pensadores*, São Paulo: Abril Cultural, 1978.

⁴⁶ Cf., Karl MARX e Friederich ENGELS, *Manifesto Comunista*, Boitempo Editorial, 1975. Trad. de Álvaro Pina.

⁴⁷ Cf., Hannah ARENDT, *Sobre a Violência*, p. 47.

⁴⁸ Uma lista completa das obras se encontra nos apêndices do livro René GIRARD, *Um longo argumento do princípio ao fim. Diálogos com João Cezar Castro Rocha e Pierpaolo Antonello*, p. 237-266.

Violência" resultou em 4.830 referências. Os autores que comentam sobre Girard se encontram mais na área da antropologia, da crítica literária e ciências das religiões. Os principais são: Alberto Carrara, Paul Domouchel, Jean-Pierre Dupuy, Eric Gans, François Lagarde, André Lascaris, Jürgen Hans, Andrew J. McKenna, Laura Ferreira dos Santos, Alfredo Teixeira, Domingos Barbé, Hugo Assmann, Jung Mo Sung, Franz Hinkelammert e Renold J. Blank, para citar alguns. Nos estudos da comunicação Girard é pouco conhecido. Contudo, alguns pesquisadores quando refletem sobre a questão da violência na mídia mencionam suas idéias. É o caso de Ciro Marcondes Filho, Michel Maffesoli, G. Duran e Malena Segura Contrera.

Pelo grau de importância que a mídia ocupa na produção cultural e nas relações sociais, de maneira particular quando retrata a violência em seus programas, as investigações de Girard têm a possibilidade de contribuir significativamente nos estudos da comunicação. Sabemos, porém, que o desafio à nossa frente é grande. Por outro lado, se no nosso percurso conseguirmos captar alguns aspectos da sua vasta obra e, ajudados por ela, compreendermos algo mais acerca do espetáculo de violência presente no telejornal sensacionalista, estaremos contribuindo para o debate.

Entretanto, longe de fazer um estudo sobre Girard, a intenção aqui é apresentar de forma geral o seu pensamento, destacando alguns elementos, particularmente a sua reflexão sobre a violência e o sagrado, que servirão de suporte para analisar em parte o telejornal “Brasil Urgente” em complementação aos estudos de Adorno, Horkheimer e G. Debord, apresentados anteriormente e que são igualmente usados na nossa análise.

2. 2 A obra de Girard

René Girard figura entre os maiores pensadores da atualidade. Nascido aos 25 de dezembro de 1923 em Avignon, França, forma-se em Filosofia (1941), conclui sua pós-graduação em História (1947) como arquivista paleógrafo, com a tese “vida privada de Avignon na segunda metade do século XIX”, na École Nationale des Chartes, Paris. Transfere-se para os EUA, onde obtém o doutorado na Universidade de Indiana (1950),

com a tese “A opinião americana sobre a França, 1940-1943”. Inicia aí sua carreira universitária, lecionando nas universidades John Hopkins, em Nova York e Stanford, na Califórnia.

Na década de 60, organiza um colóquio internacional sobre “Linguagens da crítica e ciências do homem”, com a participação de diversos intelectuais, entre eles Roland Barthes, Jacques Derrida, Lucien Goldmann, Jean Hyppolite, Jacques Lacan, Georges Poulet, Tzvetan Todorov e Jean-Pierre Vernant. Reunidos, discutem naquele momento a chamada Nova Crítica Literária e, também, as novas tendências de pesquisa da história e filosofia. Atualmente Girard encontra-se aposentado, somente orientando alguns pesquisadores.

Como professor de literatura, antropólogo, crítico literário, filósofo, sociólogo e historiador, desponta como um intelectual de domínio amplo de toda a cultura ocidental. Suas idéias convergem na construção de uma Antropologia Geral, uma área do conhecimento que pretende captar a dimensão humana numa perspectiva totalizadora e unitária. Seu pensamento contribui para os estudos de antropologia ao definir o ser humano como um “animal mimético” (Cf., Girard, 1998:7).

A obra de Girard procura esclarecer as verdades formuladas no pensamento universal. Girard nos traz à luz a própria realidade e sua interpretação. Enquanto observador atento da intelectualidade ocidental e de seus hábitos contemporâneos, inicia um diálogo com a literatura clássica e imortal e por meio das obras dos maiores romancistas europeus, encontra o fio condutor que o faz caminhar para além da encruzilhada da modernidade – o desejo mimético.

Ao expor suas idéias, Girard cria um texto complexo, estabelecendo uma relação com os clássicos do pensamento ocidental por intermédio dos quais discute suas teorias, realimenta-as com suas próprias considerações, e por fim, formula sua teoria original que versa sobre a realidade: a pessoa humana e a humanidade.

Embora discordando em alguns aspectos, críticos do sistema neoliberal vigente e teólogos da libertação, na América Latina, sentiram-se atraídos pelo pensamento girardiano. Os dois pensamentos possuem em comum a recusa às lógicas de exclusão, às ideologias antivida, à vitimação de seres humanos.⁴⁹ Ao elaborar sua teoria, Girard parte de uma rica e vasta leitura de obras literárias, de mitos e tragédias, da obra de Freud e dos textos bíblicos. Lê os evangelhos como uma obra antropológica, Freud a partir de Proust e Lévi-Strauss a partir de Sófocles. Por fim, desenvolve uma teoria do desejo, da religião e da cultura e, portanto, da história. Suas fontes intelectuais são muitas e, conseqüentemente, carrega consigo convergências e divergências, numa grande polifonia.

Girard, sintonizado com seu tempo, busca resposta para a crise estrutural da modernidade, a crise das ideologias, a morte do homem, a morte de Deus, dando eco às vozes de três grandes mestres do pensamento ocidental, Durkheim, Freud e Nietzsche. O pensador desenvolve sua teoria sobre violência e a função do religioso, na qual dialogam de forma original, mitos, tragédias clássicas, os ritos e instituições sociais e culturais. É desse período sua principal obra: “A Violência e o Sagrado”.⁵⁰

Sua grande ambição: nos revelar as origens de toda a civilização, em particular as origens da civilização ocidental. Girard realiza análises de textos como qualquer professor, porém, acredita ter descoberto o que ele mesmo chama “coisas ocultas desde a fundação do mundo”, título de umas de suas principais obras.⁵¹ Estão ocultas, diz ele, “somente à medida que nos negamos a vê-las”.

Numa época marcada por debates sobre a violência⁵² e pela busca utópica de sua eliminação, a obra de Girard⁵³ adquire um interesse renovado, ainda a ser descoberto pelos

49 Em 1990, Girard, esteve no Brasil, participando de um encontro internacional, com os teólogos da libertação, resultando em um livro. Cf., Hugo ASSMANN (org.), *René Girard com teólogos da libertação. Um diálogo sobre ídolos e sacrifícios*, Rio de Janeiro: Vozes, 1991.

⁵⁰ René GIRARD, *A Violência e o Sagrado*. Trad. Martha Conceição Gambini; revisão Edgard de Assis Carvalho. São Paulo: Paz Terra, 1998, 2a ed. *La Violence et le Sacré* foi originalmente publicado em 1972.

⁵¹ IDEM, *Des Choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris: Garsset et Fasquelle, 1978. Usaremos a versão em inglês *Things Hidden since the Foundation of the World*. London, New York: Continuum, 2003, versão *paperback*.

⁵² Violência em sua etimologia latina é “empregar força sobre” alguém ou alguma coisa. Sua origem parece ser de “*vi inferre*”, onde o infinitivo do verbo *inferre* tem a forma irregular de *illatum*.

brasileiros. Qual a raiz antropológica da violência na sociedade? O pensador francês procura responder a essa desafiante questão. À exceção de um encontro com representantes da Teologia da Libertação ⁵⁴ e da tradução de “A Violência e o Sagrado”, “Um longo argumento do princípio ao fim” ⁵⁵ e recentemente, “O Bode Expiatório” (Paulus 2004), o interesse pelas teorias de Girard continua insignificante. Na totalidade de sua obra, Girard está empenhado em contribuir para a construção de uma ética do entendimento humano, tão necessária nos dias de hoje.

2.3 O desejo mimético

No início de sua obra Girard cita uma frase de Aristóteles para destacar uma das qualidades do ser humano: a sua capacidade de imitação. “O homem é diferente dos demais animais pela sua maior aptidão na imitação” (Poética, 4). ⁵⁶ Analisando essa capacidade de mimetismo o autor nota que ela ao mesmo tempo, gera cultura (aprendizado) e violência.

Girard argumenta que na origem de toda a sociedade, está a violência. Mas não a agressão bárbara e anônima. Nossa violência está baseada no que ele chama de “desejo mimético”, a imitação: somente desejamos o que o outro deseja. Já em seu primeiro livro, *Mensonge romantique, verité romanesque* (1961), Girard chamava a atenção para a “mentira romântica”, ou seja, questionava a crença absoluta no individualismo, sobretudo no tocante ao objeto do desejo (Cf., 2000:12).

Na concepção girardiana, a mola deflagradora da violência é o desejo. A pessoa humana é desejo, mas um desejo de natureza muito especial, mimético, que precisa experimentar a ameaça de um outro. Esse outro, porém, só desejará o que eu desejo e vice-

⁵³ Para entender o seu pensamento é necessário partir de sua teoria do “bode expiatório” desenvolvida em suas obras “*La Violence et le Sacré*” (1972); *The Scapegoat* (1986) e *Things Hidden Since the Foundation of the World*. (1978).

⁵⁴ Hugo ASSMANN (org.), *René Girard com teólogos da libertação. Um diálogo sobre ídolos e sacrifícios*. Rio de Janeiro: Vozes, 1991. Girard identifica nas raízes da violência a sobreposição dos objetos sobre as pessoas, negando a reciprocidade que existe entre elas. Este processo, que o autor chama de “desejo mimético”, torna o conflito contagiante, engendra a rivalidade e nega a reciprocidade entre as pessoas.

⁵⁵ René GIRARD, *Um longo argumento do princípio ao fim: Diálogos com João Cezar de Castro Rocha e Pierpaolo Antonello*, Trad. de Bluma Waddington Vilar: Topbooks, Rio de Janeiro, 2000.

⁵⁶ In: René GIRARD, *Things Hidden since the Foundation of the World*, preâmbulo.

versa. As pessoas desejam um objeto não pelo seu valor intrínseco, mas porque ele é desejado por outros. Nós imitamos o desejo dos outros. A inveja ou desejo mimético, é vista como um dos fundamentos da condição humana, um drama existencial original que inaugura a violência entre os seres humanos.⁵⁷

Uma vez descoberto este desejo mimético, Girard é capaz de encontrá-lo em qualquer texto significativo: a chave abre todas as fechaduras. Por exemplo, na novela de Cervantes, Dom Quixote se faz cavaleiro para imitar o herói dos romances Amadis de Gaula; em Freud, é o pai quem mostra ao filho sua mãe e o leva ao complexo de Édipo; na tragédia grega o jovem Páris provoca a guerra de Tróia porque deseja Helena, prometida de Menelau. Desde Eurípedes a Shakespeare, e até ao teatro de “vaudeville”, o “triângulo mimético” pressiona a ordem social.⁵⁸ A imitação comporta em si uma tendência extremamente perigosa para a estabilidade social, que é a tendência para o conflito: *mimesis* (imitação rivalizada).

Trata-se de uma relação, na maior parte das vezes, inconsciente. Tal triângulo esclarece que as relações humanas são medidas pela presença constitutiva de um “outro”, para além do contato direto entre sujeito e objeto. A “verdade romanesca” representa o reconhecimento de que o amor à primeira vista é sempre de segunda mão, por assim dizer. Para o autor, a autonomia do sujeito não passa de uma falácia, pois tendemos a constituir “nosso” desejo a partir do sujeito de um outro que elegemos como modelo.

Em todos os desejos investigados por Girard, ele observou que não havia somente um objeto e um sujeito. Havia um terceiro termo, o rival, ao qual se poderia tentar, por sua vez, dar uma primazia.

O desejo mimético não se enraíza nem no sujeito nem no objeto, mas em um terceiro, que também deseja, e cujo desejo é imitado pelo sujeito (1998:212).

⁵⁷ O desejo mimético gera rivalidade mimética, como também poderá gerar boas ações no coletivo, quando expressado em solidariedade. Em diálogo com Girard, o teólogo Leonardo Boff expressou o desejo de ver uma ênfase maior no pólo do desejo mimético que produz a bondade na história. Cf., Leonardo BOFF, In: Hugo ASSMANN (org.), *René Girard com Teólogos da Libertação*, p. 56-57. Ver também René GIRARD, *Um longo argumento do princípio ao fim*, p. 102-103.

⁵⁸ Já na sociedade contemporânea, pautada pela economia de mercado e consumo, são os nossos vizinhos que nos mostram o objeto que, por imitação, vamos desejar.

O modelo girardiano renuncia à primazia do objeto e do sujeito para afirmar a do rival. Ele mesmo explica:

O sujeito deseja o objeto porque o próprio rival o deseja. Desejando tal ou tal objeto, o rival designa-o ao sujeito como desejável. O rival é o modelo do sujeito, não tanto no plano superficial das maneiras de ser, das idéias, etc, mas no plano mais essencial do desejo.

(...) Uma vez que seus desejos primários estejam satisfeitos, e às vezes mesmo antes, o homem deseja intensamente, mas ele não sabe exatamente o quê, pois é o ser que ele deseja, um ser do qual se sente privado e do qual algum outro lhe parece ser dotado. O sujeito espera que este outro lhe diga o que é necessário desejar para adquirir este ser. Se o modelo, aparentemente já dotado de um ser superior, deseja algo, só pode se tratar de um objeto capaz de conferir uma plenitude de ser ainda mais total. Não é por intermédio de palavras, mas de seu próprio desejo que o modelo designa ao sujeito o objeto sumamente desejável.

Retomamos uma idéia antiga cujas implicações, no entanto, talvez sejam mal desconhecidas: o desejo é essencialmente mimético, ele imita exatamente um desejo modelo; ele elege o mesmo objeto que este modelo.

O mimetismo do desejo infantil é universalmente reconhecido. O desejo adulto não tem nada diferente. A não ser talvez pelo fato de que o adulto, especialmente em nosso contexto cultural, tem muitas vezes vergonha de modelar-se a partir de outrem; (de se deixar influenciar por outro) ele tem medo de revelar sua falta de ser. Declara-se altivamente satisfeito com ele mesmo; apresenta-se como modelo aos outros. Todos dizem: "imitem-me", a fim de dissimular sua própria imitação (1998:184-85).

Na opinião de Girard, dois desejos que convergem sobre o mesmo objeto se fazem reciprocamente obstáculo. Qualquer mimese relacionada ao desejo desencadeia automaticamente um conflito. A pessoa humana é sempre parcialmente cega para essa causa da rivalidade.

A tendência mimética faz do desejo a cópia de um outro desejo e conduz necessariamente à rivalidade. Esta necessidade fixa por sua vez o desejo sobre a violência de outrem (*Ibid.*:211).

Sujeitos *A* e *B* estabelecem uma relação de “discípulo e modelo”. Essa relação é sempre assimétrica: *A* quer imitar *B*, mas diante da impossibilidade de realizá-lo, passa a vê-lo como um rival. Por outro lado, quando *B* se vê imitado, reage, e vê *A* como um rival. Esse é o aspecto do conflito e mostra que a violência se alicerça no caráter mimético do desejo.

Como vemos, para o pensador, os comportamentos humanos não são livres, pois todos derivam de motivações profundas provocadas pela imitação e pelo desejo. O que existe não é um desejo autônomo, mas um “desejo segundo o outro”, sempre referenciado a um terceiro, pois este é quem designa ao sujeito aquilo que este deve desejar (em última

instância o próprio “ser” daquele). Daí o aparecimento da rivalidade mestre/discípulo e do *double bind* do modelo/obstáculo.

Temos também a imitação ao mesmo tempo sugerida e interdita denominada por Girard de *double bind*: é duplo imperativo. Em que consiste o duplo imperativo: o modelo para ser modelo tem que dizer: me imitem. Mas se o discípulo o imita, o modelo deixa de ser modelo. Então ele tem que dizer ao mesmo tempo: não me imitem. A ordem para imitar e não imitar ao mesmo tempo é o duplo imperativo onde o modelo (o mestre) de forma inconsciente, dá dois comandos opostos. O modelo quer que o discípulo o imite, mas quando ele é imitado deixa de ser modelo. Surgem as dificuldades. É por esse motivo que para Girard toda a relação é conflituosa e culposa. O discípulo está sempre ocupado: se imitar, ele desobedece a ordem para “não imitar”; se não imitar, ele não obedece a ordem para “imitar”. A consciência de culpa generalizada para Girard é consequência desse duplo imperativo atribuído à *mimesis*: “imite-me / não me imite” (Girard, 2000:136).

Afirmar, como faz Girard nos textos acima citados, que o desejo se constitui sempre sobre um modelo mimético é mostrar que o desejo é provocado não tanto por um objeto mas por um outro, o rival, que já deseja este objeto. Em outras palavras, a estrutura do desejo é triangular uma vez que ela implica, entre o sujeito e o objeto, um mediador que constitui, ao mesmo tempo, um modelo e um rival que os coloca em relação ao seu próprio desejo. Assim, o desejo se converte num conflito cujo objeto da disputa é a afirmação de seu ser face ao outro.

A necessidade para o sujeito de ter um modelo se fundamenta num fundo de incerteza sobre si e de sentimento de incompletude: o sujeito não nasce com uma identidade já constituída. Ele deve se construir como sujeito. Para tanto, deve emprestar alguma coisa a um outro que parece se afirmar pelos seus próprios desejos. Este empréstimo, segundo Girard, se dá por mimetismo, isto é, por uma forma de imitação em função da qual acreditamos nos apropriar de uma personalidade.

No desejo, a relação com o outro precede e funda a relação com o objeto; é aí que sua estrutura é paradoxal. O objeto do conflito que decorre deste mimetismo não é tanto o objeto desejado, mas sim o fato insuportável de ver seu desejo (logo uma parte de sua identidade) compartilhado com um outro: há necessariamente uma primazia da violência no desejo porque a disputa ultrapassa a simples apropriação do objeto para engajar, em última instância, a propriedade da identidade ela mesma.

Girard identifica nas raízes da violência a sobreposição dos objetos sobre as pessoas, negando a reciprocidade que existe entre elas. Este processo torna o conflito contagiante, engendra a rivalidade e nega a reciprocidade entre as pessoas. Nesta perspectiva, o outro passa a ser concebido como inimigo que disputa o mesmo objeto de desejo. Como resultado, a complementariedade recíproca, própria aos seres humanos dá lugar à luta alimentada pelo desejo mimético.⁵⁹

O desejo mimético cria um processo não intencional: quando uma pessoa quer imitar ou o comportamento de seu professor ou o que o modelo tem, ele faz isso para adquirir um ser que ele acha que o modelo tem. O resultado final quando todos se imitam é a indiferenciação. Isso porque desaparecem as diferenças (na sala de aula quando o aluno imita o professor e o professor imita o aluno, desaparecem as diferenças). Surge o caos que é a perda da diferenciação. Portanto, a indiferenciação é o resultado final do processo de imitação. Girard postula que a “crise sacrificial” pode ser sinônimo de “crise das diferenças” (1998:73). “Onde a diferença está ausente é a violência que ameaça” (*Ibid.*:78). O desejo mimético é essencialmente a anulação das diferenças e, conseqüentemente, só resta ao ser humano lidar com o desejo mimético no sentido de contornar os seus efeitos.

A cultura se funda nos processos de diferenciação. É ela que permite a organização da sociedade. Isso porque na indiferenciação, há o risco de violência generalizada, sem

59 A colocação dos objetos acima das pessoas é o ponto sobre o qual a reflexão bíblica vem insistindo como raiz da violência, desde o sangue de Abel derramado por Caim. A reflexão latino-americana (Hugo Assmann, Franz Hinkelammert, Pablo Richard, Jon Sobrino, Gustavo Gutierrez, Leonardo Boff, Frei Betto, Jung Mo Sung, Gilberto Gorgulho, entre outros) tem desenvolvido abundantemente este aspecto, seja pela acusação das diferentes expressões desta sobreposição, seja pela proposta da alteridade e reciprocidade, como a chave para se desencadear um processo inverso à violência.

responsáveis identificáveis, o que pode levar à autodestruição do grupo. A crise mimética é uma ameaça à sociedade. É aí que surgem as soluções sociais pacificadoras, condensadas na figura do bode expiatório. Ela não vem para acabar com a estrutura do desejo mimético, que é imutável e universal, mas para regulamentar ou racionalizar a violência. Trata-se de um processo de transferência da violência generalizada para uma vítima expiatória. A ameaça coletiva é condensada numa só vítima: da terrível expressão “um contra o outro” passa-se para a pacificadora solução “todos contra um”.

No desenrolar do processo, a rivalidade se torna tão acentuada que a violência vai se incorporando no núcleo do próprio desejo. Logo a violência parece ser o próprio objeto do desejo, e o sujeito “A” quer dominar o objeto por meio da violência contra o sujeito “B”. Os dois sujeitos não desejam o objeto, mas o desejo do outro. A esta altura o objeto praticamente desapareceu por trás do desejo recíproco. Ou melhor: objeto, sujeito e desejo são uma coisa só; estão indiferenciados. Esta indiferenciação é a gênese da violência; sua mola propulsora. A estrutura do desejo é a estrutura da violência.

A questão central em Girard é o processo de humanização. Contudo, essa não é a principal preocupação do nosso estudo, uma vez que nos concentramos nas possibilidades de usarmos aspectos da teoria girardiana para entender o que está por trás da espetacularização da violência que alimenta os telejornais sensacionalistas. Entretanto, convém destacar que o nosso pensador traz à tona um problema antigo: central para a ciência da humanidade e da cultura está o mimetismo (*mimicry*), imitação ou *mimesis* (imitação rivalizada). Este último termo grego é o preferido por Girard (o termo *mimesis* – do grego – torna concebível a parte “conflitual” da imitação, o que não aconteceria ao se adotar o termo “imitação”) (Cf., 2003:18). Girard observa que há uma tendência para se evitar essa questão, mesmo sabendo que não tem nada ou quase nada no comportamento humano que não seja aprendido e todo o aprendizado é baseado na imitação. “Se os seres humanos parassem de imitar, todas as formas de cultura desapareceriam” (*Ibid.*:7).

O pesquisador explica ainda que Platão foi determinante para o significado cultural da “imitação”. Platão (e depois Aristóteles influenciando o pensamento ocidental) concebeu

“imitação” como representação (comportamento, maneiras, hábitos, palavras, frases e maneiras de falar). Restringiu-se às modalidades de imitação onde não haja riscos de provocar conflitos, mas apenas no campo da representação, na esfera do simulacro. Ficou faltando em Platão referência a qualquer tipo de comportamento que concebesse “imitação” como “apropriação”, portanto, a “dimensão aquisitiva”, que segundo Girard é também a dimensão do conflito (Cf., 2003:8ss).⁶⁰ Para ele isso se deve à uma repressão do próprio conflito mimético. As sociedades primitivas reprimiam o conflito mimético não somente através de proibições, mas dissimulando com os símbolos sagrados.

A teoria girardiana se torna polêmica quando concebe a humanidade governada por um mimetismo instintivo responsável pelo desencadeamento de ‘comportamentos de apropriação mimética’ geradores de conflitos e rivalidades de tal ordem, que a violência seria um componente natural das sociedades humanas a ser incessantemente exorcizado pelo sacrifício de vítimas expiatórias (Cf., *Idem*, 1998:9). Na visão de Girard, “desejo mimético de apropriação” é o ponto de partida, não somente para as proibições, mas também para os rituais e as religiões. Na verdade, uma teoria da cultura humana é elaborada a partir desse princípio (Cf., 2003:18).

Para o pensador, o desejo mimético explica todos os comportamentos humanos, como também as formações sociais e institucionais. Desde a necessidade da religião (o surgimento do sacrifício para apaziguar a violência nascida do desejo mimético), passando pela instituição jurídica (institucionalização do sacrifício fora da dimensão religiosa) e até mesmo as experiências de posse e uso de máscaras (“a posse não é senão a forma extrema da alienação ao desejo do outro”) (*Idem*, 1998:202).⁶¹

No cerne da tese girardiana está o processo de passagem da indiferenciação para a diferenciação social, instituinte da cultura. A indiferenciação gera a rivalidade generalizada,

⁶⁰ Sobre essa questão ver René GIRARD, *Um longo argumento do princípio ao fim*, p.100, nota de rodapé.

⁶¹ Girard dá a entender que a única saída ao desejo mimético seria o “amor evangélico: a renúncia a tudo que pode provocar conflito”. Numa atitude de otimismo, ele acredita que o ciclo sacrificial só é rompido uma única vez na História, com o advento do cristianismo. Cristo proclama a inocência das vítimas, a inocuidade dos sacrifícios, a falsidade dos deuses vingativos e inaugura a primeira civilização que sabe haver mais justiça

que ameaça o grupo social. Diante da ameaça, o grupo cria mecanismos coletivos de diferenciação. A primeira solução diante da crise é o sacrifício vitimizador, que polariza em uma única vítima a violência que envolve todas as rivalidades conflitantes que ameaçam o grupo. Ela será sacrificada em nome do grupo. Esta “vítima fundadora” ou bode expiatório é o cerne da diferenciação primeira das sociedades: a comunidade de um lado; a vítima do outro. Tendo experimentado os benefícios da violência fundadora como solução para a crise que viveu, a sociedade busca meios para perpetuar esta estabilidade, passando a ritualizar frequentemente o sacrifício.

A vítima que cataliza todo o mal do grupo passa a ser fonte de todo o bem e toda a paz na comunidade. Este processo de transcendentalização da violência vitimizadora é a gênese do sagrado. (Cf., Girard, 1998:313ss). O mecanismo não elimina o desejo somente por descarregar toda a violência em um bode expiatório, a ritualização do sacrifício real ou simbólico do bode expiatório serve de mecanismo de controle da violência e garante a continuidade da sociedade. Não devemos esquecer, porém, que a eliminação da violência através dos rituais é ilusória, conforme veremos mais adiante. Na perspectiva girardiana, a violência tem também um papel social.

2. 4 O Bode Expiatório

As investigações sobre o bode expiatório revelam a linha de raciocínio característica do pensador francês: a de que, basicamente, todas as sociedades têm sua estrutura alicerçada na violência descarregada sobre um bode expiatório.

Girard argumenta que o mimetismo por definição é contagioso. Pouco a pouco todos desejam apoderar-se do mesmo objeto, do mesmo campo de atividade. Depois, o mimetismo da apropriação joga as pessoas umas contra as outras. Todos querem se apoderar da força vital do outro e esquecem do objeto. A atração mimética se multiplica, e se reforça. Chega um momento em que uma pessoa, mais do que qualquer outra, vai

no perdão do que na vingança. “Não precisamos engajar-nos perpetuamente em rivalidades miméticas. Em vez de acusar o próximo, podemos aprender a amá-lo” *Ibid.*:236.

aparecer como responsável pela violência que agita a comunidade. Forma-se uma aliança contra o inimigo comum e a comunidade inteira encontra-se reunida contra um indivíduo único. Enquanto o memetismo de apropriação divide, fazendo convergir dois ou mais indivíduos sobre um só e único objeto, do qual todos querem se apoderar, pelo contrário, o mimetismo de antagonismo reúne, fazendo convergir dois ou mais indivíduos sobre o mesmo adversário. Assim aparece o bode expiatório que é considerado culpado, sem sombra de dúvida, pelo conjunto da comunidade.

Para que haja um bode expiatório, toda a comunidade deve acreditar na culpa do condenado, senão a dúvida impede o retorno da paz. O procedimento sacrificial exige que a sociedade ou o indivíduo que se vai matar ou aceitar o assassinato, acredite na culpabilidade daqueles que serão executados. Daí toda a fase de desmoralização, de calúnia, pela qual passa a vítima. O sacrifício do culpado, traz de novo a paz para o grupo que, dessa forma acredita ter expulsado toda a violência que o ameaça. Só que, na verdade a violência não foi desenraizada. Há uma vontade ilusória de tirar a violência da comunidade jogando a culpa sobre uma vítima, que atrai a atenção pelo seu comportamento e pelo lugar que ocupa na sociedade.

Em seu livro “O Bode Expiatório”, o autor mostra exemplos e conceitos de como, ao longo da história, certos grupos étnicos e indivíduos foram perseguidos, movidos pelo mecanismo de vitimização. Não são somente as minorias, os excluídos, os fracos, os órfãos, as viúvas etc., que sofrem perseguição. Os mais bem-sucedidos são culpados pelo fracasso dos que nada têm, criando-se um terrorismo mental (Cf., 2004:19-32).

As perseguições se dão inicialmente em períodos de crise nos quais as instituições ditas normais estão enfraquecidas, favorecendo a formação do que ele chama de “multidões”, que são ajuntamentos populares que surgem para substituição destas instituições enfraquecidas. A opinião pública, e na sociedade contemporânea, a força da mídia, têm um papel importante nesse contexto, pois encorajam, às vezes incitam as multidões. Dessa forma se dá a formação dos bodes expiatórios a partir do enfraquecimento

e da motivação da opinião pública, condicionada pelos perseguidores a achar que um indivíduo ou um pequeno número de indivíduos é nocivo e responsável pelo mal coletivo.

Quase todas as tragédias gregas, nos recorda Girard, terminam com o sacrifício de vítimas: a ordem da cidade que havia sido perturbada pela crise mimética é restabelecida com o sacrifício. Deste modo, ela se encontra na raiz da organização da sociedade e a mesma violência neutraliza a violência, criando a civilização (Cf., 2003:3-138; *Idem*, 1991:52). O pensador insiste, porém, que o mais importante é a maneira de escolher a vítima. O grupo que se entrega ao “linchamento original” deve esquecer que ela é inocente; é necessário que o grupo a veja como culpada e designada de forma divina inocentando a sociedade. Entretanto Girard recorda que “de certa forma não é o culpado que mais interessa, mas as vítimas não vingadas” (1998:4).

É importante lembrar que as sociedades tradicionais estudadas por Girard, além de não disponibilizarem de um sistema judiciário constituído, possuíam uma visão cíclica do tempo e da história, tornando mais evidente o momento da construção e do sacrifício do bode expiatório, resultando no retorno da ordem social. A sociedade moderna tem uma concepção linear do tempo e a presença de instituições destinadas a resolver as crises, tornando mais difícil evidenciar essa lógica.

Em numerosas sociedades primitivas, explica o autor, a vítima é escolhida no final de um jogo de azar. Nos textos da antiguidade grega, a vítima propiciatória se auto-designa pelo fato de ser diferente. É o portador de algum sinal: os coxos, os de pele vermelha ou bem ruiva, ou os muito inteligentes. A vítima vai aparecer como um dom do “bode expiatório”, no qual toda a unanimidade mimética foi descarregada. Há um estágio no qual o desejo atinge o nível de uma forte unidade entre todos os antagonistas: é o estágio da maior violência, “mecanismo de vitimização”, ou seja, o momento de todos contra um que produz o “bode expiatório” como a vítima necessária para criar reconciliação”.⁶² O

⁶² Como afirma Girard: “(A vítima) simultaneamente substitui e é oferecida a todos os membros da sociedade, por todos os membros da sociedade. É a comunidade inteira que o sacrifício protege de sua própria violência, é a comunidade inteira que se encontra assim direcionada para vítimas exteriores. O sacrifício polariza sobre a

sacrifício procura controlar e canalizar para a ‘boa’ direção os deslocamentos e substituições espontâneos que ocorrem nesse momento” (*Ibid.*:22). Este linchamento original é, segundo Girard, o fundamento de toda a sociedade. Ele será o único agente do sistema, a fonte e o significado da cultura. Uma vez que a vítima é executada, a unidade do grupo se refaz, a crise se dissipa. O bode expiatório é ao mesmo tempo, um ser maléfico e benéfico: maléfico porque é considerado como causa da violência e benéfico porque o sacrifício dele traz a paz. Costuma ser semidivinizado depois de sua morte. É por isso que segundo Girard existe íntima relação entre a violência e o sagrado.

Até o presente, podemos afirmar que a teoria mimética é fundamentalmente um esforço de compreensão do mecanismo que consiste em encontrar vítimas expiatórias com o propósito de concentrar a violência mimética numa única vítima, obtendo desse modo uma pacificação de base sacrificial. No caso de uma sociedade ser perturbada por novas crises, não será inútil, acrescenta Girard, reeditar o linchamento revivificando o sacrifício.

Através da análise de textos de perseguição, Girard procura mostrar a natureza do sagrado e a necessidade de sua presença nos mitos. Os autores dos textos de perseguição refletem a ilusão da própria sociedade compartilhada por grande número de pessoas. As crenças mágicas gozam sempre de um consenso social.

Em suas investigações, Girard observa que mesmo longe de ser unânime no séc. XVI e até no séc. XIV, esse consenso permanece amplo, e exerce certo controle social sobre os indivíduos. A representação persecutória conserva certas características. Girard explica em que consiste esta crença:

Vastas camadas sociais se encontram às voltas com flagelos tão terríveis como a peste ou por vezes com dificuldades menos visíveis. Graças ao mecanismo persecutório, a angústia e as frustrações coletivas encontram uma satisfação vicária sobre vítimas que facilmente provocam a união contra elas, em virtude de sua pertença a minorias mal integradas etc (2004:55).

A vítima é um bode expiatório que significa simultaneamente a inocência, a polarização coletiva que se efetua contra as vítimas e a finalidade coletiva dessa

vítima os germes de desavença espalhados por toda a parte, dissipando-os ao propor-lhes uma saciação parcial”. René GIRARD, *A Violência e o Sagrado*, p.19.

polarização. Os perseguidores se fecham na “lógica” da representação persecutória e não podem mais dela sair. A polarização exerce tal pressão sobre os polarizados que é impossível para as vítimas se justificar. A ilusão persecutória é tão sutil que envolve a todos sem que se perceba. Via de regra, quanto mais sutil, mais poder exerce sobre os cidadãos. Para o pensador isso é muito difícil de reconhecer. Detecta-se apenas inimizades legítimas, mas na verdade o universo inteiro está impregnado dos bodes expiatórios. Mesmo hoje na nossa sociedade, eles não se produziram se os manipuladores não dispusessem, para organizar suas investidas, de uma massa manipulável, ou seja, de pessoas suscetíveis que se deixam prender no sistema de representação persecutória, pessoas capazes de crença, sob o aspecto do bode expiatório.

A ordem comprometida pelo bode expiatório se restabelece justamente por intermédio daquele que primeiro a abalou. É possível que uma vítima seja considerada como responsável pelas desgraças públicas, o que acontece nos mitos e nas perseguições coletivas, mas é apenas nos mitos que esta mesma vítima traz novamente a ordem, a simboliza e até a encarna, conclui Girard. O transgressor se transforma em restaurador e até em fundador da ordem que ele, de algum modo, havia transgredido. O delinqüente supremo se transforma em coluna da ordem social. Essa é uma característica da mitologia. Há mitos em que este paradoxo é mais ou menos atenuado, censurado ou maquiado, mas está presente.

Os bodes expiatórios não curam as verdadeiras epidemias, nem resolvem os problemas das secas e inundações. Mas a dimensão principal de toda a crise, conforme afirma Girard, é o modo pelo qual ela atinge as relações humanas.

O bode expiatório age apenas sobre as relações humanas perturbadas pela crise, mas dará a impressão de agir igualmente sobre causas exteriores, as pestes, as secas e outras calamidades objetivas (2004:60ss).

Enquanto as causas exteriores persistem, uma epidemia de peste, por exemplo, os bodes expiatórios não terão eficácia. Em contrapartida, quando estas causas deixam de atuar, o primeiro bode expiatório que vier por fim à crise, eliminando suas seqüelas interpessoais pela projeção de todo o malefício sobre a vítima.

2. 5 Estereótipos de perseguição

Girard apresenta uma tipologia dos estereótipos da perseguição, concentrando o seu estudo naquelas desenvolvidas em períodos de crise que, segundo ele

provocam o enfraquecimento das instituições normais e favorecem a formação de multidões, isto é, de ajuntamentos populares espontâneos, suscetíveis de substituir instituições enfraquecidas ou de exercer uma pressão decisiva sobre elas (2004.:19).

Algumas acusações são de tal forma características das perseguições coletivas, que, à sua simples menção, os observadores modernos suspeitam que há violência no ar; e então procuram em todo o lugar outros estereótipos persecutórios.

Apesar de sua relativa fraqueza os perseguidores acabam sempre por se convencer de que um pequeno número de indivíduos ou até mesmo um único pode tornar-se extremamente nocivo para toda a sociedade. É a acusação estereotipada que autoriza e facilita esta crença (Cf., *Ibid.*: 23).

No entanto, Girard deixa de lado os desejos inconscientes tratados pelos psicanalistas ou da vontade secreta de oprimir de que nos falam os marxistas. Ele se interessa apenas pela mecânica da acusação e o entrelaçamento das representações e das ações persecutórias. Para ele, a multidão por definição procura ação, mas não consegue agir sobre as causas naturais. Procura, então, uma causa acessível e que satisfaça seu apetite de violência.

Os membros da multidão são sempre perseguidores em potencial, pois sonham purificar a comunidade de elementos impuros que a corrompem, de traidores que a subvertem (*Ibid.*:23ss).

Um outro estereótipo identificado por Girard são as minorias étnicas e religiosas que tendem, em todo mundo, a polarizar com as maiorias. Por exemplo, na Índia os perseguidos são sempre os muçulmanos, já no Paquistão são os hindus. Girard nota que há traços universais de seleção vitimária.

Quase não existem sociedades que não submetem suas minorias, todos os seus grupos mal integrados ou até simplesmente distintos, a certas formas de discriminação, quando não de perseguição (*Ibid.*:26).

Além dos critérios culturais e religiosos há os puramente físicos: “a doença, a loucura, as deformações genéticas, as mutilações acidentais e até as enfermidades em geral” (*Ibid.*:26). Pelos problemas que sua presença pode trazer para a fluidez das trocas sociais, os *handicapped* (portadores de vantagem ou desvantagem) são o objeto de medidas discriminatórias e vitimárias. A grandeza da sociedade consiste no fato de sentir-se obrigada a tomar medidas em favor deles. Em uma sociedade ou instituição, todo indivíduo que experimenta dificuldades de adaptação, o estrangeiro, o camponês, o índio, o órfão, o negro, o favelado, o desempregado ou simplesmente o último a chegar, é mais ou menos intercambiável com o doente. O pensador explica que

quando um grupo humano tomou o hábito de escolher suas vítimas em certa categoria social, étnica e religiosa, ele tende a lhe atribuir as doenças ou deformações que reforçariam a polarização vitimária, caso elas fossem reais. Essa tendência aparece claramente nas caricaturas racistas (2004:27).

Não é apenas no domínio físico que pode haver anormalidade mas, em todos os domínios da existência e do comportamento. Assim em todos os domínios, a anormalidade pode servir de critério para a seleção dos perseguidos. Quanto mais a pessoa se distancia do *status* social mais comum, maior é o risco de perseguição. Isso é mais comum para aqueles que se situam na parte baixa da escala (marginalidade de fora ou excluídos). A essa marginalidade Girard acrescenta uma segunda, “a marginalidade de dentro, a dos ricos e dos poderosos”. É evidente que em tempo normal, os ricos e poderosos gozam de todos os tipos de proteção e de privilégios. Contudo, o que interessa ao autor, não são as circunstâncias normais, mas sim os períodos de crise. Analisando a história ele constata que os riscos de morte violenta nas mãos de uma multidão descontrolada são estatisticamente mais elevados para os privilegiados do que para qualquer outra categoria. O autor procura mostrar que

os ricos e os poderosos exercem sobre a sua sociedade uma influência que justifica as violências das quais eles podem se tornar objeto em período de crise. É a santa revolta dos oprimidos etc. (*Ibid.*: 28).

São todas as qualidades extremas que atraem as indignações coletivas, não apenas os extremos da riqueza e da pobreza, da beleza e da fealdade, do vício e da virtude; é a fraqueza das mulheres, das crianças e dos anciãos, mas também a força dos fortes que se torna fraqueza diante do número.

Em suas investigações, Girard não se propõe a determinar com precisão onde começa e onde termina a injustiça (a distribuição dos bons e de maus elementos na ordem social e cultural não lhe interessa). “Minha única preocupação é mostrar que existe um esquema transcultural de violência coletiva e que é fácil esboçar, em grandes traços, seus contornos” (*Ibid.*:29).

Contrariamente ao que se repete ao nosso redor, não é a diferença que acirra o ânimo dos perseguidores, mas sim a indiferenciação. Existe uma grande semelhança entre as marcas vitimárias que são diferenciais e destinam vítimas à perseguição e as diferenças culturais no seio de um grupo cultural. Girard lembra que em todas as culturas e em cada indivíduo existe uma tendência a se sentir “mais diferente” do que os outros e em toda cultura, uma tendência de se pensar não apenas como diferente dos outros, mas como a mais diferente de todas. Há uma espécie de etnocentrismo que permeia todas as culturas e um certo grau de superioridade em cada indivíduo. Isso porque toda a cultura mantém nos indivíduos esse sentimento de “diferença”. “Não é a diferença no seio do sistema que significa as marcas de seleção vitimária, mas a diferença fora do sistema” (2004:31). Em todo lugar o vocabulário dos preconceitos tribais, nacionais etc. exprime o ódio, não da diferença, mas de sua privação. Ou seja, o ser humano tem a necessidade de se sentir diferente.

Girard ressalta que enquanto os historiadores encontram o esquema persecutório em todas as sociedades, os etnólogos jamais o encontram. A perseguição está presente, mas não sabemos decifrar os documentos que possuímos. Sob o aspecto dos estereótipos, julga o mito de Édipo exemplar. Nele a peste assola Tebas (o primeiro estereótipo persecutório). Édipo é responsável porque matou seu pai e desposou a mãe: é o segundo estereótipo. Para eliminar a epidemia é preciso expulsar o criminoso. A finalidade persecutória é explícita. O parricídio e o incesto permitem a passagem entre o individual e o coletivo. A influência da crise contagia a sociedade inteira. Terceiro estereótipo: as marcas vitimárias. Édipo é coxo (enfermidade). Por outro lado, este herói chegou a Tebas desconhecido de todos (estrangeiro). Por fim é filho de rei e ele próprio é rei. Como outras personagens míticas, Édipo acumula a marginalidade de fora (excluído) e a marginalidade de dentro (rei, todo-poderoso) (Cf., *Ibid.*:33-62).

Apesar de polêmico, o poder do pensamento girardiano está na sua capacidade estrutural, ou seja, na sua capacidade de estabelecer vínculos entre comportamentos, textos e discursos nos quais ninguém antes havia visto possibilidades de comparações. O mais importante é a sua capacidade de mostrar que a mimesis de apropriação é quase universal e a rejeição da pessoa diferente por sinais físicos ou ideológicos, porque ela indica o que deve ser escondido; a luta de todos contra todos em um grupo tribal ou nacional para conseguir o objeto desejado mesmo que o mito tribal ou nacional insista em dizer que o grupo é unido diante dos outros. A pessoa diferente por sua mesma diferença mostra a lógica da mimesis de apropriação, sobre a qual se baseiam as relações de luta entre os membros do grupo. Em outras palavras, a pessoa diferente é rejeitada não porque é diferente, mas, porque procura conseguir o mesmo objeto que os membros do grupo, fazendo o mesmo gesto e manifestando o mesmo desejo (por exemplo, os imigrantes que procuram conseguir um trabalho e que competem com as pessoas que têm raízes no país).

Contudo, mesmo que sejam inocentes das acusações que lhes são impostas, isso não quer dizer que as vítimas não criem nenhum tipo de problema para a sociedade e nem que sejam totalmente inocentes. O autor insiste em uma leitura não vitimária, quer dizer, não mítica da violência.

2. 6 A violência e o sagrado

Girard argumenta que a articulação dos diversos fenômenos sociais opera através da íntima relação do sagrado com a violência. O sagrado é a ferramenta reguladora da qual as sociedades lançam mão diante da ameaça de violência generalizada. Este processo permite a própria fundação da cultura. A violência sempre tem algo a ver com o sacrifício e o sagrado está pleno de violência. A violência do sacrifício, além de produzir o sagrado, sacraliza a violência, que passa a ser considerada violência purificadora. No entanto, há também a violência impura, a que não é sacralizada e que deve ser expulsa com a violência purificadora. Sobre o papel da violência purificadora nos debruçaremos mais adiante.

A palavra *sacri-fício* significa fazer sagrado. O sacrifício é um mecanismo social produtor de sagrado e opera na estrutura do bode expiatório. A violência sacrificial é apaziguadora, reconciliadora. Um ser de fora é o culpado das mazelas do grupo e, ao mesmo tempo, será a fonte de salvação depois de sacrificado. Uma morte produz a vida. O mecanismo do bode expiatório permite a identificação da violência com o sagrado. Pelo fato da imolação sacrificial apaziguar e acalmar a violência, ela é expulsa e é

“acrescentada à substância do deus do qual não se distingue de forma alguma, pois cada sacrifício repete em escala menor, o imenso apaziguamento que se produziu no momento em que o deus se manifestou pela primeira vez” (momento da unanimidade fundadora) (Girard, 1998:332).

Essa unanimidade fundadora transforma a violência maléfica, impura, em estabilidade e fecundidade. O sacrifício impede que a violência torne-se imanente e recíproca e reforça a violência enquanto exterior, transcendente, benéfica. Para Girard o ser humano não presta “culto à violência” enquanto tal, mas “adora” a violência porque esta lhe confere a única paz da qual um dia usufruiu. Portanto, pela “adoração” da violência que os aterroriza, os seres humanos visam a não-violência.

O pensador explica que o sagrado não pode permanecer no interior da comunidade para permitir que o “puro sagrado” seja preservado. “Mau no interior da comunidade, o sagrado torna-se novamente bom quando passa para o exterior” (*Ibid.*:322). Ele entra na comunidade pela violência maléfica descarregada sobre uma vítima e metamorfoseada pela imolação em violência benéfica, retira-se novamente para permanecer como entidade separada, sagrada. Dessa forma podemos entender a relação entre a violência e o sagrado.

Na visão do autor “não há (...) violência que não possa ser descrita em termos de sacrifício” (*Ibid.*:11) e se interroga “por que ninguém se pergunta sobre as relações entre o sacrifício e a violência?” (*Ibid.*:12). Pressuposta, portanto, a relação entre violência e sacrifício, Girard vai investigar e explicitar como é que esta se dá. E depara-se com algo que considera inusitado: o desejo mimético. Para ele, a violência que o desejo mimético faz aparecer é o acontecimento fundador: da religião, das relações sociais, da cultura.

Para Girard o sacrifício tem sua eficácia enquanto processo preventivo, coibindo uma violência recíproca desencadeada na comunidade. Para que cumpra seu papel enquanto última palavra da violência, o sacrifício precisa de uma vítima que não possa reagir. Ao receber toda a violência do sacrifício, a vítima não pode devolver a violência; não pode vingar-se. Por isso, a vítima é sempre alguém à margem da sociedade ⁶³ (animal, criança, rei, estrangeiro, escravo, mendigo, viúva, prisioneiro, bruxa, messias...). São todos indivíduos que apresentam um vínculo frágil ou nulo com a sociedade. Dessa forma, o sacrifício é uma violência sem possibilidade de vingança, e por isso, sacralizada. O ritual sacrificial tem início, meio e fim contendo a violência desencadeada. A violência comum (impura, não sacralizada) por outro lado, começa mas não se sabe quando termina.

O sacrifício opera sempre uma dupla transferência: a) a violência acumulada na sociedade é transferida para o ódio contra a vítima, e assim o grupo camufla, dissimula sua própria violência, e designa a vítima como causa da crise. Esse processo é temporário, e sempre renovável ritualisticamente; b) estando toda a violência social concentrada na vítima, agora ela sobrevive na memória coletiva como fonte de paz, sendo transferido para ela um espectro de transcendência.

A violência do sacrifício além de produzir o sagrado, também sacraliza a violência, que passa a ser considerada purificadora. Expulsa da sociedade por causa de seus efeitos maléficos, a violência fundadora é ao mesmo tempo venerada pela sua virtude benéfica. A vítima transita numa esfera ambígua entre o bem e o mal. Ela nasce da indiferenciação e produz a diferenciação; funda a cultura e organiza a sociedade. Ela tem poder maléfico por condensar a maldade social enquanto bode expiatório, mas tem poder redentor ao libertar os perseguidores de suas recriminações recíprocas e, ao mesmo tempo, trazer benefícios sociais.

⁶³ À “marginalidade de fora” (pobres, excluídos), Girard acrescenta a “marginalidade de dentro” (a dos ricos e poderosos, reis). Quanto mais distante do *status* social mais comum, maior o risco de perseguição. Cf., René GIRARD, *Um longo argumento do princípio ao fim*, p.28. Sem dúvida o rei ocupa uma posição central na sociedade, mas é justamente esta posição fundamental que vai isolá-lo dos outros homens, colocando-o fora de qualquer casta. Ele escapa da sociedade “por cima” assim como o *pharmakós* escapa dela “por baixo”. Cf., IDEM, *A Violência e o Sagrado*, p.24.

Em seus estudos, Girard constata que o bode expiatório é o senhor da vida e ao mesmo tempo o senhor da morte. Desse modo ele recebe um poder sobrenatural, sagrado, mágico. Este é um dos principais aspectos da hipótese girardiana: de um lado, a vítima é vista como a causa da desgraça e por isso desprezível, por outro lado ela é rodeada de uma veneração quase religiosa, uma espécie de culto, pelo grande benefício dispensado à sociedade. A vítima vai aparecer como um dom do “bode expiatório”, na qual toda a unanimidade mimética foi descarregada. Ela será o único agente do sistema, a fonte e o significado da cultura. A vítima ritual deve atrair sobre si toda a violência maléfica para transformá-la, através de sua morte, em violência benéfica, em paz e fecundidade. Pela atribuição de uma força “divina” ao bode expiatório, ele passa a punir todos os crimes, todas as infrações às regras fundamentais da sociedade.

Segundo Girard, o efeito de bode expiatório inverte completamente as relações entre os perseguidores e sua vítima, e é esta inversão que produz o sagrado, os antepassados fundantes e as divindades.

Se os grupos humanos podem cair doentes enquanto grupo por razões que se devem a causas objetivas ou que se devem apenas a si próprias, se as relações no seio dos grupos podem se deteriorar e depois se restabelecer graças a vítimas unanimemente execradas, é evidente que os grupos vão rememorar estas doenças sociais em conformidade com uma crença na onipotência dos bodes expiatórios (2004:61).

Girard ressalta a dificuldade de reconhecer nos mitos, sistemas de representação persecutória análogos aos nossos, mas complicados pela eficácia do processo persecutório.

É essa eficácia que não queremos reconhecer por ela nos escandalizar duplamente, sobre o plano da moral e sobre o da inteligência. Sabemos reconhecer a primeira transfiguração, maléfica, da vítima, e ela nos parece normal, mas não sabemos reconhecer, ao contrário, a segunda transfiguração, benéfica, e julgamos inconcebível que ela se superponha à primeira sem anular esta, ao menos em um primeiro tempo (*Ibid.*:61).

Ora, se a vítima pode espalhar para além da morte seus benefícios sobre aqueles que a mataram, é porque ela ressuscitou, ou não estava verdadeiramente morta. A causalidade do bode expiatório se impõe com tal força que a própria morte não pode contê-la.

Para não renunciar à vítima como causa, ela a ressuscita se for preciso, ela a imortaliza, ao menos por um tempo, ela inventa tudo aquilo que chamamos de transcendente e de sobrenatural (*Ibid.*:62).⁶⁴

⁶⁴ Sobre essa questão ver René GIRARD, *A Violência e o Sagrado*, p.125-129; IDEM, *Things Hidden Since the Foundation of the World*, p.32-50.

Girard aponta dois momentos nos mitos que, segundo ele, os intérpretes não conseguem distinguir. O primeiro momento é a acusação de um bode expiatório ainda não sagrado, sobre o qual toda a força maléfica se concentra. Ele é recoberto pelo segundo, o da sacralidade positiva, suscitada pela reconciliação da comunidade. Este é talvez o aspecto mais polêmico da teoria girardiana.

A causa evidente da desordem torna-se causa evidente da ordem, porque é na realidade uma vítima que primeiro refaz contra si, e depois ao redor de si, a unidade aterrorizada da comunidade reconhecedora (2004:69).

O autor explica que nos textos persecutórios é mais fácil ver a primeira transfiguração, a acusação do bode expiatório. Mas, com um esforço podemos compreender também a segunda transfiguração, a passagem para o sagrado. Os textos de perseguição sugerem que os mitos compreendem uma primeira transfiguração análoga àquela dos perseguidores, mas que isso é justamente o alicerce da segunda transfiguração. A dificuldade em perceber este segundo estágio advém da quase ausência de um equivalente em nosso universo. Das duas transfigurações míticas, a segunda é a mais frágil, pois desapareceu quase que completamente. Segundo o pensador,

é preciso reconhecer, na violência coletiva, uma máquina de fabricar mitos que não deixou de funcionar em nosso universo mas que, por razões que logo iremos descobrir, funciona cada vez menos bem (*Ibid.*:69).

A sociedade contemporânea ocidental se caracteriza por uma decadência das formas míticas que sobrevivem tão somente no estado de fenômenos persecutórios, quase inteiramente limitadas à primeira transfiguração. Isso porque hoje se verifica uma perda do sentido do sagrado. Na opinião de Girard,

é principalmente sobre o sagrado que a compreensão tropeça. (...) por falta de seguir a dupla transfiguração do bode expiatório, vemos ainda no sagrado um fenômeno ilusório sem dúvida, porém, menos irreduzível do que era para os fiéis do culto dogrib.⁶⁵ Os mitos e os ritos contêm todos os dados necessários à análise deste fenômeno, mas nós não os distinguimos. (E se pergunta): seria confiar demasiadamente no mito supor por trás dele uma vítima real, um bode expiatório real? (*Ibid.*:70).

Girard argumenta que na mitologia, as transfigurações são mais fortes. As vítimas tornam-se monstruosas, demonstram poder fantástico.

⁶⁵ Índios dogrib do noroeste do Canadá.

Depois de ter semeado a desordem, elas restabelecem a ordem e desempenham o papel de ancestrais fundadores ou de divindades (*Ibid.*:74).

No entender de Girard, esta maior transfiguração não torna os mitos e as perseguições históricas incomparáveis. Pelo contrário:

a volta à ordem e à paz está relacionada a própria vítima. É isso que leva a dizer que a vítima é sagrada. É isso que torna o episódio persecutório um verdadeiro ponto de partida religiosa e cultural (2004:75).

O conjunto do processo servirá, com efeito:

1) de modelo para a mitologia que o rememora como epifania religiosa, 2) de modelo para o ritual que procura produzi-lo por causa do princípio de que é preciso sempre refazer o que a vítima fez ou sofreu, enquanto ela é benéfica, 3) de contramodelo para as proibições, por causa do princípio de que não é preciso jamais refazer o que a própria vítima fez, enquanto ela é maléfica (*Ibid.*:75).

O mecanismo do bode expiatório é a fonte de tudo o que há nas religiões mítico-rituais. Todo ritual religioso provém da vítima expiatória, e as grandes instituições humanas, religiosas e profanas, provêm do rito. Girard vai mais além ao afirmar que o próprio mecanismo do pensamento humano, o processo de “simbolização”, também se enraíza na vítima expiatória.

A vítima expiatória, mãe do rito, aparece como a educadora por excelência da humanidade, no sentido etimológico de educação (1998: 384).

A partir do mecanismo vitimário, se inaugura uma nova *mimesis* – mito, rito e interdito são os alicerces, os três níveis, segundo a teoria girardiana da religião, da cultura e da ordem social. A violência em relação à vítima esvazia o espírito beligerante dos participantes, criando entre eles uma confraternização que só foi possível com o sacrifício de uma vítima ocasional e não raro, inocente, denominada bode expiatório. A vítima, quando assume a função que lhe atribuiu a comunidade para ser o bode expiatório torna-se maldita, mas imediatamente após ser sacrificada, após passar pelo *rito* é reabilitada pois salvou a comunidade e transformou-se num *mito* do qual todos celebram a memória. O rito e o mito, parte do sistema sacrificial, por sua vez geram o *interdito* que é o tabu, ou seja, as proibições: aquilo que a comunidade proíbe para evitar a crise. Por exemplo, o tabu do incesto é o que permite o fim da disputa entre irmãos.

Com o passar do tempo, o primeiro sacrifício seria ritualizado, e sua origem dissimulada: é o segredo dos sacerdotes. O objetivo das religiões é repetir ao infinito o ato fundador, com a finalidade de preservar a unidade social.

As investigações de Girard revelam a presença determinante do sacrifício do bode expiatório ao longo da história. Nas diversas culturas percebe-se uma evolução: do sacrifício humano para o sacrifício de animais.⁶⁶

Os estudos de Girard acabam por desembocar na esfera do religioso, que para além do divino e do transcendente é entendido como um sistema de fenômenos ligados à rememoração e comemoração (rituais) que cercam a tragédia da morte das vítimas emissárias. Em contrapartida, o pensamento científico moderno identifica o fenômeno religioso a um imaginário passivo, dominado por obscuridades sem interferência direta nos acontecimentos da sociedade. O autor aposta nos textos literários que segundo ele, podem revelar “verdades históricas” ocultas para a racionalidade científica (Cf., 1998:10).⁶⁷

2. 7 Violência purificadora e violência impura

Conforme vimos anteriormente, nas suas investigações sobre as sociedades arcaicas, Girard explica que diante da violência surge um perigo: a instalação da violência interminável que ameaça destruir a comunidade. Surge então, o ritual, com a função de “purificar a violência, ou seja, enganá-la e dissipá-la sobre vítimas que não possam ser vingadas” (*Ibid.*:52). Essa purificação da violência impura se dá através do sangue das vítimas sacrificiais, o sangue que permanece puro por ser derramado ritualisticamente e que vai purificar a violência impura. Assim o autor explica o jogo paradoxal da violência:

Ora a violência apresenta aos homens um semblante terrível, multiplicando loucamente suas devastações; ora, ao contrário, ela se mostra sob um aspecto pacificador, espalhando os benefícios do sacrifício (*Ibid.*:53).

⁶⁶ Contudo, o sacrifício em si nunca desaparece, perpetuando-se até mesmo nas sociedades mais desenvolvidas e complexas. Este é um dos pontos de divergência entre Girard e os autores latino-americanos (Franz Hinkelammert, Hugo Assmann, Jung Mo Sung, entre outros) que enxergam ainda hoje a existência de sacrifícios.

⁶⁷ Sobre semelhanças e diferenças entre magia e ciência na visão de Girard. Cf., *O Bode expiatório*, p.71-72.

Na opinião do pensador, os homens não conseguem entender o segredo dessa dualidade. “Eles precisam distinguir entre a boa e a má violência; desejam repetir incessantemente a primeira para eliminar a segunda. O rito é exatamente isto” (Girard, 1998:53). Quando não há mais diferença entre o puro e o impuro, então nada mais pode ser purificado. Por isso é fundamental que se estabeleça uma distinção clara entre a violência purificadora, legítima e violência impura.

Portanto, Girard distingue dois tipos de violência: a violência purificadora (que é a violência religiosa purificadora do sacrifício) e a impura (que destrói a comunidade, a violência do conflito mimético). Quando a violência pura se torna sacrifício, ela não é mais chamada de violência. Normalmente as pessoas a consideram sagrada e o âmbito do sagrado não é violento porque se encontra no campo do sobrenatural e advém de Deus. Então, isso é sacrifício que, na opinião de Girard consiste numa violência que a sociedade considera um ato sagrado, que purifica a violência interna. A própria violência do sacrifício, agora sacralizada é a violência purificadora que irá purificar a violência comum. A conclusão é de que o sacrifício é a violência purificadora e a violência comum é a violência impura.

Para Girard, parece haver algo de mistério rondando a questão do sacrifício, como se houvesse algo essencialmente da ordem do desconhecido. E pergunta-se: o que distingue o sacrifício do assassinato? Qual a proximidade entre ambos? Girard levanta uma hipótese: nos dois casos, há a presença da violência. Daí pensar que a violência é inata ao ser humano, é apenas um passo. É o que se pode depreender das entrelinhas de Girard. Pelo menos a teoria mimética nos sugere que a violência não nos é alheia, mas nos constitui. O desejo de violência inato, quando despertado, é mais difícil de ser apaziguado do que desencadeado. O autor observa que a violência não saciada procura e sempre acaba por encontrar uma vítima alternativa. A criatura que excitava sua fúria é repentinamente substituída por outra, que não possui característica alguma que atraia sobre si a ira do violento, a não ser o fato de ser vulnerável e estar passando a seu alcance (Cf., 1998:26ss).

Como, então, diferenciar o sacrifício do assassinato? Qual seria a função do sacrifício, se ambos se fundam na violência, ainda que no sacrifício esta violência seja desconhecida? Para Girard, o assassinato desencadearia um processo infinito de vingança, pois,

quando a violência surge em um ponto qualquer da comunidade, tende a se alastrar e a ganhar a totalidade do corpo social, ameaçando desencadear uma verdadeira reação em cadeia, com conseqüências rapidamente fatais em uma sociedade de dimensões reduzidas. A multiplicação das represálias coloca em jogo a própria existência da sociedade (1998:27).

Assim, na opinião do autor, a criação do sistema judiciário fez com que, no plano social, a vingança fosse limitada. Nas sociedades arcaicas, onde não havia essa organização, Girard acredita que o sacrifício tinha como função prevenir o desencadeamento da violência, que leva à vingança infinita. O sacrifício (violência purificadora) ao contrário da violência impura, apazigua o desejo de violência.

O sacrifício é um instrumento de prevenção na luta contra a violência. (...) Ele faz convergir as tendências agressivas para vítimas reais ou ideais, animadas ou inanimadas, mas sempre não susceptíveis de serem vingadas, sempre uniformemente neutras e estereis no plano da vingança. O sacrifício oferece ao apetite da violência, que a vontade ascética não consegue saciar, um alívio sem dúvida momentâneo, mas indefinidamente renovável, cuja eficácia é tão sobejamente reconhecida que não podemos deixar de levá-la em conta. O sacrifício impede o desenvolvimento dos germes de violência, auxiliando os homens no controle da vingança (*Ibid.*: 31).

Conforme vimos anteriormente, para Girard a execução da vítima expiatória tem como objetivo dissipar a violência e garantir o retorno da ordem. Tal mecanismo precisa ser internalizado pelo grupo, evitando assim novas explosões de violência: eis a origem dos rituais, eis a origem da religião.⁶⁸ Portanto, a teoria mimética coloca a centralidade da religião na emergência da cultura e à religião se atribui o papel de articulação das primeiras instituições propriamente humanas: instituições dedicadas à prevenção da desordem, ou seja, ao controle da rivalidade mimética através de formas de mediação de efeitos disruptivos da “*mimesis* de apropriação”.⁶⁹

⁶⁸ Sobre Mito e Rito Cf., René GIRARD, *Um longo argumento do princípio ao fim*, p.159-60.

⁶⁹ Esse tipo de operação mimética constitui o cerne das preocupações de René Girard. Cf., *Um longo argumento do princípio ao fim.*, p.100; Cf., IDEM, *Things Hidden since the foundation of the World*, p.283ss. Girard analisa o papel da violência em uma série de obras de Shakespeare usando a sua teoria do “desejo mimético”.

Girard observa que nas sociedades “primitivas” onde não existiam instituições, como o sistema judiciário que temos hoje na sociedade moderna, a ênfase era colocada na prevenção do mal causado pela violência. Não havendo um remédio definitivo, Girard supõe que as medidas preventivas, e não as curativas, ocupem um lugar de destaque. Assim, se reafirma a definição de sacrifício como “um instrumento de prevenção na luta contra a violência” (1998:30). O domínio preventivo é o domínio religioso. “A prevenção religiosa pode ter um caráter violento. A violência e o sagrado são inseparáveis” (*Ibid.*:32).

O religioso sempre procura apaziguar a violência e evitar que ela seja desencadeada. As condutas religiosas e morais visam à não-violência de uma forma imediata na vida cotidiana e, muitas vezes, de forma mediata na vida ritual, paradoxalmente por intermédio da própria violência. Uma estranha combinação de violência e não-violência. A diferença se encontra na sua concepção: purificadora ou impura.

O pensador afirma haver uma estreita relação entre sexualidade e violência, herança comum em todas as religiões. Um dos “tabus” primitivos mais conhecidos refere-se ao sangue menstrual. Sangue está ligado à violência, que pode provocar seu derramamento. É esta relação com a violência que torna a sexualidade impura. A purificação do sangue impuro é alcançada pelo próprio sangue das vítimas sacrificiais. Esse procedimento pode desencadear um círculo de violência interminável. Aqui entra em cena o ritual (que produz a violência purificadora) com a função de purificar a violência comum, ou seja, enganá-la e dissipá-la sobre as vítimas que não possam ser vingadas.⁷⁰

A esfera do religioso em Girard não se refere simplesmente ao domínio do transcendente, mas sobretudo, a um complexo sistema de fenômenos ligado à rememoração e comemoração que cerca a tragédia da morte das vítimas emissárias.

O rito é certamente violento, mas ele é sempre uma violência menor, que funciona como uma barreira contra uma violência pior; ele sempre busca renovar a maior paz que a comunidade já conheceu, aquela que, após o assassinato, resulta da unanimidade em torno da vítima expiatória (*Ibid.*:133).

⁷⁰ A sexualidade alia-se frequentemente à violência, seja em suas manifestações imediata: raptos, violação, defloração, sadismo, seja em suas conseqüências remotas. Cf., René GIRARD, *A Violência e o Sagrado*, p.50.

O rito tem uma função essencial, e mesmo única: evitar o retorno da crise sacrificial. É um esforço para repetir o sacrifício do bode expiatório (Cf., 2000:171).

Outro aspecto observado pelo autor é o de que o sacrifício nunca é vingado. O próprio ritual assegura esse critério. Todos aceitam que se acontecer vingança, o desejo de violência não seria saciado. É necessário canalizar toda a violência em uma vítima sacrificial, a única que pode ser eliminada sem perigo pois ninguém irá contestar a sua causa.

Face ao sangue derramado, a única vingança satisfatória é o derramamento do sangue do criminoso. Não há diferença nítida entre o ato que a vingança pune e a própria vingança. Ela é concebida como uma represália, e cada represália invoca uma outra. (...) a vingança constitui portanto, um processo infinito, interminável. Quando a violência surge em um ponto qualquer da comunidade, tende a se alastrar e ganhar a totalidade do corpo social, ameaçando desencadear uma verdadeira reação em cadeia... A multiplicação das represálias coloca em jogo a própria existência da sociedade (Girard, 1998: 27).

Curiosamente, a vingança prevalece exatamente onde é proibida. É para evitar que os homens matem que se impõe o dever de vingança. Na visão do autor, a vingança livre, fazer justiça com as próprias mãos, substitui o sistema judiciário na sua ausência. Como a vingança é um processo infinito, não é dela que se deve esperar uma contenção da violência; na verdade é ela que deve ser contida. Entramos novamente no campo da violência purificadora e impura, anteriormente descrito.

2. 8 A passagem do ritual sacrificial para o sistema judiciário

Girard assim explica a evolução da sociedade: dos procedimentos preventivos através do ritual sacrificial das sociedades primitivas, passou-se a um procedimento curativo pela constituição do sistema judiciário. Este não impede a vingança como os procedimentos religiosos, mas a racionaliza, transformando-a em uma técnica de cura e prevenção da violência. Isso é feito através de uma autoridade judiciária independente e a serviço da sociedade, diante da qual todos se curvam.

O pensador agrupa em três categorias, todos os meios que a humanidade já mobilizou para proteger-se de vingança interminável:

1. os meios preventivos, que podem todos ser definidos como desvios sacrificiais do espírito de vingança;
2. as regulações e os entraves à vingança, tais como as composições, os duelos

judiciários etc. cuja ação curativa é ainda precária; 3. o sistema judiciário, dotado de uma incomparável eficácia curativa (1998:34).

O autor conclui que “o sistema judiciário e o sacrifício têm a mesma função, mas o sistema judiciário é muito mais eficaz” (*Ibid.*:36). O sistema judiciário substitui o ritual sacrificial que, na sociedade moderna, ao fazer valer a justiça, pratica a violência purificadora. Assim, a sociedade diferencia a violência da justiça deixando a última palavra ao sistema que opera segundo as leis, neutralizando a violência. A ausência do sistema judiciário abre a possibilidade para a vingança livre acontecer. Como a vingança é um processo infinito, não é dela que se deve esperar uma contenção da violência, na verdade, é ela que deve ser contida. Assim,

enquanto não existir um organismo soberano e independente que substitua a parte lesada e que detenha a exclusividade da vingança, o perigo de escalada (da violência) vai subsistir (1998:30).⁷¹

Esta linha de pensamento sintoniza com o conceito de Estado como detentor do monopólio sobre administração da força, desenvolvido por Max Weber quando ele reflete sobre a autoridade e a legitimidade.⁷² Uma das características que definem o Estado moderno, segundo Weber, é a ordem legal, isto é a existência de áreas de jurisdição fixas e oficiais, ordenadas de acordo com regulamentos, leis e normas administrativas; o monopólio do uso da força legítima necessária ao cumprimento da ordem legal. Definidos esses conceitos básicos, Weber é conduzido a desdobrar a natureza dos elementos essenciais que constituem o Estado e assim chega ao conceito de autoridade e de legitimidade. Weber advoga o império da lei como princípio básico de sustentação da ordem social.⁷³ Na opinião do sociólogo, para que um Estado exista é necessário que um conjunto de pessoas (toda a sua população) obedeça à autoridade alegada pelos detentores do poder no referido Estado. Se existissem complexos sociais que desconhecem o meio da coação, seria dispensado o conceito de Estado. Por outro lado, para que os dominados obedeçam, é necessário que os detentores do poder possuam uma autoridade reconhecida

⁷¹ Girard argumenta que “é nas sociedades desprovidas de sistema judiciário, e por isso mesmo ameaçadas pela vingança, que o sacrifício e o rito em geral devem desempenhar um papel essencial. Mas é incorreto afirmar que o sacrifício substitui o sistema judiciário”. Isso porque “é impossível substituir algo que nunca existiu antes, e depois porque, na ausência de uma renúncia voluntária e unânime a qualquer violência, o sistema judiciário é insubstituível em seu domínio”. René GIRARD, *A Violência e o Sagrado*, p.31.

⁷² Cf., Max WEBER, *Ensaio de Sociologia*. 5ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 1982: 229 ss.

⁷³ *Ibid.*:260.

como legítima. Portanto, o Estado, representado por suas instituições afins, seria a única fonte do exercício do direito moderno.

É preciso haver algo que distinga a violência legítima (purificadora) da violência ilegítima (impura). Se isso não acontecer, a legitimidade e ilegitimidade da violência ficam à mercê da opinião de cada um. Na visão de Girard, o que garante essa importante diferença é a transcendência, religiosa, humanista ou outra qualquer.

Na sua análise, o autor descobre que todos os procedimentos que permitem aos homens moderar sua violência, são violentos e se encontram enraizados no religioso. Num sentido amplo, o religioso coincide com a obscuridade que envolve tanto os recursos preventivos, como os curativos o sacrifício como forma de “apaziguar as violências intestinas e impedir a explosão de conflitos” (1998:26), foi substituído pela criação do sistema judiciário. Nessa passagem

os procedimentos que permitem aos homens moderar sua violência são todos análogos: nenhum deles é estranho à violência. Poder-se-ia pensar que todos eles se encontram enraizados no religioso (*Ibid.*:36). (...) Num sentido amplo, o religioso coincide certamente com esta obscuridade que envolve em definitivo todos os recursos do homem contra sua própria violência, sejam eles preventivos ou curativos, com o obscurecimento que ganha o sistema judiciário quando este substitui o sacrifício. Esta obscuridade não é senão a transcendência efetiva da violência santa, legal, legítima, face à imanência da violência culpada e legal. Assim como, em princípio, as vítimas são oferecidas à divindade e por ela aceitas, o sistema judiciário também refere-se a uma teologia que garante a verdade de sua justiça (*Ibid.*:37).

Para o autor, mesmo com o desaparecimento da teologia, como se verifica na sociedade contemporânea, “a transcendência do sistema mantém-se intacta” (*Ibid.*:37).

Somente a transcendência do sistema efetivamente reconhecida por todos, independentemente das instituições que a concretizam, pode garantir sua eficácia preventiva ou curativa, distinguindo a violência santa, legítima, e impedindo que ela se torne alvo de recriminações ou de contestações, ou seja, que recaia no círculo vicioso da vingança (*Ibid.*:37). Somente uma transcendência qualquer, que faça acreditar numa diferença entre o sacrifício e a vingança, ou entre o sistema judiciário e a vingança, pode enganar duravelmente a violência (*Ibid.*:38).

Para que a legitimidade e ilegitimidade da violência não fiquem à mercê da opinião de cada um, correndo o risco de desaparecer, é preciso que haja transcendência, religiosa,

humanista ou qualquer outra que, defina uma violência legítima e que garanta sua especificidade diante de qualquer justiça ilegítima.

Há que se discutir em que medida o sistema judicial moderno ocupa o lugar da estrutura sacrificial arcaica. Certamente a execução legal, seja com condenação à morte ou penas de encarceramento, pode ser vista como a ritualização de uma violência social. Em certa medida, o sistema judicial mantém todos os elementos do sacrifício: inibe o círculo vicioso da violência; não permite vingança; é a última palavra; conserva o elemento transcendente/teológico, (coloca-se acima de todos) com a verdade inquestionável da justiça; não acaba com a crise mimética, mas afasta o perigo da rivalidade generalizada; os condenados são comparáveis aos bodes expiatórios.

Para Girard, as sociedades modernas podem abrir mão do sacrifício porque possuem o poder judiciário que cumpre o papel de vingador legítimo:

(...) é o sistema judiciário que afasta a ameaça da vingança. Ele não a suprime, mas limita-a efetivamente a uma represália única, cujo exercício é confiado a uma autoridade soberana e especializada em seu domínio. As decisões da autoridade judiciária afirmam-se sempre como a última palavra da vingança (1998:28).

A questão a averiguar é se os conceitos modernos de justiça e culpa individual não significam um retrocesso em relação aos conceitos coletivos de vingança e responsabilidade. E ainda: em que medida, vingança e justiça são realmente coisas distintas? De qualquer forma, a idéia de perdão está completamente afastada também nesse sistema. A regra é o sacrifício do culpado, o que equivale a fazer justiça por meio de um sistema legítimo com poder acima de todos (transcendental) para evitar que se faça justiça com as próprias mãos, desencadeando um círculo de violência.

Contudo, na visão de Girard, o sistema judiciário somente pode existir e funcionar efetivamente quando respaldado por um poder político realmente forte (Cf., *Ibid.*:36) representado pelo Estado nos moldes pensado por Max Weber. Basta uma crise no sistema, uma ameaça à desintegração social, para que apareçam outros mecanismos destinados a controlar as desordens nas relações sociais. Esse é o caso de sociedades como a nossa, que vive atualmente em um período em que o sistema judiciário está em crise: é lento e

ineficiente na resolução da criminalidade e insegurança, principalmente nas grandes cidades. Frente ao aparente fracasso e ineficiência do sistema judiciário na resolução de crises, aparecem na mídia, programas sensacionalistas nos moldes do “Brasil Urgente” que, apresentado por Datena, opera como real representante do poder que se autoriza a dar sempre “a última palavra da vingança” na busca de soluções. Nesse sentido, a idéia de violência purificadora e violência impura apresentada por Girard pode ajudar a refletir sobre o papel daquele telejornal na sociedade onde o sistema judiciário, como legítimo detentor do monopólio sobre a violência se encontra à beira da falência.

Além disso, ao longo do capítulo nos debruçamos sobre o pensamento de Girard acerca da atuação do desejo mimético como elemento gerador de conflitos. Quando todos se imitam, o resultado é o desaparecimento das diferenças. A perda da diferenciação como resultado da imitação gera o caos. No desdobramento do desejo mimético, o ser humano imita o desejo dos outros; ele deseja um objeto porque é desejado por outros, e não pelo seu valor. Na economia de mercado da sociedade contemporânea o desejo mimético age no sentido de criar concorrência que impulsiona o sistema capitalista. O indivíduo é levado a escolher o objeto (bens de consumo) que o outro (um modelo) indicar, ao desejar o mesmo objeto. Neste sentido, o desejo mimético encontra um campo fértil para atuar.

Vimos também que a construção do bode expiatório é um mecanismo de controle da violência. As sociedades têm suas bases estruturais enraizadas na violência descarregada sobre um bode expiatório. Na escolha de suas vítimas, as sociedades desenvolvem estereótipos de perseguições, selecionando certos grupos étnicos ou minorias, os excluídos. Essa escolha inclui também os que ocupam lugares de destaques como é o caso dos reis (governantes, ricos). Quanto mais distante do *status* social mais comum, maior a possibilidade de perseguição. Nesse processo mas importante do que ser culpado é a garantia de que a vítima não possa ser vingada, isto é, que ninguém reivindique a sua vingança. Uma vez sacrificado, o bode expiatório, que era considerado a causa da crise, passa a ser a fonte da reconciliação e bem estar. Depois da sua morte ele é semidivinizado. Dessa forma, a violência do sacrificio tem íntima relação com o sagrado.

Seguindo as proposições do autor, descrevemos a função dos rituais sacrificiais, praticados nas sociedades arcaicas e a sua posterior substituição, nas sociedades modernas, pelo sistema judiciário (instituição amparada pelo Estado) na administração da violência. Na opinião de Girard o sistema judiciário é muito mais eficaz, apesar de exercer praticamente a mesma função do ritual sacrificial, na resolução de crises geradas pela violência. Nessa perspectiva, a idéia de violência purificadora e violência impura é muito importante. O sistema judiciário que, na sociedade moderna, substitui o ritual sacrificial ao fazer valer a justiça, pratica a violência purificadora. Dessa forma, uma instituição obtém legitimidade no uso da violência. Independentemente das instituições, para que elas realmente exerçam a função de legítimas representantes da sociedade na prevenção e resolução da desordem é preciso haver algo que distinga a violência legítima (purificadora) da violência comum (impura). O sagrado, resultado da violência do sacrificio é o instrumento do qual as sociedades se utilizam diante da ameaça de violência generalizada. A violência do sacrificio produz o sagrado e sacraliza a violência, transformando-a em violência purificadora, utilizada para expulsar a violência impura (comum). Esse mecanismo faz acreditar numa diferença entre a violência legítima e ilegítima impedindo a contestação, que poderia criar um círculo vicioso de vingança. Assim, Girard explica a estreita relação entre a violência e o sagrado.

Prosseguiremos nosso estudo, no terceiro capítulo, analisando alguns aspectos do telejornal BU que surge como um fator ordenador da sociedade em crise porque incapaz de conter a violência por meio de suas instituições legítimas. Teremos também em consideração a linha de pensamento dos autores frankfurtianos (Adorno e Horkheimer) e Guy Debord apresentadas no primeiro capítulo como suporte para entender o telejornal BU inserido na lógica da sociedade de espetáculo e de consumo uma vez que, por meio dele, Datena vende “soluções”, entre outros produtos.

III

ANÁLISE DO PROGRAMA “BRASIL URGENTE”

Tomando como base o referencial teórico apresentado ao longo dos capítulos anteriores, nesse terceiro capítulo pretendemos analisar o conteúdo e o estilo do telejornal Brasil Urgente (BU). Trata-se de uma análise que levará em conta os estudos de R. Girard sobre a violência; G. Debord, sociedade do espetáculo; e Adorno e Horkheimer, crítica à indústria cultural; bem como contribuições de outros pesquisadores da comunicação visitados neste estudo.

O conteúdo usado como amostra para a nossa análise foi recolhido a partir da gravação de cinco edições do telejornal, no período de um ano (junho de 2003 a junho de 2004), resultando em um vasto material. Para o nosso estudo escolhemos sete reportagens apresentadas em três das edições gravadas. Pelas suas características, entendemos que essa amostra serve como termômetro para o telejornal em geral.

O objetivo é procurar perceber na mensagem, aspectos que à primeira vista não são captados ou entendidos pelo telespectador porque se encontram escondidos na forma e estilo espetacular adotado pelo programa e seu apresentador. A transcrição na íntegra das matérias analisadas encontra-se em anexo no final do trabalho. Uma leitura antecipada das Reportagens ajudará na compreensão da discussão. Na apresentação usaremos as abreviações E1, E2 e E3 para Edição 1, 2 e 3 respectivamente. Já as Reportagens serão indicadas pela letra “R” acrescida do número correspondente à seqüência cronológica da Edição indicado na margem do texto, por exemplo: (E3, R2.5, lê-se Edição 3, Reportagem 2, seqüência 5). O texto segue a apresentação das notícias intercaladas segundo o formato do programa. Levaremos em consideração também outros aspectos gerais não mencionados na transcrição das Reportagens.

3. 1 Considerações preliminares

Como primeira observação, é importante ressaltar que o estilo do telejornal BU se enquadra nos moldes e padrões do gênero sensacionalista descrito no primeiro capítulo desse trabalho: torna os fatos sensacionais, apela para a emoção, usa linguagem chocante, busca constantemente o *fait divers* (informação baseada no anormal, na linguagem popular). Seu impacto é instantâneo e seu consumo, rápido. Tornar sensacionalista um fato jornalístico que, em outras circunstâncias não mereceria esse tratamento, como faz Datena no BU, não é coisa nova. Esse procedimento já vem de Hearst: pegar o cidadão comum esmagado pela crueldade do sistema social e expô-lo num veículo para chamar atenção ou até mesmo criar uma espécie de vingança.

Pelo seu conteúdo, o telejornal BU pode ser considerado mais um produto da cultura de massa no sentido da crítica elaborada por Adorno e Horkheimer. É um acontecimento transformado em notícia com características de produto para o consumo. Além do mais, pelo estilo e forma como o programa é apresentado, ele se insere no contexto da sociedade do espetáculo descrito por Debord, onde o sensacionalismo sugere que informa enquanto faz espetáculo, questionando todo o modelo de jornalismo iluminista moderno. Mais evidente ainda é o fascínio pela violência e a atuação policial como foco principal do programa. Diante da inoperância do sistema judicial no combate ao crime e da ineficácia das instituições públicas na resolução de problemas sociais, o programa BU se apresenta como solução e Datena uma espécie de justiceiro e advogado das vítimas.

Esses aspectos que desenvolveremos a seguir justificam o uso de autores que refletem sobre o gênero sensacionalista de telejornal, a indústria cultural e a sociedade do espetáculo em seus estudos. Para abordar o fenômeno da violência e as tentativas para combatê-la, trazemos o estudo de René Girard apresentado no segundo capítulo, procurando evidenciar elementos que ajudam a entender melhor a mensagem como um todo.

3. 2 As pesquisas sociais

No início de cada edição dos programas observados, depois de saudar o telespectador, Datena apresenta o que chama “a pesquisa do dia”,⁷⁴ incentivando os cidadãos a se manifestarem sobre temas polêmicos ou protestando contra situações sociais que afetam a sua vida. Dessa forma, o BU se transforma em um instrumento de pressão e protesto, proporcionando ao telespectador um serviço de utilidade pública, servindo de apoio para o exercício da cidadania. Essa postura reforça a idéia de que Datena e o programa em si, posicionam-se ao lado dos excluídos e marginalizados, tornando-se um instrumento democrático que facilita a exigência dos seus direitos, negados pela sociedade.

Na edição exibida dia 09 de junho de 2003 (E1) os cidadãos foram convidados a opinar (escolher) se: “O Exército deveria combater o crime nas ruas?” “Sim” ou “Não”. Os telespectadores participavam ligando para dois números disponíveis na tela. Uma plataforma no vídeo mostrava a evolução da votação em tempo real. Até o fim do programa foram sorteados, entre os participantes da pesquisa, cinco aparelhos de telefone celular, marca “Siemens”, promoção das Casas Bahia, principal patrocinador do telejornal.⁷⁵

Ambos, o prêmio e as reportagens sobre os crimes servem como motivação para atrair a participação do público na “pesquisa”. Temos aqui uma mistura de indignação pela falta de segurança e ao mesmo tempo uma sedução por um bem de consumo como incentivo para participar e escolher algo aparentemente “democrático” e ao mesmo tempo, pré-determinado. Se decidir participar, o cidadão não pode opinar, dar sugestões, discutir o assunto: não tem outra escolha. Deve simplesmente responder “Sim” ou “Não”. Torna-se difícil avaliar a contribuição que uma pesquisa dessa natureza pode dar para discutir o problema da segurança nas ruas ou sobre a atuação do Exército nesse campo. Uma coisa é

⁷⁴ O que Datena chama de pesquisa não deve ser considerado como tal porque não obedece a critérios adotados por uma verdadeira pesquisa científica.

⁷⁵ Em fevereiro de 2005, a rede de lojas Casas Bahia aderiu à campanha “Quem Financia a Baixaria é Contra a Cidadania”. A coordenação da campanha e representantes das Casas Bahia acertaram que a empresa não anunciaria mais em programas que exibam cenas de violência, sexo, racismo ou preconceito contra homossexuais, por exemplo. Os anúncios da empresa serão retirados gradativamente da programação. A adesão das Casas Bahia como parceira é uma grande vitória para a campanha, uma vez que a empresa é o maior anunciante publicitário do país.

certa: o participante, além de pagar pela ligação, aumentando o faturamento das operadoras de telefonia, aumenta a audiência do programa e conseqüentemente, os lucros com publicidade.

Nos telejornais sensacionalistas é comum se organizar as chamadas “pesquisas”, convidando os telespectadores a opinar sobre temas que afetam de maneira marcante a vida da população: criminalidade, segurança, leis, penas, polícia, Exército nas ruas, sistema judiciário, saúde, transportes, educação etc. Isso cria a sensação de que os problemas são solucionados com a participação cidadã, o que não passa de uma ilusão. A suposta “participação interativa” no programa, onde os telespectadores podem opinar entre duas soluções possíveis, “sim” ou “não”, faz parte do poder sedutor da televisão a “ilusão da cordialidade” que o veículo proporciona. Basta ligar o aparelho e a sala da casa é invadida por imagens, vozes, sons do mundo, dissipando a solidão e criando a sensação de participação em uma comunidade ilusória e virtual.

Temos aqui um primeiro elemento: a fuga de discussões mais aprofundadas sobre temas relevantes como a criminalidade, promovida pelo fornecimento gratuito de objetos de consumo. Com isso, a participação política como exercício da cidadania é esvaziada. Os telespectadores são motivados a participar não apenas porque estão interessados em discutir um tema de grande relevância como é o da segurança, mas também para concorrer ao “sorteio” de um aparelho celular que atrai para si toda a atenção.

O sorteio dos prêmios é anunciado em meio ao desenvolvimento das matérias, numa mescla entre publicidade e notícia. Por exemplo, durante a reportagem sobre a prisão de um estuprador (E1, do dia 09 junho 2003), Datena anuncia dois ganhadores do celular Tim-Siemens com quase 70.000 ligações, misturando o fato com produtos de consumo. Vejamos a reportagem:

Datena (DT): Então Doutor, eu quero vê a reportagem primeiro para mostrá quem é esse cidadão sabe, prá mostra quem é esse bandido, que estuprava mulheres e que fazia com que as mulheres se depilhassem antes disso, não é antes do estupro (matéria sobre o estuprador), eu tenho dois ganhadores do celular Siemens Tim Siemens (...) deu mais de 60.000 ligações, quase 70 .000 ligações. Você acompanha agora com exclusividade o momento da prisão do estuprador...” (E1, R1.33).

Outra modalidade de “pesquisa” usada pelo programa é o “Pisque Band”; uma manifestação conhecida pelos telespectadores, que tem origem nas torcidas de futebol ao assistir a jogos pela televisão. Nela, os telespectadores são incentivados a piscar as luzes de suas casas ou apartamentos ao perceberem a presença dos helicópteros do programa que sobrevoam o bairro. Carros e estabelecimentos comerciais também participam da ação. A bordo dos helicópteros, câmaras de última geração captam as imagens das residências piscando as luzes e as transmitem ao vivo para todos os lares ligados no BU. O mesmo tema de “pesquisa” permanece por uma semana e, usando um dos helicópteros, a cada dia um bairro é escolhido para a ação. O outro helicóptero sobrevoa a cidade para chegar de surpresa em um bairro. Ao se aproximar, sempre orientados por Datena, moradores de uma das casas ou apartamentos que estiverem piscando as luzes são contemplados com um aparelho televisor 29 polegadas. Isso cria um certo suspense, motivando a manifestação dos espectadores. Mais uma vez, temos o elemento surpresa para aumentar a audiência.

Observando o programa exibido dia 29 de junho 2004 (E3) podemos entender como se dá essa modalidade de “pesquisa”:

DT.: (...) Pisque Band hoje se você é contra a saúde pública. Se você acha que a saúde pública é ruim. Saúde pública ruim, se você acha que os hospitais são uma porcaria, os Postos de Saúde não funcionam, Pisque Band. Hoje nós vamos para a zona Sul de São Paulo. (...) De repente a gente tá falando da zona Sul, de repente a zona Norte, a zona Leste, a zona Oeste, qualquer bairro pode ser colocado aí onde estiver o helicóptero. Então onde você estiver ouvindo o helicóptero e estiver assistindo o Brasil Urgente Pisque Band, Pisque Band se você acha que a saúde pública é ruim. É um protesto hoje contra a saúde pública e vai ser a semana inteira. Vamos sortear possivelmente hoje dois televisores em nome das Casas Bahia. Dois televisores. Atenção, Capão Redondo na zona Sul, estamos indo prá aí, mas outro bairro pode ser sorteado a qualquer momento (...) (E3, R1.1)

Naquele dia, a maior parte do programa foi sobre a “pesquisa” “Pisque Band”. Ao longo do programa, que teve a duração de uma hora e meia, Datena falou da “pesquisa” 17 vezes com comentários e convites, conclamando os telespectadores a participar. Apresentando a inoperância do sistema de saúde pública dessa forma, não é difícil entender a solução proposta: privatizar. Tal postura dá força à campanha pelas privatizações, uma das bandeiras do sistema neoliberal. A comparação entre os serviços públicos e privados, destacando a boa qualidade destes e o péssimo desempenho daqueles, é uma constante no telejornal em geral.

Observa-se também que, partindo de um bairro, Datena faz com que o “protesto” ganhe dimensão nacional, aumentando a importância da ação. É o país inteiro, liderado por Datena lutando por uma causa nobre.

DT.: Você que se acha mal atendido na saúde pública, você que teve parente mal atendido, você que teve a saúde pública negada, por favor, Pisque Band! (...) Não é só a cidade de São Paulo, mas toda a grande São Paulo e na verdade o Brasil inteiro que está protestando. (...) (E3, R1.5)

(...) Vamos lá gente, vamos piscar! A 5 km do helicóptero tem gente piscando, isso significa que ninguém está satisfeito com a saúde pública. Pisque Datena, pisque para o Amilton, pisque pro Datena... É um protesto de São Paulo para o Brasil inteiro ver. É para as autoridades sentirem, se elas não ouvem que pelo menos elas vejam que desses sinais luminosos há sempre uma família indignada com a saúde pública. E no horizonte o que mais me impressiona é que na linha do helicóptero, lá longe, 10 km de distância, ou mais, 15 km tem gente piscando. Tem reportagem sobre a saúde aí? (E3, R1.8).

Para motivar mais pessoas a protestar, são usadas matérias chocantes sobre o descaso na saúde pública. Enquanto são repetidas entrevistas em áudio, orientado por Datena, o programa mostra imagens da cidade protestando através do “Pisque-Band”.

DT.: O Figueiredo está com a família. (*mãe que perdeu o bebê durante o trabalho de parto*). (E3, R4) Enquanto o Figueiredo (repórter) estiver entrevistando a família que perdeu é..é..é..esse ente querido, eu gostaria que no meio da..da..da entrevista, nós continuássemos na zona Sul mostrando aí esse pisca-pisca. (E3, R1.10)

Figueiredo (FIG).: A senhora fez um parto de cesariana e ainda está com os pontos?

Solange (SL).: (mãe) ainda estou com os pontos...é...(*Datena interrompe*) (E3, R4.6)

DT.: É por causa dessas histórias que o pessoal está piscando uma barbaridade aí no ar...pode bota..deixa ela falando.. por favor.. (*Dona Solange continua em lágrimas*). (E3,R4.7).

A maneira como o “sorteio”⁷⁶ é realizado também chama a nossa atenção. Desde os estúdios, em coordenação com os comandantes nos helicópteros e os repórteres na rua, Datena decide tudo. Uma janela com as luzes piscando é escolhida. A partir daí começam as tentativas para entrar em contato com o morador do apartamento ou casa “sorteada”. Com um olho na janela para avistar o helicóptero e outro na televisão, os moradores ficam sabendo que realmente são contemplados.

DT.: (...) Atenção, aquele prédio ali da direita, aquele prédio da direita ali, fecha numa janela ali, vamos fechar numa janela aí, essa de cima, a de cima (*o helicóptero se aproxima e a câmara foca na janela indicada*). Tem gente na janela aqui. Atenção você dessa janela (*Datena orienta pela TV o que os moradores do apartamento devem fazer*) (...), por favor, ligue para o Datena, ligue para o Datena (*toca uma música de vencedor*) a de cima, a de cima, aí ligue para o Datena, ponha o telefone “Fale com Datena” e eu vou falar com você

⁷⁶ Assim como acontece com a “pesquisa”, a forma como o “sorteio” é realizado foge dos padrões normais do que realmente se entende por sorteio.

(o número do “Fale com Datena” aparece na tela). Foi um bairro surpresa heim, uma televisão 29 polegadas em nome das Casas Bahia. Você que piscou Band em protesto contra a saúde pública desde aí no bairro do Ipiranga. Obrigado viu Márcio. (no helicóptero) **Márcio:** Ok Datena, a criançada tá feliz ali pulando e protestando. **DT.:** Vamo vê se ela (moradora) liga pra cá. Vamo vê se ela liga pra cá, senão pode ser aquela senhora que tá com o cachorrinho ali. (senhora que aparece em outra janela). Vamos ver quem liga primeiro (...) (E3, R1.11).

Dessa forma, violência e desgraça misturam-se com a sorte e a alegria dos premiados ou com a esperança de ser o próximo felizardo no programa seguinte. Se o repórter falasse com alguns moradores do bairro, teríamos uma idéia melhor sobre as razões que os levam a participar com tanto entusiasmo. Em nenhum momento o programa fala com a população. Somente os ganhadores são entrevistados e mostrados fazendo festa. Felizes e vencedores, eles falam da sensação que sentem, esquecendo-se de todos os problemas. As Casas Bahia e o BU agradecem... ⁷⁷ A população protesta se divertindo, fazendo festa, chamando a atenção do helicóptero na esperança de ser premiada.

A dúvida persiste: as pessoas estão conscientes da dura realidade da saúde pública e indignadas aderem ao protesto, piscando as luzes, ou fazem isso atraídas pela possibilidade de ganhar um televisor 29 polegadas? O desejo de consumir imagens e produtos, reais ou simbólicos, é uma forma de preencher um vazio sempre crescente, típico do ser humano completamente dominado pela sociedade de consumo.

Os telejornais sensacionalistas como espetáculo se inserem no contexto da sociedade contemporânea, onde o sistema neoliberal consolidou o mercado como fundamento e o centro da vida em sociedade. A busca da riqueza passou a ser o mais importante objetivo na vida da maioria das pessoas. A mercadoria tornou-se o objeto principal do desejo das pessoas. O capitalismo neoliberal desenvolveu a crença no valor absoluto do mercado. Um dos segredos do dinamismo do sistema capitalista é a acumulação de riqueza, de

⁷⁷ Embora não dê o nome ao programa, como acontecia na era do rádio com a multinacional Esso ou a Colgate Palmolive, a empresa Casas Bahia aparece como a principal patrocinadora do BU. No entanto, é possível identificar características similares entre o estilo da publicidade feita pelas Casas Bahia, que apela para a urgência dos consumidores fazerem uma visita em suas lojas “corra logo, a oferta é só hoje” e o logotipo do telejornal “Brasil Urgente”, notícia urgente! Nesse sentido o telejornal poderia muito bem ser chamado “Casas Bahia Urgente”.

mercadorias, como o único ou o melhor caminho para satisfazer o desejo de ser, poder e aparecer.

O capitalismo é um sistema econômico centrado no desejo, fundamentalmente no dos consumidores, no qual o consumo passa a ser um dos critérios fundamentais na construção da identidade e um dos ordenadores fundamentais do desejo na sociedade. Na ótica do desejo de reconhecimento pelo outro com base no confronto econômico, a indústria cultural é a estrutura necessária para se organizar e pensar aquilo que desejamos. Aumentar o consumo passa a ser sinônimo de auto-realização e reconhecimento. Sabemos, porém, que mesmo diante da infinidade de produtos e da livre escolha, o consumidor vive sempre insatisfeito, querendo constantemente consumir, e o campo de consumo se torna cada vez maior. O mesmo acontece com os telejornais sensacionalistas que, longe de resolver os problemas da violência ou da saúde e segurança, se tornam um fim neles mesmos, mais um produto de consumo.

Na perspectiva de Debord, o sistema espetacular, que define o trabalhador como um consumidor, tenta moldar e posteriormente, explorar seus desejos que, ao contrário das necessidades, não têm limites. Como a sociedade moderna se caracteriza pela transformação em mercadoria e pela racionalização, os desejos do indivíduo são, eles próprios, alvos de intensa pressão social, tanto em relação à forma (os desejos sempre precisam ser desejos por mercadorias) quanto ao conteúdo (competição por *status*, *marketing* pessoal, imagens de estilo de vida etc.). Quando os desejos do indivíduo são determinados pela sociedade e são definidos como desejos por seus produtos, os indivíduos simplesmente se identificam com a sociedade e consideram-na satisfatória, não porque ela procura satisfazer seus desejos, o que nunca consegue fazer, mas porque os definiu em termos das satisfações que promete.

Nos “Comentários sobre a sociedade do espetáculo”, redigidos em 1988, Debord adverte que o aspecto essencial do “espetacular integrado” é, como o próprio nome antecipa, o fato de ele se ter inteirado da própria realidade social e da vida cotidiana; nenhum aspecto da existência foge ao seu domínio:

Quando o espetacular era concentrado, a maior parte da sociedade periférica lhe escapava; quando era difuso, uma pequena parte; hoje, nada lhe escapa. O espetáculo confundiu-se com toda a realidade, ao irradiá-la (...) (1997[1988]:173).

A atmosfera fica ainda mais lúgubre com a chegada desse híbrido que Debord chama de “espetáculo integrado”. Nele, “as forças terríveis da rede de tirania” foram capazes não só de obscurecer a experiência concreta, ao excluí-la do sistema de representação, mas de erradicá-la inteiramente. O espetáculo já não deixa de fora nenhuma parte da sociedade real; vida cotidiana, comunidade, nada mais permanece por debaixo da aparência.

A questão do desejo nos leva a observar a tendência entre os apresentadores e produção dos programas do gênero de imitar o outro para ganhar audiência. Essa questão da concorrência pela audiência está baseada no desejo mimético dos apresentadores e produção, um dos argumentos desenvolvidos por Girard. O “Pisque Band”, o uso dos helicópteros e *motorlinks*, o afã de chegar primeiro ou com exclusividade ao local dos fatos, os sorteios de brindes, são todos exemplos de como apresentadores, produção, repórteres e telespectadores se envolvem, movidos pelo desejo mimético, que se manifesta impulsionado pelo programa. A mimesis de apropriação apresentada por Girard está ligada à luta por possuir um objeto desejado, indicado por um modelo/rival. Imitamos uns aos outros, desejamos o que os outros desejam, nosso desejo passa pelo olhar do outro. O indivíduo abdica de sua capacidade de escolha; ele não escolhe mais os objetos de seu desejo, é o outro (um modelo) que deve escolher por ele. É um processo contagiante que envolve a todos, produção e espectadores.

Os “sorteios” realizados durante o programa BU podem ser considerados como um outro campo de atuação do desejo mimético. Lembramos que, para Girard, a estrutura básica do desejo mimético consiste em desejar um objeto não pelo objeto em si, mas pelo fato de que outro o deseja também. Como o objeto desejado (televisor, celular) é escasso em relação aos sujeitos do desejo (telespectadores), cria-se uma disputa (para Girard, rivalidade ou conflito). Usando uma expressão moderna é o que hoje se dá o nome de concorrência, que impulsiona o sistema capitalista. No BU, ligando para o programa ou

piscando as luzes de sua residência, os telespectadores estão concorrendo entre si, disputando celulares, televisores etc.

Na dinâmica econômica capitalista, há sempre novidades que são apresentadas como objeto de desejo de todos, mas que nunca chegam a ser possuídas por todos, quer pela escassez, quer pelas condições econômicas. Isso é um fato fundamental. E como os objetos, através da publicidade e modelos, despertam o desejo em todos mas são poucos os que reúnem condições de possuí-los, cria-se uma sensação de frustração, rivalidade e até violência. O mesmo esquema é repetido durante os chamados “sorteios” realizados pelo BU. O programa apresenta um objeto de desejo (aparelho de televisão, telefone celular, etc) para todos os telespectadores. Através do programa e incentivado por Datena, os produtos são apresentados, despertando o desejo de posse em boa parte dos telespectadores que, impulsionados pelo desejo mimético, passam a querer um dos poucos (de dois a quatro) objetos sorteados e desejados por muitos. Quem não desejaria possuir um aparelho televisor 29 polegadas ou um celular? Mas, infelizmente apenas alguns serão contemplados. A inveja, a rivalidade (concorrência) e a ostentação estão na base da sociedade de consumo, como elementos que compõem a busca da realização do reconhecimento.

Outro componente essencial da lógica capitalista neoliberal é o acúmulo de espetáculos que quanto mais desenvolvida a sociedade, mais se produz. O espetáculo de violência produzido pelos telejornais sensacionalistas se encaixa nessa lógica. A sociedade neoliberal contemporânea criou uma lógica de consumo movida pelo desejo nunca saciado. Nos telejornais vinculados a uma sociedade em permanente crise, violência crescente, a solução se torna um produto de consumo. Consume-se o telejornal sem nunca se resolver a crise. Pelo contrário, ela se intensifica.

A monitoração, minuto a minuto, por um medidor de audiência ligado ao Ibope, permite que a produção visualize em tempo real qualquer mudança de pontuação no próprio programa e nos programas dos canais concorrentes. Isso permite que se verifique que tipo de assunto faz a audiência aumentar ou diminuir. Com isso, assuntos que aumentam a audiência passam a ocupar lugar de destaque dentro da grade de programação. É a TV se

alimentando e sendo alimentada pela imagem. Nessa perspectiva, o critério do índice de audiência passa a definir os rumos do programa e o valor da inserção comercial. Quanto mais pontos no Ibope, maior público e, conseqüentemente, maior visibilidade para os produtos ou serviços anunciados. Matérias sobre a violência e miséria cotidiana ou mesmo uma ação do tipo “Pisque Band”, não servem só para conquistar audiência, mas, também para dar subsídio para que as empresas jornalísticas, cada vez mais dominadas por grandes conglomerados, continuem mantendo uma mídia que lhes convêm.

Um assunto de interesse público que vai afetar a vida de milhares de pessoas mas que não rende imagens de apelo que prendam a atenção do telespectador, pode deixar de ser divulgado pelo telejornal, se houver algo menos importante mas com uma dose de adrenalina maior, como uma espetacular perseguição policial ou uma história de forte apelo emocional, por exemplo. A repercussão da perseguição se esgota logo, sem afetar a vida de mais ninguém. No entanto, a ação da imagem tem efeito infinitamente maior do que discutir mudanças no sistema de educação ou saúde. E quando temas relevantes são tratados, eles aparecem em forma de espetáculo, como podemos observar no “Pisque Band”, esvaziando a questão.

No espetáculo, a indústria cultural, sociedade de consumo e desejo mimético se fundem e se complementam. O acúmulo de imagens dá origem à sociedade do espetáculo, uma das marcas da sociedade contemporânea. O ponto de partida é o mercado (produção e consumo) acompanhado do espetáculo, conforme explica Debord na abertura de sua obra (1997:# 1). As relações humanas passam pelo intercâmbio mercantil e a mercadoria ocupa totalmente a vida social. As pessoas se sentem vazias, fora de lugar, tornando-se presas fáceis do consumo que se apresenta como resposta satisfatória, alimentando o sistema. Da mesma forma, com tanta falta de segurança e abandono do Estado o telespectador é facilmente atraído pelas soluções imediatas apresentadas no BU.

Os índices de audiência e a circulação e consumo dos bens simbólicos justificam os meios. Conforme nota Marcondes Filho: “Notícia é informação transformada em mercadoria com todos os seus apelos estéticos, emocionais e sensacionais; para isto a

informação sofre um tratamento que a adapta às normas mercadológicas...” (1985:13). Uma característica determinante da notícia como mercadoria é o seu caráter altamente perecível. O seu valor de uso cai aceleradamente, demandando um processo contínuo de busca e apresentação de novas mercadorias.

É oportuno recordar aqui a discussão desenvolvida por Debord, baseada em Marx, sobre o duplo caráter da mercadoria, “valor de uso e valor de troca”. O valor de uso da notícia diz respeito à sua capacidade de informar, mobilizar, entreter. O seu valor de troca se refere aos elementos agregados à produção técnica e estilística que visam formatar o conteúdo da mensagem para causar impacto. O valor de troca da mercadoria se relaciona com a capacidade motivacional de criar necessidades e possibilitar o desejo de consumo.

O mecanismo do desejo mimético, de acordo com Girard, não só gera rivalidade e conflito uma vez que desejos de duas ou mais pessoas tendem para um objeto comum, mas também acirra o consumo de bens porque no mesmo mecanismo o sujeito deseja o objeto que é designado por um modelo. Para Girard “não somos capazes de desejar por nós mesmos, mas precisamos que uma terceira pessoa indique o objeto que desejaremos” (1998:184). Nos moldes atuais, a publicidade se encarrega de fazer esse papel. A necessidade de consumo, uma das características do ser humano contemporâneo encontra no desejo mimético um campo fértil de motivações. Até porque, o que realmente motiva a aquisição de um produto ou serviço na sociedade de consumo contemporânea não é a satisfação de uma necessidade básica ou o desejo de uma vida vivida dignamente, embora isso também esteja presente, mas o sentimento de rivalidade ou estímulo que incita a imitar ou exceder o outro. A publicidade, que já não apresenta somente objetos de consumo, mas modelos de vida que indicam produtos a serem consumidos, explora esse aspecto com muita propriedade. O telejornal BU como um todo, não escapa a essa tendência.

A mistura de vários produtos, notícias apresentadas de forma sensacionalista, soluções fáceis para os problemas e aspirações da população e bens de consumo (celulares, televisores...), política, humor, esportes, revela uma tendência ao sincretismo característico da cultura de massa em geral, onde o consumo se afirma como lógica moderna das relações

humanas. A televisão, com a cultura massificadora que impõe, consegue sincretizar coisas tão diversas como o real e o imaginário, homogeneizando-os. Isso é feito dando um tratamento romanesco ou dramatizando os fatos reais (em geral o *fait divers*) e tratando realisticamente, através do meio técnico-formal da informação jornalística, o campo do imaginário.

Em suma, a publicidade e aqui o telejornal nos moldes do BU, trabalham através de puras aparências: não se compra mercadorias por suas qualidades inerentes nem pelo seu valor de uso, mas pela imagem que o produto proporciona no ambiente de vida do consumidor. Isso vale também para a notícia concebida como produto de consumo. Na perspectiva de Debord, as relações sociais na sociedade do espetáculo passam pelas imagens. A imagem passa por um modelo apresentado para ser imitado e conseguir realizar o que a mercadoria promete. Sabemos, porém, que nenhuma dessas mercadorias, e até mesmo as soluções propostas por Datena no BU, realizam de fato o que prometem. No entanto, o objeto simboliza para o consumidor uma síntese daquela vida vivida pelo modelo. Na ilusão de viver o mesmo estilo de vida ou de obter as soluções para os problemas do cotidiano, o cidadão procura consumir tudo o que é apresentado.

A sociedade capitalista globalizada e neoliberal contemporânea tem como um de seus principais motores a produção, circulação e o consumo de bens e serviços. Essa visão é reforçada por uma ideologia que leva a crer que esse sistema, movido pela livre concorrência, oferece seus benefícios para todos. O crescente desejo de consumo de bens e serviços cria a necessidade de consumo de soluções imediatas, um papel que a mídia sabe desempenhar muito bem.

De certa forma, indústria cultural, sociedade de consumo, espetáculo e desejo mimético estão intimamente relacionados. Os telejornais sensacionalistas como espetáculo se inserem no contexto da sociedade contemporânea, onde o sistema neoliberal consolidou o mercado como fundamento e o centro da vida em sociedade. Um dos segredos do dinamismo do sistema capitalista é a acumulação de riqueza, de mercadorias, de imagens,

de espetáculo como o único ou o melhor caminho para satisfazer o desejo de ser, poder e aparecer.

Na indústria cultural, publicidade e noticiário estão fundidos. Além disso, intensifica-se a fusão entre aquilo que é noticiado e os bens de consumo apresentados nas publicidades e mesmo inseridos nas matérias que financiam o telejornal. Notícias, eventos, violência, dramas e publicidade movidos pelo consumo, cada qual à sua maneira, vende estilo de vida, sensações, emoções, visões de mundo, relações humanas, aparências... Percebemos aqui o consumo de imagens e notícias como espetáculo.

3. 3 Tudo acontece em tempo presente

Conforme podemos observar, o BU é caracterizado pela narração de imagens do palco dos acontecimentos, a narração no presente, com repórteres nas ruas colhendo depoimentos dos envolvidos, helicópteros equipados com câmaras de última geração filmando do alto, velocidade e instantaneidade, como notícia urgente, de extrema importância, com precedência a qualquer outro fato. Tudo está acontecendo naquele exato momento, ao vivo, em tempo presente, e o BU está lá para anunciar a notícia. Como diz o nome, as notícias dadas pelo telejornal são de máxima “urgência”. Além disso, o uso de legenda na parte inferior da tela, com o título da reportagem, permite ao telespectador situar-se no fato que está sendo apresentado, qualquer que seja o momento em que sintonize o programa.

O programa segue, de fato, o quadro básico do telejornal que consiste no seguinte: tomadas em primeiro plano, enfocando pessoas que falam diretamente para a câmara (posição *stand-up*), sejam elas apresentador, jornalistas ou protagonistas, âncoras, repórteres, entrevistados, tendo ao fundo um cenário do próprio acontecimento, enquanto textos e gráficos inseridos na imagem datam, situam e contextualizam o evento; se tudo for ao vivo, mais adequado ainda. Torna-se essencial a presença da televisão no local e tempo dos acontecimentos, não apenas para autorizá-los como fonte confiável, mas porque essa é a condição principal de seu processo significante. De fato, a operação em tempo presente é

o que mais caracteriza a televisão (e também o rádio). Segundo Arlindo Machado, “a partir da televisão, o registro do espetáculo que se está ainda enunciando e a visualização/audição do resultado final podem se dar simultaneamente” (2003:125). É esse justamente o traço distintivo da transmissão direta: a recepção, por parte de espectadores situados em lugares muito distantes, de eventos que estão acontecendo nesse mesmo instante.

No BU a característica do tempo presente é perceptível também nos repórteres sempre ofegantes, por estarem continuamente correndo atrás da notícia, seguidos por uma câmara com som direto que registra tudo, desde o balanço dos carros, o ruído das motos, os gritos da polícia e dos bandidos, os tiros...

A reportagem sobre a chegada do estuprador na delegacia (E1, R1) tinha sido gravada anteriormente mas foi apresentada como se o fato estivesse acontecendo naquele exato momento, ao vivo. Nela o repórter Figueiredo aparece bruscamente e narra tudo em tempo real, com a maior urgência.

FIG.: Lá vem ele, lá vem ele, Dr. Lá vem ele vamos atrás ali, vamo lá, vamo lá, ali ele vai passando... vamo lá correndo vamo lá perto da viatura, vamo lá, vamo lá, o momento ta aí vamo lá, vamo lá.. Frederico o que é que você tem pra fala alguma coisa... que fala alguma coisa Frederico? Você é inocente?

Frederico Adriano (FA): Não...(..)

FIG.: Você é inocente? Você, você estuprou as meninas e usou lá o depilador você depilô?

FA.: Não...(..) (E1,R1.22)

A mesma impressão é passada quando o programa noticia no presente, o momento da prisão de Frederico:

DT.: (...)Você acompanha agora com exclusividade o momento da prisão do estuprador que fazia com que as mulheres se depilassem na tela da Band. (*Repete a imagem da chegada na delegacia*). (E1, R1.33). *O repórter Lúcio Tabarelli. (LT) cria suspense:*

LT: Este é o momento mais aguardado desde o início da investigação porque há a informação de que o suspeito de estupro se encontra no interior deste carro. (*O repórter se aproxima do carro tentando entrevistar o acusado*) (E1, R1.34).

Sobre a preferência pelo ao vivo, na opinião de Pierre Bourdieu e Marcondes Filho, a velocidade e simultaneidade do tempo presente na televisão dificulta o pensamento porque a velocidade é o contrário do pensamento. Além de distorções que podem ocorrer enquanto o jornalista narra o fato, em frenesi, como se estivesse efetivamente participando dele conforme se observa no exemplo citado, ocorre outra forma de distorção proporcionada

pela ilusão da pureza plena de uma transmissão. A esse fato soma-se a constante exploração da emoção, que privilegia a superficialidade em detrimento da reflexão mais apta à busca da verdade dos fatos, conforme observados por Marcondes Filho (Cf., 2000: 80).

O ritmo acelerado no recebimento e processamento de informações, em tempo real, em linha direta com os fatos, dá pouca margem para que o telespectador compreenda os acontecimentos. A espetacularização das notícias subverte a ordem de importância e veracidade dos fatos. Nessa lógica, as informações que causam impacto e estão sendo veiculadas no momento, têm preferência. A fábula, a ficção e o espetáculo se confundem com o dado informacional.

No jornalismo, em função da agilidade do processo de montagem, circulação e apreensão de informações, a versão dos fatos, o relato, quando carece de investigação e checagem em várias fontes, recai na exposição de depoimentos. Observamos que no BU, a opinião pessoal sustenta as versões da realidade baseadas na autoridade, não nos fatos em si. Nas matérias sobre crimes abundam a opinião do delegado, do investigador, da polícia, das vítimas, testemunhas e dos próprios infratores.

Nos programas popularescos, o sensacionalismo acaba por afetar até mesmo o jornalismo dito sério. Na guerra pela informação e pelos pontos no Ibope, a mídia abre mão de regras básicas do bom jornalismo: ouvir todas as partes envolvidas, conferir as informações antes de divulgá-las, e, principalmente não condenar previamente suspeitos ou acusados. No BU é procedimento comum ver simples suspeitos, apresentados pela polícia, serem julgados e condenados ao vivo e sem direito de defesa. Presume-se que os jornalistas saibam de sua obrigação de não condenar antecipadamente ninguém.

No telejornal BU muito do material apresentado é editado, no entanto, o improviso, o inacabado constitui uma das suas características mais marcantes apresentando o tempo da enunciação como um tempo presente ao telespectador. Ao serem apresentadas, as matérias são transformadas em histórias instantâneas. Tendo de simular um diálogo em contato familiar com seu público, apóia-se numa retórica do direto. O que aparece no vídeo

pretende ser apreendido como simultâneo ao tempo do telespectador. Mesmo quando a ação transmitida é passada com relação ao presente do telespectador, a retórica do direto persiste (E1, R1.35; E2, R2.2; E3,R4.1).

Constatamos aqui uma tendência do jornalismo pós-moderno, em que cada vez mais o meio de comunicação fabrica o ato. Então se a televisão e o jornal não mostraram um fato, por mais grave que seja, como o estupro, ele não aconteceu. O telespectador quer confirmar a verdade e a única coisa que dota o caráter de verdade é a mídia: se o telejornal não mostrou, não é verdade.

Mesmo que as cenas tenham sido gravadas horas antes, Datena narra como se tudo estivesse acontecendo naquele momento. Assim, ele confunde os telespectadores, induzindo-os ao erro de pensar que aquela situação dramática acontece ao vivo, quando se tratam de imagens previamente vistas e editadas pela equipe do programa. Acidentes pré-gravados transformam-se em acontecimentos da hora. Isso serve para esquentar o programa e justificar o seu nome: “Brasil Urgente”.

Conforme vimos no primeiro capítulo o nome “Brasil Urgente” sugere a idéia de que a matéria desenvolvida é de caráter jornalístico mesmo. Indica algo que acaba de acontecer ou está acontecendo e tem preferência sobre todos os demais assuntos em pauta: noticiar um fato de máxima importância. Em várias ocasiões Datena lembra que não somente a grande São Paulo, mas todo Brasil exige soluções urgentes (E3, R1.5; R1.8; R4.9).

O avanço tecnológico nos meios veio a contribuir para reforçar o uso do tempo presente no telejornal. No caso do BU, *motorlinks* nas ruas, colocar um helicóptero meia hora sobrevoando um acidente de moto e usando câmara de longo alcance, transforma os fatos em notícia de extrema urgência e importância merecendo todo o espaço necessário. É a tecnologia interferindo no conteúdo. A barbárie estética tende a se diluir diante da reportagem e se acentuar nos *fait divers*.

Para contrapor o otimismo progressista, que vê o avanço tecnológico como conquista da “humanidade em direção à liberdade”, Adorno e Horkheimer enfatizam que o desenvolvimento tecnológico e científico somente tem sentido quando associado à idéia de humanidade que resiste à barbárie. Os teóricos frankfurtianos se recusam a associar como inseparáveis o progresso e a humanização. Na forma como a indústria cultural produz e difunde mercadorias simbólicas ocorre uma dupla natureza do progresso, comportando contraditoriamente o movimento da regressão. Se a razão se desviou de seu potencial emancipador, a reprodução técnica dos bens simbólicos que revela uma confusão dos objetos originais com suas cópias pauperizadas, o real com seu simulacro, a informação de qualidade com o banal sensacionalista, coloca no âmbito da indústria cultural a contradição de que o progresso tecnológico permite obscurecer o entendimento da realidade. A racionalidade instrumental é concretizada na criação de artefatos culturais que circulam e são consumidos em escala massiva e industrial, como parte do processo, tornando indissociável do conteúdo da mensagem as condições técnicas e operacionais de sua produção, circulação e apropriação por uma audiência ampla, dispersa e impessoal.

Na mesma linha de pensamento dos teóricos-críticos, Marcondes Filho também identifica na produção jornalística a irracionalidade presente no progresso técnico-científico. Essa era tecnológica baseada no fluxo contínuo de informações faz com que fatos, imagens, narrativas produzidas pelos *mass media* sejam presentificados na vida cotidiana das pessoas (Cf., Marcondes Filho, 1993:91). A irracionalidade é demarcada pela submissão da experiência individual ao universo de preocupações sugeridas pelos episódios do telejornal. A definição de estética da barbárie, dentro da lógica de que a forma da produção jornalística está presente no conteúdo do fato noticioso, em muito se afirma em subverter a ordem cronológica e tornar o que imediatamente está sendo exposto como informação urgente para a audiência. A presentificação diz respeito à exploração do instante, dos elementos contingenciais, que despertam a atenção da audiência que obriga o indivíduo a viver um presente perpétuo excluindo o passado. A maneira como as informações são condicionadas à natureza dos veículos, a política de adequar a programação às estatísticas de audiência, ampliando o espectro de receptores em detrimento

da qualidade estética e do conteúdo, dizem muito da violência simbólica presente na indústria cultural (Cf., Sodré, 1999:42).

Na mesma perspectiva proposta por Adorno e Horkheimer de que a técnica não eliminou a fome, o analfabetismo, os campos de concentração, constata-se uma incapacidade da indústria cultural em possibilitar a existência de uma sociedade mais esclarecida, apesar do pluralismo de informações, fontes e meios técnicos de processamento, armazenamento, difusão e captação de mensagens. Essa contradição entre fluxo de informação e ausência de esclarecimento é recorrente nos estudos comparados de jornalismo.

Na indústria cultural, a informação jornalística, até mesmo nos níveis considerados sérios, coloca-se a serviço da produção ficcional, romanesca. As notícias de utilidade pública e até mesmo programas de fundo cultural, passam a ser pautados pela difusão dos interesses da indústria. Essa condição é própria da natureza sistêmica da indústria cultural, que propicia pensar no caráter utilitário da cultura e da produção da notícia, conforme denunciam Adorno e Horkheimer.

Na trilha do relato dos pensadores frankfurtianos, a propósito da “indústria cultural”, Debord considera o “espetáculo” um agente de manipulação social e conformismo político, uma permanente “Guerra do Ópio” (1997: #44) que visa a entorpecer os atores sociais, turvando-lhes a consciência acerca da natureza e dos efeitos do poder e da privação capitalista. O “espetáculo” é, em síntese, aquilo que impede que a consciência do desejo e o desejo da consciência alcancem seu “projeto”: a abolição (sob a ótica marxista) da sociedade de classes, condição histórica que permitiria a todos desenvolver a plenitude das capacidades humanas como fins em si mesmas, envolvendo-se ativamente com o mundo dos objetos, transformando-os, moldando-os e criando-os a partir de seu trabalho intelectual e prático.

3. 4 Linguagem popular

Ao adotar a linguagem do espetáculo sensacionalista, o BU assume elementos de programas televisivos não-jornalísticos, como o uso do recurso da teledramaturgia na postura e nos gestos do apresentador. Datena bate na câmara (na tela) e grita para as autoridades: “acorda! acorda! Me ajuda aí!” (por vezes ouve-se o cantar do galo indicando que é hora de despertar e reagir urgentemente). Anda de um lado para o outro do estúdio com passos decisivos, olhar sério e expressão facial de indignação. Dedo em riste que aponta como uma lança investida, alternadamente para o telespectador, para a autoridade que está sendo cobrada, ou para o olho, a câmara da TV onde é exibida a reportagem. A imposição da voz, sempre grave e a música de fundo reforçam a dramaticidade do momento. A música densa utilizada durante as reportagens e comentários feitos é sempre em tom de crítica ou desabafo.

A linguagem simplificada do produto sensacionalista utilizada pelo BU serve para fortalecer a fusão entre o público com a história relatada. A fala é recheada por gírias, como: “esse cara”, “sujeito”, “meu nego” “safado”, “vagabundo” “imbecil”, “crápula”. “Levou um tiro na bunda (...). Tem que apanhá na bunda com um gato morto até faze o gato miá (...) (E1, R1.17)... ele (*o estuprador*) vai estuprar o coelho da páscoa! (...) (E1,R1.28). Aquele “*sheety boy*” (*ao invés de “pit boy”*) (E2, R2.1). “Veado” para viaduto... (E3, R2.4). (*Datena grita com a produção*) (..) “Eu quero que a luz se rache!” (E3, R3.4); “Parem de me enchê o saco com esse negócio de luz” (E3, R3.3), (...) “...aqui, tira o meu papo ... tem uma frescuraiada” (E3, R3.4).

O uso de gírias marca a originalidade (criatividade) e a identificação do telejornal com as classes populares. Datena procura legitimidade de representação das populações periféricas através do uso coloquial da linguagem, do emprego do palavrão e da gíria, como se esse uso caracterizasse o seu engajamento com os interesses, gostos e expectativas populares.

O conteúdo das críticas sai de um discurso comum de cobrança conhecido por todos:

DT.: “Tem que botar polícia na rua.... Bandido tem que ir prá cadeia... Vocês só sabem mamar nas tetas do povo...” (...) (E2,R1.8). “Vou ficar enchendo o saco dos caras”(E2,R1.13). (...) “Esse INSS é uma piada” (E3, R3.3). “Me ajuda aí presidente (...) por que senão vai pau em você também.(...) e me dói no coração mandá lenha no senhor” (E3, R3.5).

Datena mostra a urgência de reclamar, exigir, gritar.... Existe no telespectador uma projeção, um prazer vicário de espelhar-se em alguém que tenha tomado para si o papel de fazer justiça, coisa que ele, mesmo que inconscientemente, gostaria de ter feito. Tais sensações são detectadas em expressões, falas compulsórias e atitudes aparentemente espontâneas. Nos casos policiais é mais comum encontrar esse tipo de identificação. Por exemplo, as expressões de Datena: “esse bandido”, “monstro”... “esse sujeito merece apanhar muito...” “esse vagabundo”, “bandido da pior espécie”... “precisamos de leis mais duras...”, “chega a uma situação que não dá mais para agüentar...”, e outras do gênero, são sentimentos que fazem com que as pessoas se sintam vingadas e de alguma forma, recompensadas pela violência e abandono a que são submetidas.

BU lida com conteúdos familiares e corriqueiros na vida de pessoas comuns. O conteúdo e a forma, nos repórteres, caminham juntos a fim de envolver o telespectador na história, fazê-lo compartilhar de sentimentos, sensações, angústias e alegrias, tornando-o aparentemente ativo, por tratar de uma realidade conhecida, por permitir que o indivíduo se enxergue na televisão, não apenas como um mero espectador de fatos alheios, mas como detentor de um conhecimento que consegue decodificar. A matéria estimula as pessoas e as carrega para dentro da ação, como participantes da cena. Objetos simples e pessoas comuns montam a cena onde o fato acontece.

O discurso do telejornal em relação à situação de violência e criminalidade, que faz parte do cotidiano da Grande São Paulo, de modo particular entre os marginalizados, é marcado pela sensação de impunidade e insegurança, pela ausência de esperança de que esta situação seja resolvida pelo Estado e pelas autoridades do poder público. É um discurso que oscila entre, por um lado, tentar indicar as causas da violência, a falta de

segurança exigindo das autoridades soluções; por outro mostrar os crimes, os bandidos, a polícia em ação, as prisões, os tiroteios, normalmente envolvendo marginalizados, pobres, favelados, desempregados. É dentro deste contexto que se torna um discurso ambíguo, na medida em que pode permitir uma diversidade de sentidos. A linguagem popular adotada por Datena, ao mesmo tempo em que pretende identificar-se com o discurso do pobre e exigir os seus direitos, retrata o marginalizado, o favelado como violento, bandido e potencial criminoso.

No programa analisado, a criminalidade é geralmente apresentada, associada à marginalidade enquadrando-se numa visão generalizada que existe na sociedade, onde a violência urbana é, na maioria das vezes, associada aos crimes cometidos pelas classes populares. O conceito de marginalidade já vem carregado de significações negativas: os grupos “marginais”, seja por viverem nas favelas, bairros pobres, seja pela condição de desempregados, de pobreza, são normalmente identificados como grupos, que, potencialmente, poderiam recorrer a ações violentas. Isso recorda os pressupostos de Girard acerca dos estereótipos de perseguição na escolha dos bodes expiatórios. Lembrando também que os fracos, os marginalizados, os pobres à semelhança do bode expiatório não têm meios para se vingar.

O telejornal segrega simbolicamente as classes populares porque aparecem sempre representadas como perigosas, estereotipadas e violentas. Ao tipificar pessoas e grupos de comportamentos transgressores, exacerba e valoriza a violência e caracteriza os habitantes pela ocupação, pela perversão, desordem, criminalidade... O discurso que realça a negatividade dos atributos das classes perigosas pressupõe a omissão de questões sociais, políticas e econômicas e, por conseguinte, a omissão das causas da crescente miséria. O discurso da violência não oculta o cadáver, mas oculta as razões da criminalidade e a grandeza da exclusão e da desigualdade social.

Contudo, o programa deixa transparecer também, uma outra realidade: a falta de uma justiça mais equitativa. As diferenças de tratamento que os “privilegiados” e os “pobres” recebem, por parte da polícia, na aplicação da lei e a falência do Poder Judiciário.

3. 5 O humor de Datena

Durante a apresentação do programa, em vários momentos Datena se altera e grita com colegas da produção e auxiliares que não aparecem na tela, manifestando a sua indignação. Mistura o seu mau humor com cobranças aos governantes e políticos e os xingamentos aos “bandidos”.⁷⁸ Pede para falar mais baixo, reclama da exigência com relação ao seu posicionamento diante das câmeras (ao se deslocar de um lado para o outro no estúdio ele deve parar sob um ponto de luz), reclama da aparência estética exigida, dos auxiliares que o telespectador não vê etc. Suas reclamações misturam-se aos desabafos que faz quando comenta os assuntos, cobra das autoridades mais segurança ou xinga um “bandido”.

(...) Olha o estuprador que nós mostramos ontem aqui e que a polícia tinha como ponto de honra prender esse estuprador ... não é (neste momento, Datena grita com o pessoal na Redação, alterando a voz). Dá prá falar mais baixo aí um pouquinho? Se não, não dá prá fazer programa aqui também...Reclamam que eu grito aqui.. e gritam aqui do lado também. Aí não dá prá fazer programa. (houve silêncio total na sala, Datena prossegue). Agora ficou muito silêncio... pode falar um pouquinho mais alto. O negócio é o seguinte.... o pior é que eles me levam a sério.. o .. detalhe é o seguinte olha...é...é.., (...) (E1, R1.20).

Na edição exibida no dia 29 de junho 2004 (E3) o diretor pede para que o apresentador que se movimenta no estúdio, fique sob um ponto de luz. Isso causa irritação e discussão com a produção. Depois, Datena canaliza a sua indignação para o governo.

(...) sai daqui por que? (grita) Porque não tem luz aqui? Qual o problema, não tem luz acende a luz Pisque Band. Ora que absurdo, bota luz aqui então ué... você entendeu? Aliás quem precisa dar a luz aqui é governo, quem precisa dar a luz nesse país, que não dá a luz prá ninguém, sabe isso é uma piada. E parem de me enchê o saco com esse negocio de luz! (berra com a produção) (...) (chama os auxiliares, os camaramen). Vê se não pode aparecer, o seu Xavier, um monte de frescura, vem aqui Xavier, vem aqui comigo prá ver se esse INSS que é uma fábrica de... Chico Boca, cadê o Chico Boca, aposentado... dá prá .. tem luz aqui também, se não tiver a luz também do..do.. vou contar uma coisa pra você... Cadê a luz

⁷⁸ De certa forma, Datena tem um pouco de Flávio Cavalcanti (1923-1986), apresentador do “Noite de Gala”, “Um Instante, Maestro” e, depois, do “Programa Flávio Cavalcanti”, sucesso nos anos 70 na TV Tupi. Cavalcanti adotava uma postura conservadora e não via com bons olhos as mudanças de comportamento dos anos 60 e 70. Tinha na moral e nos bons costumes os pilares da ordem social, assim como a crença na unidade, homogeneidade, ausência de conflitos e conciliação. Ele reafirmava esses valores com uma abordagem pelo lado negativo. Jogava com suspense e com polêmica. Quebrava discos, chorava diante das câmeras. Seus comentários viravam assunto da semana. Para isso, exacerbava algumas características. Até há pouco tempo Carlos Massa (o Ratinho), também fazia algo parecido. Apesar das mudanças, o mau humor e os protestos de Datena no comando do BU, mostra que a essência do gênero continua a mesma. Cfr., Lúcia Maciel Barbosa de OLIVEIRA, “*Nossos Comerciais, por Favor!*”. *A televisão brasileira e a Escola Superior de Guerra: o Caso Flávio Cavalcanti*. Beca Editora, São Paulo, 2001. Artigo: *A doutrina política de Flávio Cavalcanti na TV*. In: *Caderno 2, Estado de São Paulo*, D3 de 27 ago. 2001.

ai o...(reclama gritando). (...) O pai do Póllo ganha R\$ 350,00 ele tá me dizendo aqui. Isso é uma piada e os caras tão preocupados com a luz. Eu quero que a luz se rache! (E3,R3.3; R3.4).

Em outro episódio, Datena procura desmascarar a televisão revelando as preocupações da produção com relação à aparência dos apresentadores. Essa preocupação, muito comum na televisão, é tudo uma farsa, protesta Datena:

(...) Dar a realidade, televisão é assim mesmo. Pensam que é tudo bonitinho em televisão? Eu por exemplo, o Ladinho me deixa bonito, aqui, tira o meu papo, passa maquiagem, tem uma frescuraiada também que eu vou contar uma coisa prá você. Aí chega na rua as pessoas me dizem: “Datenão, você parece tão bonito e na televisão você é um bagulho”, é lógico. É tudo mentira esse negócio bonitinho e.. tal, essas fres... parem de me enchê o saco (*grita*) com esse negócio de luz. O que eu tô falando aqui é seríssimo! (...) (E3, R3.4).

Quando Datena deixa de seguir as formalidades do programa ele poderia estar dizendo que toda a seriedade mostrada no formato e nos apresentadores do telejornal de qualidade, não passa de uma farsa. É a ironização do próprio jornalismo que pretende ser objetivo, informativo, sério, quando na verdade não passa de pura aparência.

A postura do apresentador tem muito a ver com a sua situação pessoal, familiar e profissional. Ele mesmo confessa que às vezes não dorme direito e vive sob influência de anti-depressivos. Já se envolveu em várias polêmicas com concorrentes, sendo as mais contundentes com Milton Neves, que apresentava o “Cidade Alerta” na Record em junho de 2003 e Gugu Liberato que o incluiu na famosa armação com o PCC (Primeiro Comando da Capital), no programa “Domingo Legal” do SBT em setembro do mesmo ano.

Na edição do dia 09 junho 2003, Datena reclamou no ar, que a direção da Band pediu para ele ser “mais light, menos invocado”. “Light uma ova! Se não gosta, me dá o meu que vou embora!”, protestou.

Girard sustenta que quando a violência se manifesta, há pessoas que se jogam de encontro a ela, enquanto outras tentam impedir seu progresso, como pretende Datena no telejornal BU. Paradoxalmente, com frequência, são exatamente os que tentam impedir a violência que permitem seu triunfo. Há momentos em que o remédio é eficaz, seja a intransigência, seja o engajamento. Em outros, pelo contrário, todos eles são inúteis, só

aumentando o mal que acreditam combater. Em diversos momentos, o BU aposta na contenção da violência incitando a violência.

DT.: Ah! Levou um tiro na “bunda” o bandido é...levou um tiro na “bunda”... aliás bandido tinha que apanhar na “bunda”, não é só levar tiro na “bunda” não, tinha que apanhá, não é verdade! (E1, R1.17; 18).

O próprio apresentador se altera e grita com os colegas, descarregando a sua raiva.

Dá prá falar mais baixo aí um pouquinho? Se não, não dá prá fazer programa aqui também...Reclamam que eu grito aqui... e gritam aqui do lado também. Aí não dá prá fazer programa (*houve silêncio total na sala*) (E1, R1.20).

Neste ponto as investigações de Girard encontram apoio. Chega um momento no qual só é possível opor-se à violência com uma outra violência; neste caso pouco importa ter sucesso ou fracassar, pois é sempre ela que ganha. A violência tem extraordinários efeitos “miméticos”, tanto diretos e positivos, quantos indiretos e negativos. Quanto mais o ser humano tenta controlá-la, mais lhe fornece alimento. A violência transforma em meios de ação todos os obstáculos que se acredita colocar contra ela. Como afirma Girard, “assemelha-se a uma chama que devora tudo o que se possa lançar contra ela para abafá-la” (1998:45).

Mesmo tratando de assuntos sérios e de grande importância, Datena mostra, às vezes, uma postura de gozação e cinismo para com o alvo de suas críticas. Tal postura fica evidente quando o apresentador solta uma gargalhada forçada ou faz uso da linguagem de baixo nível, cínica e cômica. Essa postura de deboche aparece, por exemplo, na matéria sobre o estuprador (E1) quando o apresentador dialoga com o delegado:

DT.: (...) Ele tava fora da cadeia há quanto tempo heim Dr.?

Dr.: Há 4 meses ele estava em liberdade condicional...

DT.: Há..há há ...ha...ha...haaaa...(risos de deboche) (...) Tá agora na cadeia de novo será que agora alguém vai dar indulto de Natal para ele ver o Papai Noel? Ou será que vão libertá-lo na Páscoa pra ele vê o coelhinho da Páscoa, ele vai estuprá o coelho da Páscoa tamém (...) (E1,R1.28).

Tal posicionamento, acaba de forma cômica incitando à violência:

DT.: (...) o sujeito merece apanhá muito.. não é... devia apanhá muito dos pais, não é... com um gato morto até o gato mia...(risos) ... é que nem diz o outro.. tem gente que merece apanhar com um gato morto até o gato mia, outro dia um sujeito me falô (...) (E1, 1.18).

De certa forma o apresentador quer mostrar para o telespectador que os criminosos e infratores que causam tanto medo são ridicularizados, sem dignidade, não merecem o respeito, algo cômico. O receptor por sua vez assimila o tom de gozação que ameniza a história dramática relatada. Por vezes, as cenas apresentadas são tão chocantes que se tornam brincadeiras, viram gozação.

Ao comentar a matéria exibida no dia 29 junho de 2004 sobre a crise do INSS, Datena força uma gargalhada. Algo cômico com uma dose de cinismo e protesto. O motivo é a notícia de que após vinte e seis dias do fim da greve dos servidores mesmo com as enormes filas, a previsão é de que a situação se normalize dentro de um mês.

Vinte e seis dias depois do fim da greve dos servidores os segurados ainda esperam horas nas filas para receber atendimento. A expectativa é que a situação seja normalizada até o fim de julho...hahahahahahaaaa!!! (*gargalhada cínica*)
Há ..há há há há haaaaa!!! (*mais forte*) O que que ééé??? Há há haá hahahaaa!
hehahahaha...Deixa eu ver na tela. (*reportagem na tela*) (E3, R3.1).

Depois de se explicar pelo motivo do riso forçado Datena aproveita para reforçar a sua crítica ao INSS:

Olha, isso é uma calamidade uma verdadeira porcaria, uma vergonha o que se fala de melhorar esse INSS. Por isso que eu morri de rir, que me deu gargalhada é lógico que foi uma gargalhada forçada, mas nem precisava ser, porque é uma vergonha esse INSS. Essas filas são vergonhosas... muda governo sai governo e...(...) Esse INSS é uma piada, (música) é uma piada, isso aí é um organismo de humilhar velhos, de humilhar aposentados! (E3, R3.3).

Não faltam as discussões com a produção bem como a busca de apoio nos auxiliares que trabalham nos bastidores para reforçar o discurso. Falando sobre a crise no INSS, Datena dialoga com os auxiliares sobre o salário de aposentado que eles recebem:

DT.: (...) Quanto você ganha de salário, aposentado que é, Chico Boca? (...).

Chico Boca: R\$ 650,00

DT.: R\$ 650,00! Trabalhou quantos anos, vem cá Chico?

Chico Boca: Trinta e cinco anos.

DT.: Trinta e cinco anos prá ganhá o que? R\$ 650,00! Trabalhou a vida inteira o coitado do Chico Boca. Você entendeu? O pai do Póllo ganha R\$ 350,00 (...) (E3, R3.4).

Esse lado cômico de certa forma faz parte do estilo do programa, que usa o cômico, o grotesco, a teledramaturgia e o humor circense para se solidarizar com o público.

De tudo visto até o presente fica claro uma constante: a forma e o estilo do BU revelam, em cada reportagem e comentário de Datena, elementos da sociedade do espetáculo contemporânea. O recurso da repetição da imagem e assuntos espetaculares é adotado para chamar ou manter a atenção do telespectador. Na visão de Debord, a sociedade baseada na indústria moderna é fundamentalmente “*espetaculoísta*” (1997: #14). Ou seja: o “espetáculo” não é um “suplemento” ou “uma decoração” do mundo real, mas o “modelo de vida” dominante na sociedade:

Não é possível fazer uma oposição abstrata entre o espetáculo e a atividade social efetiva: esse desdobramento também é desdobrado. O espetáculo que inverte o real é efetivamente um produto. Ao mesmo tempo, a realidade vivida é materialmente invadida pela contemplação do espetáculo e retoma em si a ordem espetacular à qual adere de forma positiva. A realidade objetiva está presente dos dois lados. Assim estabelecida, cada noção só se fundamenta em sua passagem para o oposto: a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo é real. Essa alienação é a essência e a base da sociedade existente (*Ibid.*: #8).

A realidade do espetáculo passou a ser a chave única para se entender a vida. É ela que diz o que é bem e mal, bandido e mocinho. Tudo vai passar pelo espetáculo, e, especialmente, pela televisão. Portanto, não apenas, nem principalmente, as “massas operárias”, mas também o “homem médio e até a elite”, uma multidão de espectadores predisposta a preferir “emoções baratas”, “lixo sensacionalista”, “apelos sensuais” e “estímulos visuais” à criação artística, à leitura séria e à atuação política reflexiva e responsável. Conforme pondera Gabler ao analisar a sociedade americana, inspiração para o resto do mundo.

No momento em que a cultura se submete à tirania do entretenimento e a vida se torna um filme, os críticos reclamam que os Estados Unidos retrocederam a uma “cultura carnavalesca”, ou “cultura do lixo”, onde tudo é embrutecido, vulgarizado e banalizado, onde o que é espalhafatoso e espúrio tem mais chance de ser recompensado do que o verdadeiramente meritório e onde os laços comunitários antes forjados por tradições e valores morais comuns são hoje forjados pelas manchetes dos tablóides, por mexericos e pela mídia (2000:16).

Com isso podemos entender a linha de pensamento do já familiar argumento de defesa dos donos de empresas jornalísticas, produtores de programas sensacionalistas e *reality shows*, toda vez que se questiona a qualidade dos programas: “é isso que o público deseja”.

Observamos que a cultura do espetáculo utiliza a informação-mercadoria e a imagem-mercadoria para responder a mais um imperativo da cultura de massas: a procura contínua

pelo entretenimento, considerado diversão e reduzido a tempo de consumo. Consolida-se aos poucos uma sociedade de *voyeurs*, instalando o espetáculo em todas as instâncias comunicativas.

O fim da fronteira entre informação e entretenimento está obrigando o telejornalismo a se adaptar ao ritmo e características das mensagens publicitárias. As notícias são apresentadas por belas mulheres, ou por “âncoras” que funcionam como *showmen*. A aparência, a linguagem, a articulação, o estilo do discurso, a tonalidade da voz, devem ser percebidos pelo espectador como parte de um mundo espetacular. Nesse sentido, os políticos e os “âncoras” se parecem muito: eles aparecem como um produto entre outros, são avaliados com critérios que se aproximam bastante dos vigentes na sociedade de consumo. É o mundo do comércio e da publicidade servindo de parâmetro referencial para a produção televisiva.

3. 6 Contradições evidentes

Na análise das matérias observamos uma tendência para aumentar ou inflar os números e o tempo de espera por atendimento ou no caso de infratores, no tempo de reclusão, o que só dá mais importância à notícia. Um outro aspecto que chama a atenção são as informações contraditórias passadas pelos diversos personagens envolvidos nas reportagens. Com isso, as informações veiculadas carecem de precisão e veracidade.

Por exemplo, na reportagem sobre “o estuprador que depilava” (E1), segundo Datena, Frederico Adriano teria passado 13 anos na prisão antes de sair e cometer os estupros (E1, R1.1); o delegado entrevistado diz que foram 9 anos (E1, R1.28); já o repórter Lúcio Tabarelli afirma que segundo a polícia teriam sido 11 anos (E1, R1.35; R.1.12). Essa falta de precisão deixa o telespectador confuso e sem saber em qual versão acreditar.

Na reportagem (E2, R1) “Vítima de atropelamento morre no centro de São Paulo”, é visível a tendência em aumentar o tempo que o corpo jogado na calçada fica à espera da perícia. O repórter Edie Póllo começa anunciando que o acidente teria ocorrido “por volta

das 3:30hs da tarde (E2, R1.2). Momentos depois o mesmo repórter afirma que o corpo está lá desde às 3:00hs (E2, R1.3). O primeiro cidadão entrevistado diz que é desde às 2:45hs (E2, R1.5), informação que passa a ser adotada pelo repórter. Mais tarde, porém, Datena arredonda para às 2:00hs da tarde (E2, R1.8) e o mesmo repórter, Edie Póllo, passa a adotar a versão de Datena, dizendo que o corpo está exposto desde às 2:00hs (E2, R1.8). O repórter que teria o trabalho de levantar e averiguar as informações, muda 3 vezes de versão sem se preocupar em checar os dados (temos a sua versão inicial, a do entrevistado e a de Datena). A diferença entre as três versões é de 1:30hs, o que aumenta consideravelmente o tempo de espera, reforçando a idéia de que a perícia é mesmo muito lenta para chegar ao local.

O apresentador segue anunciando que o corpo está lá “jogado no meio do asfalto desde às 2:00hs” (E2, R1.9; R1.10) (repete outras 4 vezes). Mais adiante muda para às 2:40hs (E2, R1.11) e depois volta a dizer que teria sido desde às 2:00hs. Um quinto cidadão entrevistado diz que o corpo estaria lá desde às 3:00hs e o repórter volta a afirmar que seria “desde às 2:30hs”. Por fim, Datena continua: “teve um atropelamento às 2:00hs da tarde e até agora há pouco não tinha aparecido a perícia lá” (E2, R1.16).

O telespectador fica se perguntado a que horas mesmo aconteceu o atropelamento e quanto tempo depois a perícia chegou ao local? O que pode parecer apenas um detalhe revela a falta de precisão na divulgação dos fatos e a facilidade com que o programa muda as informações sem verificar os dados. Isso, de certa forma, afeta a veracidade e a seriedade com que as matérias são feitas, uma característica do gênero sensacionalista.

Na matéria sobre a mãe que perdeu a bebê em Santo André (E3, R4.1), o repórter informa que ela teria esperado por 8 horas para ser atendida. As informações fornecidas pelo mesmo repórter que entrevistou a mãe dão conta de que ela esperou das 15:40 até às 21:30; um pouco mais de 6 horas, que já é um tempo absurdo. Ao aumentar o tempo de 6 para 8 horas o repórter cria mais drama.

Observamos também que as informações divulgadas e as imagens que acompanham a matéria são contraditórias em outro aspecto. Durante o programa inteiro Datena anuncia: “Tem um corpo jogado no meio do asfalto” (E2, R1.7) (entende-se no meio da rua) mas, enquanto ele fala, as imagens mostram o corpo sobre a calçada. São todas imprecisões que passam despercebidas pelo telespectador, mas, que no final influenciam na visão criada sobre a realidade.

A principal matéria do programa exibido no dia 09 junho de 2003 (E1, R1) destaca o fato de o estuprador exigir que suas vítimas se depilassem antes que ele as estupra-se. Esse fato é considerado relevante, mesmo porque aparece na manchete “Preso o estuprador que obrigava vítimas a se depilar”. Depilação é um capricho do estuprador e está relacionado à uma intimidade das mulheres. Na matéria, as três vítimas entrevistadas e que reconheceram o estuprador, indagadas sobre o detalhe da depilação, todas afirmaram que isso não havia ocorrido com elas. Da forma como o fato foi apresentado, depilar seria uma das marcas do estuprador que pedia isso para todas as vítimas. Mas, as entrevistas com as vítimas e com o acusado atestam o contrário:

LT.: “Depois disso em algum momento ele obrigou você a se depilá alguma coisa do gênero?”

Moça: “Nada... só pediu prá mim tomá banho... só... ficou me olhando...ainda. Tinha um box e ele ficou me olhando pelo box” (E1, R1.9).

Entrevista com o estuprador:

FIG.: Você, você depilou uma das vítimas?

FA: Não...

FIG.: Você não depilou nenhuma Frederico? Por que, por que que você fez isso com essas três mulheres? Você é inocente? Você sabe que você foi reconhecido por três. O que você tem a falar? (E1, R1.2)

Fica a dúvida: esse capricho do estuprador teria ocorrido com outras vítimas não contada pela reportagem ou o fato foi inventado pelo telejornal para criar mais espetáculo?

Na matéria sobre o atropelamento no centro de São Paulo (E2, R1), Datena informa que o corpo do cidadão é o de um “pai de família morto hoje às 2:00hs da tarde e até agora, até agora o homem exposto aí” (E2, R1.8).

Anunciar que a vítima seria um pai de família causa mais impacto. Pai tem filhos para criar, esposa, responsabilidades e agora está ali jogado. Não se sabe como ele obteve essa informação. A única informação vaga do repórter é de que o corpo seria o de “um rapaz aparentando entre 34 e 35 anos” (E2, R1.1). Testemunhas dizem que ele seria um vendedor ambulante, grupo bastante visado pela fiscalização da Prefeitura. Seria mesmo um pai de família, um jovem, um homem qualquer? Detalhes sobre a identidade da vítima parecem não interessar muito. Dá muito mais espetáculo mostrar o corpo jogado na calçada e pressionar para que a perícia e o IML apareçam no local. Evidentemente, o resgate do corpo não pode ser feito tão depressa, pois isso acabaria com a expectativa criada.

Mais interessante ainda é notar a preocupação por parte do repórter e do próprio apresentador com relação ao choque causado nas pessoas que passavam pelo local e paravam para ver o corpo. Vejamos a reportagem:

EP.: A, Datena, a gente fica realmente bastante chocado com essa situação, (...) olha o trânsito, as pessoas vão passando, isso aqui que é uma coisa de louco, ó.. olha só Datena, as pessoas vão passando aqui e vão olhando aqui, parece que tem um corpo em exposição. Realmente é chocante (...) (E2, R1.8).

Enquanto isso, imagens do corpo jogado na calçada eram mostradas com destaque na tela, também para aqueles que não passavam pelo local, até mesmo para crianças que assistem em suas casas por toda a cidade. Isso não é considerado chocante.

DT.: Veja aí, a quantidade de pessoas que passa aí, gente com seus filhos, não é verdade, com crianças dentro do carro, olha lá, o rapaz morto ali e tal, nós somos obrigados a ver isso? Onde é que vocês estão, heim ? (E2, R1.9).

Datena se justifica informando que está mostrando porque é uma cena “deprimente”.

(...) Estamos mostrando (o corpo) porque é uma cena deprimente, não é! O...o brasileiro não é respeitado nem na hora da morte. Isso aí é um tapa na cara da sociedade, isso é uma brincadeira (...) (E2, R1,7).

Outra contradição é despertar a curiosidade e, ao mesmo tempo, estranhar que as pessoas sejam tão curiosas. “Não sei por que o povo gosta de ver acidente. Não ajuda em nada”. O acidente que atraiu tantos curiosos, no real, agora gravado e outra vez transformado em acontecimento “ao vivo”, ajuda a aumentar a audiência atraindo os curiosos para a TV. Isso está em sintonia com a situação criada pelo programa que se

propõe a combater a violência e ao mesmo tempo exalta a mesma violência que deseja combater.

Os crimes e descrições detalhadas de acidentes mostrados pelo BU tornam o jornalismo mais espetacular que qualquer outro espetáculo da TV, mas ao mesmo tempo, menos jornalístico do ponto de vista do que realmente pode interessar à sociedade.

É chocante o fato das pessoas serem obrigadas a ver um corpo em exposição. Por isso, segundo o repórter, elas não deveriam assistir as imagens e o telejornal não deveria mostrar o corpo da vítima. Por outro lado, Datena convida os telespectadores a assistir a cena porque é algo “deprimente”. Segundo o programa, é lamentável o que as pessoas ao passarem pelo local estão vendo. Temos um convite para assistir e uma certa censura (proibição) ao mesmo tempo. Isso, de certo modo, nos remete ao conceito do *double bind* desenvolvido por Girard. Imitem-me e não me imitem. Vejam e não vejam... Datena acha que o BU tem a obrigação de mostrar o corpo em destaque na tela para todos verem em suas casas, inclusive crianças, que assistem à televisão naquele horário, porque é uma cena “deprimente” e ao mesmo tempo, lamenta que os telespectadores tenham que ver tal cena. Parece haver um esforço para atribuir às autoridades toda a culpa pela situação criada inclusive pelo programa ter que mostrar aquele corpo jogado.

DT.: “Vamos ficar com a câmera aberta aí mostrando o pessoal vendo esse corpo aí, perto da Praça da Sé para ver quanto tempo aparece alguma autoridade aí, alguma toridade aí pra resolvê, como diz o meu amigo, cadê a “toridade”? Cadê a “toridade”, coisa vergonhosa,...) Eu vou te chama (o repórter) a cada 5 minutos prá vê se alguém foi dá satisfação à população (...)” (E2, R1.9).

(...) Olha aqui, vou fazer o seguinte, eu quero essa imagem colocada aqui do meu lado (grita). Ali no meu lado da tela em wipe, colocada na janela alí. Essa imagem é um tapa na cara da sociedade, e que e.. é.. demonstra o descaso que as autoridades dessa cidade tem para conosco, prá com o cidadão, prá com o cidadão paulistano, o cidadão brasileiro, um sujeito atropelado às 2:00hs da tarde, morreu, e tá lá exposto, até agora. Bota aqui em wipe, deixa essa imagem direta aqui, que eu quero vê, à.. à.. que hora vai aparecer alguém aí. (grita) Tá do meu lado, ó aqui, a imagem vai ficar aqui do lado (...). Isso pra vocês que não fazem nada pela cidade e ainda assim quando não tratam um cidadão brasileiro enquanto ele está vivo, morto então fica aí, vai ficar aí, vai ficar aí que eu quero saber (...) quando aparece alguém. (...) (E2, R1.10).

O programa termina e o telespectador fica sem saber quando o carro do IML foi ao local para levar o corpo da vítima. A principal reivindicação do telejornal, que passou o tempo todo exigindo que o corpo fosse recolhido o mais rápido possível, aos olhos do

telespectador, não foi atendida. Estaria ainda o corpo jogado na calçada? O telespectador imagina que o IML tenha ido lá e realizado o seu trabalho. Criou-se uma expectativa que não foi documentada, em outras palavras não aconteceu, deixando a sensação de insatisfação no ar.

O telejornal faz uma distinção entre a violência real e a violência exibida nos programas. Enquanto aquela é considerada impura, ilícita, repudiada e combatida, porque choca as pessoas, a violência mostrada na tela para um número infinitamente maior de pessoas de todas as idades e em toda a cidade, é permitida. Os problemas reais, uma vez captados pelas câmeras se tornam virtuais para voltarem a ser apresentados na televisão como se fossem reais e ao vivo, mas já em forma de espetáculo. Os fatos acontecem hoje enquanto são vistos no telejornal, desaparecendo assim que terminar o programa para voltar a aparecer no dia seguinte quando o espetáculo continua.

Ao reduzir a temática da violência às emoções dramáticas do crime urbano, o jornalismo deixa-se tolher por uma visão superficial. Os estudos, os debates e os acontecimentos produzidos por pessoas e instituições que combatem a violência são completamente ignorados pelos editores, pauteiros, apresentadores e repórteres dos telejornais sensacionalistas. A preferência é tratar os problemas reais da sociedade em forma de espetáculo que está mais para o entretenimento não permitindo uma reflexão séria em busca de soluções. Estes, longe de encontrar soluções objetivas, fazem da violência mais um produto de consumo vendido juntamente com os produtos oferecidos pelos patrocinadores do telejornal.

3. 7 Violência e emoção em doses exageradas

Outra característica visível é a divulgação e exploração, em tom sensacionalista, de matérias que emocionam ou escandalizam. O programa em questão não vive somente do noticiário policial. Existem também as reportagens que privilegiam o chamado lado humano do cotidiano.

Ao mesmo tempo que nos mantém sob tensão imóveis diante da tela, esperando o desfecho da ação, vamos substituindo a razão pela emoção. São imagens atraentes, que prendem nossa atenção porque nos sensibilizam. Ocorre o que Marcondes Filho chama de mimetismo: “se a TV consegue fazer com que eu me fixe a ela, se ela me prender e eu sentir ligação, emoção, envolvimento, eu me sentirei, então, como se estivesse lá” (2000: 86). Ao sentir que participou do acontecimento, talvez até chegar às lágrimas, então, aquele acontecimento terá se tornado real, porque você o vivenciou. Como considera Eugênio Bucci,

quando o jornalismo emociona mais do que informa, embora seja legítimo que as narrativas de TV comportem a emoção e despertem sentimentos, tem-se aí um problema ético, que é a negação da sua função de promover o debate das idéias no espaço público (2002: 144-145).

A matéria sobre a mãe que perdeu a bebê por falta de atendimento médico em Santo André, (E3, R4) vem carregada de emoção. Existe situação mais triste do que ver uma mãe desolada com a perda da filha, chorando diante das câmeras? A emoção aumenta com as palavras de Datena:

(...) Quem vai devolver a vida da filha dela? Quem vai devolver, quem vai? Quem vai devolver... Quem vai enxugar as lágrimas dela? Quem é que vai enxugar as lágrimas dela? *(na tela aparece a senhora enxugando as lágrimas)* (E3, R4.9).

Na televisão, a edição de um telejornal sensacionalista não pode ser a mesma de um telejornal tido como sério. O repórter tem que provocar emoção. A edição não pode cortar a imagem da mãe que chora desesperada a morte de sua filha. É preciso ouvi-la para que conte em detalhes como aconteceu. Explorar a emoção tem como finalidade prender a atenção do telespectador. Na mesma entrevista, o repórter vai conduzindo a mãe que responde exatamente o que ele quer. A pergunta já contém a resposta, ela somente confirma o que o repórter vai dizendo.

FIG.: E que hora que o parto foi feito?

Solange (SL): (mãe) : Foi depois das 21:30hs

FIG.: Quando nasceu a criança...

SL.: Quando nasceu a criança (música de fundo, choro da mãe).

FIG.: Nasceu morta...

SL.: Nasceu morta...

FIG.: A senhora agora quer justiça...

SL.: Quero justiça porque eu sei que não vou trazer a menina de volta Datena, mas outras mães, outras crianças não vir cair nas mãos desses assassinos prá mim são uns assassinos (...)

FIG.: Isso faz dez dias?

SL.: Faz dez dias...(...)

FIG.: A senhora fez um parto de cesariana e ainda está com os pontos?

SL.: Ainda estou com os pontos...é.. .(E3, R4.6).

Datena intervém para dar seguimento às perguntas e intensificar a emoção. Ele ajuda a mãe a dizer aquilo que vai produzir mais emoção. A senhora sente em Datena uma segurança, alguém que a ampara e escuta. Datena fala das injustiças que cometeram à uma mãe incluindo, com isso, todas as mães que viveram uma situação parecida. Ele mostra muita empatia e consegue expressar o que a mãe está sentindo mexendo ainda mais com a sua emoção e ela confirma: “é verdade Datena”. Aproveitando do fato Datena incentiva o telespectador a participar do “Pisque Band”.

DT.: Me ajuda aí. Acorda politicada! Quantos pais e mães nós ainda vamos ver chorando a morte de seus filhos? Corredores da morte nesses hospitais, falta de leitos, falta de vergonha na cara, falta de médicos, tudo isso representa o protesto do Pisque Band (E3, R1.6). (...) É por causa dessas histórias que o pessoal está piscando uma barbaridade aí no ar...pode botá..deixa ela falando.. por favor..

SL.: Datena, e depois ele ainda me ofereceu uma adoção, falou assim que eu tinha jeito de ser um mãe muito carinhosa que ia providenciar uma adoção prá mim.. Aí eu falei que eu queria a minha (*choro*).

DT.: A sua ninguém vai dar ...

SL.: É verdade...(em prantos)

DT.: Por que que não deram a vida da sua filha, não é?

SL.: É...verdade Datena (a mãe soluça), depois aí perguntou se eu queria vê minha filha. Aí eu falei que eu queria ver, e eu.. não agüentei.. aí eu peguei e fiquei abraçando e beijando ela no braço... (*choro*) (E3, 4.7).

O momento de maior emoção e indignação é reforçado por mais um daqueles discursos, cobrando das autoridades e instituições de saúde melhor qualidade no atendimento. Enquanto a mãe, em estado de choque pela perda da bebê fala, derretendo-se em lágrimas, o programa mostra imagens das casas piscando as luzes. Datena:

Por histórias como a sua que São Paulo pisca em protesto. Não tira a imagem... que São Paulo pisca em protesto contra a saúde pública, sabe. São Paulo inteira pisca em protesto contra a saúde pública, (...) (E3, R4.9).

No final fica a impressão de que esse não foi um simples protesto contra a péssima qualidade da saúde pública, mas uma rejeição total à saúde pública em geral. Em tempos de privatizações isso só vem reforçar a campanha pelos serviços de saúde privatizados.

Pela utilização do tom escandaloso e chocante na produção de noticiário que extrapola o real, adquirindo um certo grau de ficção, o BU sensacionaliza aquilo que não é

necessariamente sensacional, conforme descrito no primeiro capítulo do nosso estudo. Conforme o nosso referencial teórico, a espetacularização da notícia e a proximidade com a ficção têm sido temas freqüentes da pesquisa científica no campo da televisão e do telejornalismo. Ignácio Ramonet, por exemplo, fala na hiper-emoção, figura característica da superinformação que a televisão produz e mostra como “o telejornal em seu fascínio pelo espetáculo do evento, desconceitualizou a informação”, transformando tudo em espetáculo (1999:22). O autor assim explica o papel da emoção no processo de informação: “Se a emoção que vocês sentem ao ver o telejornal é verdadeira, a informação é verdadeira” (*Ibid.*:22).

No estudo dos telejornais sensacionalistas as manchetes merecem uma atenção especial por constituírem-se no principal elemento da produção do discurso. Observamos um grande investimento na chamada, justamente porque ela é responsável pelo interesse (consumo) no telejornal e pelo primeiro contato com o telespectador. A expectativa em torno das promessas de revelação da manchete é maior do que aquilo que o desenvolvimento da matéria oferece. Dessa forma, elas inicialmente trazem muita surpresa, o que depois pode se transformar em frustração.

“Preso estuprador que obrigava vítimas a se depilar” (E1, R1).

“Pit boy mata rapaz com sete tiros à queima-roupa” (E2, R2).

“Mulher perde bebê durante o trabalho de parto” (E3, R4).

A sensacionalização dos fatos sociais, a personificação dos acontecimentos históricos e a redução do real ao factual, que determinam os aspectos da exploração da emoção e do interesse da audiência, decorrem da utilização de chamadas que exploram o inusitado e causam uma imediata curiosidade, uma vez que agrupam idéias, personagens e contextos de forma espetacular.

A televisão tem uma grande capacidade de criar mundos “reais”, ou seja, mundos aos quais o olhar empresta uma realidade, que é vivida no íntimo dos telespectadores. A identidade do telespectador com as personagens mostradas nas reportagens ocorre por um processo de “enquadramento” da vida num episódio permitido e tolerado. O processo de identificação permite viver certas emoções sem correr riscos, no isolamento de sua casa, em estado de segurança.

Um outro aspecto observado é a ligação que o programa faz entre fatos que ocorreram em situações completamente distintas. No segundo programa analisado, (E2 de 31 março 2004) o telejornal passa de uma cena para outra como se elas estivessem intimamente ligadas entre si. A reportagem sobre o atropelamento foi desenvolvida ligada à uma outra matéria sobre uma briga entre “pit boys”. O telejornal mostra o corpo do homem atropelado jogado na calçada da Avenida Senador Queiroz, em São Paulo e imediatamente mostra o “pit boy” disparando a um metro de distância do rapaz que cai da moto e tenta se defender com as mãos. A cena se repete por várias vezes com a narração detalhada de Datena: (...) “levando tiros no rosto aí, levou um, dois, três...” (E2, R2.1).

A vítima, atingida pelos disparos, tenta se proteger atrás de sua moto e acaba estendida no chão, à semelhança do homem atropelado, que teve o corpo jogado “no meio do asfalto” (R2, 1.1). A cena é de violência extrema: um assassinato cruel ao vivo mostrado repetidas vezes. A violência, que outrora era algo a ser ocultado para ressaltar o desejo de se ter harmonia na sociedade, parece ter deixado de ser um tabu. A sociedade já não tem vergonha de mostrar-se cruel. Depois de observar que a cena é chocante, Datena narra o ato mais uma vez como se estivesse narrando um jogo de futebol:

(...) você vai vê ai de novo (repete a cena dos disparos) tentou pegar a arma do outro, botou a mão na arma porque sabia que ia morrer. Levou um tiro à queima-roupa, outro, outro, outro, tentou se arrastar prá fugi e...(E2, R2.2).

A cena do crime cometido pelo “pit boy” disparando sete tiros à queima-roupa contra um rapaz, ainda que fatal, ao repetir-se indefinidamente num mesmo canal em várias emissoras, apreende a atenção do telespectador no limite de ser visto não mais como acontecimento trágico, e sim na condição de entretenimento, uma cena de filme. Ao exibir a violência através da mídia, ela sofre um tratamento estético, produzindo, ao mesmo tempo, um efeito amenizador no impacto da cena.

Por outro lado, a exposição chocante de fatos, acontecimentos e idéias nos telejornais sensacionalistas, visando emocionar para além dos graus normais, contribui para tornar a violência irreal e banalizada. As imagens da violência, dado o grau de recorrência,

contribuem para torná-la normal e integrada ao cotidiano do telespectador. A violência retratada pelos telejornais sensacionalistas vê-se potencializada em relação à violência vivida na realidade e essas distorções amenizam as violências efetivas, quando em confronto com as que nos são mostradas.

O acúmulo de experiências visuais, sensitivas e emocionais na velocidade da informação, levam a uma perda da sensibilidade, passando-se a considerar a barbárie e o terror como normais. As informações, mensagens, sons, ruídos e sensações são rapidamente presentificados e substituídos instantaneamente, num encadeamento que anuncia no momento o que é novo para, num segundo instante, relegarem-no ao esquecimento. A compulsão pela novidade informativa e a exploração da curiosidade, do grotesco, compromete a sensibilidade de tal forma que, de modo crescente e cumulativo, o receptor deixa de ser capaz de se sensibilizar quanto ao trágico, à miséria, à dor. A repetição contínua da violência amortiza a indignação e age no sentido de sua banalização.

O espetáculo não se define pelos conteúdos senão pela sua “eficácia visual”. Conforme Marcondes Filho argumenta, “na televisão tudo é só espetáculo” (1988:41). Para se entender televisão é preciso se fixar na magia do *show*. “O espetáculo é a linguagem da televisão (...) e é segundo a lógica do espetáculo que tudo nela é transmitido” (*Ibid.*:41). A lógica do espetáculo de certa forma tudo neutraliza e não permite que o conteúdo, discurso ou tema nos atinja.

A condição definidora do fato noticioso, portanto, é a exploração do inusitado e pretende destacar, na seleção dos assuntos, aspectos mais espetaculares, sensacionais. A busca permanente da anormalidade, passa a ser uma tendência natural no meio jornalístico. Para superar a concorrência e provocar interesse no telespectador, o que importa é a sensacionalização dos fatos sociais.

Conforme demonstra Debord, no espetáculo, na sociedade capitalista moderna, o indivíduo não vive em sua própria vida as suas emoções, frustrações, alegria e entusiasmo. Ao contrário promovem-se experiências mentais, imaginárias, abstratas. Vive-se as

emoções dos outros, através das imagens. Na televisão assiste-se as emoções em vez de vivê-las. É uma vivência abstrata, mental. O esgotamento do fato pelo excesso de redundância é uma característica da indústria cultural, particularmente do meio televisivo, em virtude da evidência da exposição da imagem.

O BU parece acreditar que mostrando a violência e o crime, chocando a população, ajuda a reduzir a criminalidade, ou obriga os poderes constituídos a tomar medidas mais enérgicas. Quando criticados, produtores desse gênero de telejornal justificam-se, afirmando que a violência e a morte fazem parte do cotidiano; o telejornal não incentiva a violência, mas mostra o cotidiano: ajuda as pessoas a ficarem mais precavidas e atentas. O discurso de ordem nos telejornais sensacionalistas é a repetição de que a vida é perigosa e violenta. Ao repetir o mesmo enunciado em cada edição do programa, realiza o culto à grandeza da violência na sociedade e ao mesmo tempo ao poder justiceiro do jornalismo.

Diante da carga de violência, talvez para aliviar o telespectador, Datena xinga os criminosos enquanto são entrevistados. Por exemplo:

Olha a frieza do cara. (*entrevista com o "pit boy"*) Depois de uma cena como essa aí. A cena é de chocá, cá entre nós...a cena é de chocá. Você viu a frieza do cara falando. O menino ainda tentou pegar a arma do outro, você vai vê aí de novo (repete a cena dos disparos) tentou pegar a arma do outro, botou a mão na arma porque sabia que ia morrer (...) olha a maldade (...) vagabundo não é, crápula, não é (E2, R2.2).

A morte relatada pelo telejornal sensacionalista é diferente da morte comum, essa que envolve sofrimento, saudades, choque, traumatismo, dor, angústia, separação. Na morte mostrada pelo telejornal a sensação é perturbadora porque a imagem do cadáver é chocante, mas ao mesmo tempo atua no sentido inverso: “mata” o outro e preserva o telespectador. A morte não só é “saboreada como espetáculo”, mas aparece como ato simbólico que garante a integridade do observador. Temos, no telejornal sensacionalista, várias mortes: a morte “punitiva”, cômica, pitoresca, sádica, casual...

A conexão de fatos distintos como se estivessem relacionados entre si, ajuda a dar mais visibilidade às matérias. Por exemplo, a primeira reportagem observada (E1) Datena

compara o estuprador com o traficante Elias Maluco que assassinou Tim Lopes, repórter da Rede Globo, no Rio. E, imediatamente usa o fato, para exigir leis mais duras:

(...) E tem gente que é contra o endurecimento de algumas leis! Coloque um vagabundo desse aí na rua é como o caso daquele Elias Maluco, estava em liberdade condicional por bom comportamento, bom comportamento e aí matou o Tim Lopes e outros tantos casos (...) (E1, R1.27).

Em outra matéria analisada (E3, R2), Datena associa um incêndio numa fábrica de sofás em Guarulhos, com os incêndios nas favelas. No embalo, cobra do governo uma política habitacional.

(...) O que que eu posso fazê se o país não tem política habitacional (*gritos*). O que que eu posso fazê se as autoridades, os nossos políticos até hoje não conseguiram dá uma política habitacional decente ao brasileiro? Não tem casa prá morar meu! (*berros gesticulando com as duas mãos*). Há quanto tempo já se ouve fala? Há quantos governos já se ouve falar? Agora vai melhorar... vamos dar uma casa prá você... Isso é um papo furado! (*exclama*).. Essas políticas habitacionais dos governos até agora foram uma verdadeira porcaria, uma catástrofe, ou eu tô errado gente Band? Tô errado no que eu tô falando? Uma catástrofe! Quantas pessoas são obrigadas a morar debaixo da ponte porque não têm onde morar. (...). Cadê a política habitacional dos governos? Presidente Lula, o senhor que vem da camada de trabalhadores, de pobres, da maioria desse país vamos atentar prá falta de moradia! (E3, R2.3).

Os recursos tecnológicos e a utilização da ficcionalidade permitem reproduzir, ao mesmo tempo, vários acontecimentos localizados em lugares diferentes que acabam interligados na produção do programa, mesmo que não tenham nenhuma relação entre si.

3. 8 Repetição e riqueza de detalhes

Outra característica do gênero sensacionalista é descrever os crimes com riqueza de detalhes, além da constante repetição do fato, imagens, entrevistas e comentários. O telejornal não se limita a informar que em tal lugar, Fulano de Tal matou Beltrana depois de estuprá-la. É preciso entrevistar o assassino para que ele descreva detalhadamente como foi o crime, quantas facadas deu na garota, se está arrependido... Quando o repórter ou o apresentador estiver entrevistando, por exemplo, um estuprador, não pode optar pela objetividade e distanciamento. Ele deve ser agressivo com o transgressor, usando o microfone, as perguntas e as imagens como um chicote. Podemos perceber isso na entrevista com Frederico Adriano (E1, R1.2ss). O telejornal divulga com detalhes cada fato referente às investigações da polícia, além de reverberar com exagero declarações de

qualquer personalidade, delegado, policial, vítimas ou quem quer que esteja ligado ao fato. No telejornal em estudo, isso vem seguido pela repetição da vinheta “Exclusivo” e do logotipo “Brasil Urgente”.

Observa-se que no programa BU, todos os elementos, helicópteros, *motorlinks*, carros de polícia, sons, imagens, câmeras, presença do apresentador e repórteres etc., convergem para indiciar aquilo do que se fala. De modo geral, o repórter medeia o conhecimento do fato. Na maioria das cenas o repórter e o apresentador marcam a sua presença e pontuam aquilo que se vê. Esta maneira de mostrar os acontecimentos segue a mesma forma no decorrer dos programas, o que nos faz dizer que este telenoticiário é repetitivo. Quando se assiste a uma edição, é como se tivesse visto todas. Entretanto, esta característica não é dada pelas notícias que sempre mudam, mas sim pelo gênero e modo pelo qual sua linguagem é construída. A história do “estuprador que depilava” (E1), foi mostrada intercalada com outras doze notícias, sofrendo sete cortes durante o programa. Em cada bloco a história evolui depois de uma repetição, parte do ritual que a câmera mostra. O receptor já conhece o ritual que se repete continuamente, produzindo uma sensação de alívio e re-ordenamento, “aqui na tela da Band”.

Nas entrevistas, as vítimas são levadas a contar pormenores, repetindo seus dramas de forma seqüenciada, como em uma novela, facilitando o acompanhamento do telespectador.

LT.: Você foi vítima de estupro, como é que foi a situação? Você estava na rua?

Moça.: Eu “tava” indo embora... quando ele me abordou... Ali ele me levou pra casa dele.. era uma casa da tia, não sei de quem que era. Aí foi lá que ele colocou uma fita pornográfica, aí nós assistimos a fita.. quando acabou que aconteceu.

LT.: Agora, ele abordou você de que jeito na rua? Ele tinha...

Moça.: .. um óculos .. uma fita nos olhos .. acho que era... fita isolante

LT.: O que que ele dizia nesse trajeto até a casa onde ele te levou?

Moça: Eu não vou te machucar.. não vou te matar.. só isso.

LT.: Mas ele tinha o que com ele, uma arma?

Moça.: Uma faca.

LT.: Uma faca.

Moça: tinha uma faca

LT.: Chegando lá dentro...

Moça.:... aí ele amarrou meus braços, eu não podia me mexe...E eu fiquei quieta ué o que que eu podia fazer...eu não podia fazer nada né..

LT.: Ele colocou um vídeo pornográfico e obrigou a você assistir?

Moça: Pois é pornográfico é era muito...era muito nojento...eu falei: eu não vou ficar assistindo isso não. Ele falou: “você vai assistir isso sim”.

LT.: Obrigado?

Moça: Obrigado (...) (E1, R1.8).

Em outras momentos encontramos detalhes, dando a impressão de se tratar de uma investigação no estilo dos detetives que procuram desvendar os crimes reunindo detalhes.

(...) **Dr:** Ele colocava esparadrapo no... no olho da vítima vendando e depois um óculos escuros por cima para não chamar a atenção de ninguém, ao redor (E1,R1.26).

(...) **FT:** O óculos é esse mesmo Datena (*o repórter mostra os óculos que tem nas mãos*) esse mesmo o Dr. Está mostrando aqui... mas é o óculos que ele utilizava não é Dr.?

Dr: Perfeito, o óculos que ele colocava nas vítimas e esse é o filme que foi revelado (*mostra o filme*) (E1, R1.29).

É bastante comum a duração das matérias ter o tempo que for necessário para desenvolver os detalhes, e repetir quantas vezes for preciso. Na matéria sobre a mãe que perdeu a bebê durante o parto, (E3, R4.4ss) a emoção é explorada com detalhes. As perguntas feitas às autoridades policiais e vítimas durante as entrevistas, induzem a respostas óbvias, em sintonia com aquilo que Datena ou o repórter desejam ouvir (E1,R1.8; R1.19).

Nos telejornais, a realidade repetida nas imagens e na linguagem, sofre, na mente do telespectador um processo de inversão, passando da realidade para o plano do imaginário, como se aquilo que está vendo fosse mais uma cena de um filme. Exemplo disso pode ser observado na matéria sobre o “*pit boy*” disparando sete tiros à queima-roupa contra um rapaz (E2,R2,1). Nas telenovelas acontece o contrário: o drama das personagens é fantasioso, mas nos dois casos a palpitação do coração, os sentimentos e as lágrimas que o telespectador derrama são reais. As pessoas projetam os problemas, as frustrações, as expectativas e as emoções sentidas em sua vida diária, que se misturam às histórias vividas na televisão. O BU torna-se um espelho ambíguo, no qual o indivíduo, em sua condição de excluído e vítima da violência, se enxerga no desvio cometido e, ao mesmo tempo, se distancia da ação, posto que é apenas um observador.

Assim, telejornais sensacionalistas assumem o papel de mediadores entre normalidade e desvio, no qual demonstram a transgressão individual para assegurar, em seu contraponto, a normalidade, ignorando as tensões sociais, ou amortizando-as. Há uma particularização de contextos reais mais amplos, reduzindo conflitos sociais maiores a situações cotidianas. Sua forma baseia-se em uma complexidade, que não deixa ver a

engrenagem social, pois trata apenas de uma parcela, sem analisar todo o corpo. Os fenômenos agrupados são expressões fragmentadas de conflitos sociais e encontram em contraposição a eles, uma ordem homogênea e substancializada, contra a qual não se pode lutar.

A identificação pelo alívio é uma resposta à vida das grandes cidades, onde o cidadão, diariamente expõe-se a uma dose, em maior ou menor grau, de violência. Ao chegar em casa e ligar o aparelho de TV, a carga dramática de sua vida é diminuída, na medida em que o telejornal mostra toda a sorte de atrocidades, monstruosidades a que o telespectador está, ao mesmo tempo, passível e afastado. Seu cotidiano, por mais duro que seja, é esvaziado. Os acontecimentos triviais de sua vida não se comparam com o espetáculo televisivo. A indignação e a perplexidade surgem encobertas por um sentimento maior de alívio por não ter acontecido com ele o que se projeta na tela. O assunto causa espanto, mas é um espanto seguro, pois a ação é extrínseca ao telespectador, embora esteja inserida em uma possibilidade. Este ponto é explorado com frequência nas reportagens policiais.

O conteúdo é facilmente identificado pelos telespectadores que de certa forma viveram ou estão vivendo experiências de violência igual ou parecida com aquelas que estão assistindo na televisão.

Conforme salienta Muniz Sodré, os veículos audiovisuais (rádio e televisão)

forneem, mais do que os veículos escritos, os processos de projeção (o receptor desloca as suas pulsões para os personagens do vídeo), identificação (o receptor torna-se inconscientemente idêntico a um personagem na qual vê qualidades que gostaria ou julga que lhe pertencem) e empatia (conhecimento que o receptor tem do comunicador, colocando-se mentalmente em seu lugar) (1983:60).

O espetáculo tende a suscitar fenômenos de projeção e identificação. Também a dramatização que contribui para tornar mais interessante a mensagem ajuda por outro lado, a deformar a realidade comunicada.

Estamos diante do mito da informação que, na opinião de Muniz Sodré, “encobre o essencial que é a atividade prática, o trabalho concreto. Na realidade, as pessoas são informadas para que não busquem a informação. Da mesma forma, as pessoas são

condenadas a ouvir, para que não falem” (1999:49). O monopólio da fala não é operado por uma consciência manipuladora, mas através da forma instituída pelo meio. Não é tanto a repressão da fala que se pretende, mas “que não haja gratuidade na comunicação, ou seja, que nenhum ato, nenhum pensamento, nenhuma significação fique fora do alcance da economia de mercado, da produção monopolística, em suma” (*Ibid.*:50).

O monopólio da fala pelo sistema televisivo exerce a função de neutralização das possibilidades de expressão popular. O que importa é o impacto da imagem e o ritmo de sua transmissão. Como no videoclipe, o telejornal mostra uma sucessão de imagens, montada de maneira aparentemente aleatória, mas que em seu conjunto reforça uma certa mensagem. No telejornal, as imagens reiteram uma certa percepção do mundo (“bandidos” = negros, favela = violência - miséria, menor = infrator, índios = “selvagens”, desempregado = suspeito...). O que se fixa na memória do telespectador são flashes que criam ou reforçam uma certa visão da realidade.

Na televisão é constante o uso de aspectos característicos dos rituais, principalmente a repetição, presente na estrutura do programa. No BU, a linguagem, as imagens, os personagens etc., apresentam um ritual de violência e tragédia. Podemos detectar nas entrevistas um ritual expresso nas perguntas do repórter e nas respostas dadas pelos entrevistados. Além da repetição de palavras, que não tem outra finalidade senão a de ser pronunciada, há a repetição das mesmas entrevistas. Por exemplo, no programa exibido dia 09 de junho de 2003, na mesma edição, a entrevista com o estuprador foi repetida 6 vezes (E1, R1.2; 1.12; 1.15; 1.23; 1.25 e 1.34). O apresentador noticiou e comentou a prisão do estuprador inúmeras vezes, o delegado foi entrevistado sobre o mesmo caso 3 vezes, e assim por diante. (E1, R1.4; 1.26 e 1.33). As entrevistas, na maioria das vezes, são rituais, que complementam a cerimônia de violência na tela. O repertório de perguntas óbvias é extenso: O que aconteceu? Como foi que ele te abordou? E depois? O que ele dizia? O que você tentou fazer? Como você se sentiu? A constante repetição das mesmas imagens no vídeo reforça a narração.

Na reportagem (E1, R1), Frederico é acusado de transgredir uma séria proibição da sociedade envolvendo sexo e violência. Datena narra repetidas vezes o ritual seguido pelo estuprador. Ele aborda as vítimas, veda os seus olhos, oculta-os com óculos, as obriga a assistir filmes pornográficos, pede para que tomem banho, as depila e estupra. Com o desvio sexual saciado, solta-as, para mais tarde repetir o ritual outra vez. O ritual seguido pelo estuprador serve de base para a narrativa também ritual do apresentador do BU. (Narração com detalhes, óculos, objetos, fotos...). Os detalhes são repetidos inúmeras vezes como em uma “ladainha”. (depilava: 9 vezes, bandido: 11 vezes, vagabundo: 10 vezes, filmes pornográficos: 5 vezes...)

De certa forma, percebe-se que os telejornais sensacionalistas reproduzem na tela crises do cotidiano com características de rituais, nos moldes descritos por Girard, sobressaindo dois aspectos: a repetição e a participação do coletivo. Faz-se necessário esclarecer, porém, que rituais mediados pela televisão carecem daquela força integradora característica dos rituais praticados pelas sociedades arcaicas. Na mídia eles estão mais para o espetáculo, deixando transparecer elementos do ritual.

Usando a força do meio, a TV, na pessoa do apresentador, introduz um mecanismo coletivo (os telespectadores) que domina gradualmente as forças de dispersão e desagregação, fazendo convergir as tensões e a violência para uma vítima. Assim como na tragédia, a vítima é imolada essencialmente por golpes verbais. No BU temos na tela uma crise vista no cenário, estúdio e cenas externas, com imagens, luzes e vozes. Na matéria sobre o estuprador (E1, R1), o apresentador insulta o acusado que se encontra preso, algemado e com o rosto coberto. É interessante observar a tonalidade da voz, o sarcasmo e os insultos nas expressões usadas pelo apresentador: “põe na tela esse vagabundo, bandido, sem-vergonha, ele tinha que apanhar na ‘bunda’... levar um tiro na bunda...” (E1, R1.23 e 1.28). Dessa forma, cria-se uma disposição ao “linchamento” do bode expiatório no qual, por meio da TV, a sociedade toda agiria em unanimidade. Mesmo que um tanto dissimulada, notamos aqui uma das características da produção do bode expiatório: a participação do coletivo na sua eliminação, além da falta de mecanismo para que ele possa se defender ou ser vingado por alguém.

A participação coletiva deve ser garantida, ainda que sob uma forma simbólica. Dessa forma cria-se a desculpabilização dos telespectadores e da sociedade e, num processo de catarse, concentra-se toda a culpa em um indivíduo preso que, para o efeito, pouco interessa se é culpado ou inocente. O aspecto repetitivo do ritual através da mídia faz parte da sociedade do espetáculo e funciona como uma catarse, espécie de válvula de escape e alívio na resolução de tensões sociais. Na verdade, estamos diante de uma “suposta ordem pacífica” onde os indivíduos permanecem passivos diante da ideologia passada pelo telejornal, que faz acreditar nos bodes expiatórios apresentados nas reportagens como capazes de resolver os problemas.

Para Girard há uma violência fundadora única e espontânea. Os sacrifícios rituais, pelo contrário, são múltiplos e repetidos interminavelmente. O ato ritual visa regular aquilo que foge a qualquer regra. Nas sociedades estudadas pelo autor, a função do ritual era mais preventiva do que curativa. Nas reportagens, mesmo nas mais violentas, existe uma mensagem positiva implícita direcionada ao inconsciente, e por isso, não identificada no plano consciente. A mensagem diz: “eu também poderia ser um infrator da lei, também poderia estar preso se tivesse transgredido a norma. Como não transgredido, como me submeto, eu me preservo”. Reproduzindo o mundo do crime e da violência, telejornais sensacionalistas mostram onde acabam os transgressores e o telespectador tira as suas conclusões.

No afã de pretender dissimular as tensões, o telejornal transforma o crime, a violência, a incerteza, a instabilidade, a tragédia e a insegurança em informação. De certa forma demovem-se as tensões, mas sobrevive a sua memória. Isso talvez explique a grande necessidade que a televisão tem de se repetir nos programas, nos temas, nos telejornais, nas cenas, nas reportagens etc. É importante notar que esse sentimento de insegurança jamais é eliminado pelo tipo de tratamento dado pela mídia, já que para isso precisaríamos de uma prática ritual verdadeiramente integradora. Talvez seja por isso que os programas ficam se repetindo. Contudo, ritual eletronicamente mediado já não é mais ritual, e sim espetáculo pronto para ser consumido. Na verdade, a mídia, incapaz de re-atualizar a violência, por ter abandonado a linguagem integradora dos rituais das sociedades primitivas estudadas por

Girard, apega-se apenas a um dos elementos do ritual: a repetição, que se torna meramente obsessão, uma vez que não aprofunda a matéria.

3. 9 A reprodução do Bode Expiatório no telejornal

Em sua análise, Girard observa que é nos períodos de crise, quando as instituições estão enfraquecidas, que se criam as condições favoráveis à formação dos bodes expiatórios, responsabilizados pelos males coletivos. Devemos lembrar, porém, que as sociedades arcaicas além de não dispor de sistema judiciário constituído, possuíam uma visão cíclica do tempo e da história, tornando mais evidente o momento da construção e do sacrifício do bode expiatório, resultando no retorno da ordem social. A sociedade moderna tem uma concepção linear do tempo, tornando mais difícil evidenciar essa lógica. Até porque, seria muito difícil perceber a existência de sacrifícios nos moldes apresentados por Girard, uma vez que, nas sociedades modernas, ele afirma ter havido uma substituição daqueles pelo sistema judiciário.

Contudo, observando a forma como Datena apresenta as notícias sobre infratores, bandidos, estupradores e os protestos contra governantes ou políticos, deixa transparecer elementos que lembram os bodes expiatórios que outrora serviam para expurgar os males. A sociedade contemporânea vive mergulhada numa crise, com as instituições enfraquecidas. É nesse contexto que surgem os programas sensacionalistas, como o BU que pretende substituir o sistema judiciário em decadência. Com seu discurso e estilo próprio, Datena, usando a força da mídia, encoraja a multidão a se unir em torno de um bode expiatório (estuprador, criminoso, governo, político, instituição), descarregando sobre um indivíduo, grupo, instituição ou governante toda a culpa pelos males coletivos. Através de um processo de desmoralização liderado pelo apresentador, a comunidade se une contra o bode expiatório que é, em seguida, executado simbolicamente através da força da mídia.

Conforme aponta Girard, há uma vontade ilusória de eliminar a violência e os problemas da sociedade, jogando a culpa sobre uma vítima que atrai a atenção pelo seu comportamento (criminoso) ou pelo lugar que ocupa na sociedade (cargo político,

governo). A solução das crises através da execução do bode expiatório é uma ilusão que somente dura enquanto durar a crise. Pelo que tudo indica, não são os bodes expiatórios que dissipam os males da sociedade. No caso de aparecer novas crises, volta-se a reeditar o “linchamento”, e assim, sucessivamente.

Um outro aspecto perceptível no telejornal BU que lembra elementos da teoria girardiana sobre os “estereótipos de perseguição”, é a escolha que o telejornal faz de infratores ou de membros da sociedade que se destacam pelas suas funções para em torno deles elaborar suas reportagens. Quanto mais o indivíduo se distancia do status social mais comum (normalidade), maior o risco de perseguição. Tanto os infratores, criminosos, quanto os governantes pela posição que ocupam, se encontram distantes da normalidade e por isso são mais visados pelo telejornal. Isso talvez explique os constantes ataques aos governantes.

Analisando a história do “estuprador que depilava” (E1) encontramos vários elementos que lembram o “bode expiatório” segundo a teoria girardiana. A violência sexual na sociedade é assustadora. Inúmeras mulheres são estupradas continuamente. Muitas delas, até mesmo pelos próprios maridos. Uma violência que deixa marcas profundas. Na amostra analisada, Frederico Adriano foi preso acusado de cometer estupros. Reconhecido por três das vítimas, ele confessa o delito. A construção da reportagem, a repetição e a tonalidade do discurso de Datena no desenvolvimento da notícia faz um esforço no sentido de fazer os telespectadores, dentre eles vítimas de crimes semelhantes, acreditar que o acusado deve pagar não somente pelos crimes que cometeu, mas por muitos outros, senão por todos os estupros cometidos e não solucionados na sociedade.

Sabemos que traumas e feridas psicológicas somadas à fatores externos, que são situações sócioeconômicas do indivíduo, influenciam na formação da personalidade e nas relações sociais. Frustrações e feridas do passado, muitas vezes deixam marcas que afetam a vida do indivíduo. Daí a importância de aprofundar o debate sobre questões ligadas à história pessoal de infratores para entender melhor suas ações e saber como lidar com indivíduos que praticam certos crimes ligados a distúrbios psicológicos. O telejornal

BU em geral, foge dessas e outras questões abordadas por especialistas e organizações que estudam a violência com maior profundidade. A tendência é ignorar as causas mais profundas e remotas, concentrando-se simplesmente no imediato.

Na história sobre Frederico Adriano, percebe-se uma preocupação em ocultar ou desconsiderar fatores que poderiam ajudar a entender, pelo menos em parte, os motivos de seu comportamento desordenado. Na entrevista, repetida três vezes, o próprio Frederico conta a sua história: fruto de um estupro, criança abusada, preso e abusado novamente na prisão.... (E1, R1.6; 1.15; 1.23 e 1.24). No entanto, fica descartada qualquer possibilidade do acusado se justificar, dando maior alívio às vítimas e aos telespectadores. Datena argumenta que seus “distúrbios terríveis” não justificam suas ações e de fato, se comprovado, ele deve responder por suas ações. Contudo, o telejornal não vai além dos estupros cometidos. A mensagem transmitida ao público é de que Frederico não tem chances de se defender e ninguém poderá vingá-lo. Com isso, o telespectador sente maior alívio. Na verdade o estuprador já foi preso, confessou os crimes, foi julgado e condenado: tudo pelo telejornal, ao vivo e imediato, sem direito de defesa. Esse é um procedimento comum nas matérias sobre crimes.

Delegado (Dr): (...) já se somam três os casos concretos que ele praticou aqui. Eu que interoguei ele com... com bastante detalhes hoje e ele confessou os três delitos praticados...

DT.: Confessou, é?

Dr.: Confessou os três casos e disse que isso é em função de...de um ... há..há..Ele ficou sabendo que a mãe dele também teria sido estuprada então isso revoltou-o e ... quando ele saiu da cadeia agora há quatro meses ele resolveu também pratica é... estupros.

DT.: Isso não é justificativa, não é Dr. Isso é um bandido da pior espécie que estuprava as mulheres e ainda tinha esse desvio terrível de fazer com que as mulheres se depilassem antes de... de...cometer esse ato abusivo, terrível. (...) (E1, R1.6).

O apresentador insiste, procurando levar o delegado e o telespectador a acreditar que a história de violência pessoal do estuprador em nada justifica as suas ações. Este aspecto é mencionado oito vezes durante a reportagem (E1, R1.6; 1.12; 1.23; 1.25; 1.26; 1.31; 1.33 e 1.34).

DT.: (...) Cadê a reportagem dele confessando? Tá aí? Tá no ponto o Simão? Então põe na tela esse vagabundo.

FA.: ... eu fui abusado, eu fui abusado já ...na cadeia.. na família..assim que eu conheço infelizmente eu sou fruto de um “estrupe”. Isso ficou muito marcado na minha cabeça e não consigo esquecer isso... (*toca uma música de fundo*)

LT.: Você acha que isso é justificativa pra você violentar mulheres inocentes?

FA.: Não, não, não estou justificando não como o Dr. Delegado falou só pra mim conta a minha história (E1, R1.23).

O delegado aparece na reportagem dando garantias de que as desculpas apresentadas por Frederico, ao contar a sua história, não vão ajudar em nada na sua defesa.

DT.: Todos aqueles casos aí Dr. Em que ele citava, ele citava justificativa de que ele foi estuprado não é... isso aí não, não tem nada a vê a polícia não aceita isso como justificativa. (...)

Dr.: Não, não, ninguém (...) (E1, R1.30).

DT.: (...)ele quer se justificar .. ele que se justifica. Dizer que não... é.. é.. eu estuproi por que eu fui estuprado coisa e tal... Figueiredo.. a polícia está aguardando que novas vítimas não é se dirijam aí na delegacia prá reconhece esse bandido que aumente a pena desse bandido não é verdade... (E1, R1.32).

Percebe-se no discurso uma preocupação de não deixar que nenhum elemento ajude o infrator a escapar da condenação. Pelo contrário, o BU quer ver a sua pena aumentada para fazer justiça às vítimas e além disso parece querer estender o castigo para reparar os danos às outras vítimas de estupro que ainda não foram vingadas.

Segundo Girard, um dos aspectos importantes a ser garantido na eliminação do bode expiatório é que ele não pode ser vingado por ninguém. Tal característica impede o desencadeamento da violência no grupo envolvido. No caso do estuprador, o telejornal não permite nenhuma defesa. No “tribunal” do BU o estuprador não tem direito de defesa, não tem advogado e sua palavra é logo desacreditada. Assim o estuprador transforma-se em uma vítima que assume características do bode expiatório: indefeso, “ninguém poderá vingá-lo”. Lembramos que, para Girard, a unidade coletiva em torno de uma vítima ⁷⁹ e a garantia de que ela não poderá ser vingada são dois requisitos fundamentais para a existência do bode expiatório.

Através da força da TV toda a sociedade está unida contra um (E1, R1.27; 1.28; 1.30 e 1.32). A construção do bode expiatório visa eliminar da sociedade a desordem criada pelo crime, aliviando as pessoas das tensões provocadas pela violência e funciona como uma catarse social, ⁸⁰ uma espécie de válvula de escape e alívio na resolução dos problemas

⁷⁹ A vítima geralmente é alguém inocente das acusações que lhe são feitas, mas isso não significa que ela seja totalmente inocente. Para a existência do bode expiatório, o importante é que o coletivo se una em torno da vítima e ela assuma a culpa sem ser vingada por ninguém.

⁸⁰ Catarse. gr. *Kátharsis*: purgação, purificação, limpeza. Efeito salutar provocado pela consentização de uma lembrança fortemente emocional e ou traumatizante, até então reprimida. O efeito moral e purificador da tragédia clássica, cujas situações dramáticas de extrema intensidade e violência, trazem à tona os sentimentos

sociais. De fato, o processo de ritualização da violência funciona como uma espécie de catarse social onde a própria violência é continuamente neutralizada e reorientada durante o processo de realização dessa ritualização social. A solução se torna ilusória, uma vez que dura enquanto se dá a ritualização e desencadeia uma série de momentos esquematicamente semelhantes. O que se verifica, na realidade, é um esvaziamento da crítica séria capaz de propor soluções duradouras.

Em seus estudos, Girard nota que indivíduos fora do padrão normal, marginalizados, estrangeiros, coxos, reis, príncipes, indivíduos com marcas ou sinais etc...são mais propícios a se tornarem bodes expiatórios. A história do estupro deixa transparecer também este aspecto. Frederico sofre de distúrbios terríveis e aparece com sinais no corpo. O repórter faz o papel de investigador e procura saber se ele possui marcas que o identificam.

LT.: Ele tinha algum sinal característico que dê prá identificar?

Moça: Tinha uma tatuagem.

LT.: Que parte do corpo?

Moça: Aqui assim nas costas. Que eu me lembro mais ou menos uma aqui. E uma no braço... era um dragão (E1, R1.10).

As tatuagens são marcas que podem remeter àquelas possuídas pelo bode expiatório.

Na sua essência não podemos afirmar que o bode expiatório criado no BU seja tal qual aqueles encontrados nas sociedades estudadas por Girard. Contudo, podemos encontrar elementos similares, tanto no processo de sua construção, como na sua função social em momentos de crise.

Conforme já mencionamos, outro segmento da sociedade que facilmente serve de bode expiatório são as instituições ou pessoas que ocupam cargos públicos. Além de xingar ladrões e criminosos, no BU, os protestos e críticas têm sempre como principal alvo os políticos e governantes ou instituições públicas. Diante da crise na saúde, educação, segurança etc., o BU une toda a frustração e raiva da sociedade, canalizando as críticas aos

de terror e piedade dos espectadores, proporcionando-lhes o alívio ou purgação desses sentimentos (Hamlet, de Shakespeare, por exemplo).

governantes que se transformam numa espécie de bode expiatório por tudo de errado que acontece na sociedade.

DT.: (...) Se você acha que a saúde pública é ruim. Saúde pública ruim, se você acha que os hospitais são uma porcaria, os Postos de Saúde não funcionam, Pisque Band. (E3, R1.1). (...) os nossos políticos até hoje não conseguiram dá uma política habitacional decente ao brasileiro? (...) Há quantos governos já se ouve falar? Agora vai melhorar... vamos dar uma casa prá você... Isso é um papo furado! Essas políticas habitacionais dos governos até agora foram uma verdadeira porcaria, uma catástrofe, (...) (E3, R2.3). (...) é uma vergonha esse INSS. Essas filas são vergonhosas... muda governo sai governo e... (...) (E3, R3.3). (...) Que esse INSS é um organismo de humilhar velhos, é um organismo de humilhar pessoas paraplégicas, sabe, é um organismo de fazer criança e velho ficarem em filas intermináveis, lugares vendidos em filas e daí por diante (...) (E3, R3.4).

Os protestos sociais e denúncias contra a má administração da coisa pública podem até sugerir que o BU é um telejornal que questiona a ordem estabelecida, porém, essa mesma ordem é recuperada facilmente, não no debate, nem em manifestações ou revolta contra a qualidade dos serviços públicos, mas em sua própria estruturação pela rápida substituição de uma cena por outra e pelo caráter de espetáculo, onde o que interessa é a mera representação no show de Datena. O programa como outras tantas mercadorias, promete muito mais do que cumpre.

DT.: (...) Os políticos, se eles não ouvem, pelo menos vão ter que enxergar. (grita) Vão ter que ter uma luz. Concorda comigo ou não? (E3, R1.4). (...) Atenção governo do PT. Nós vamos continuá com a mesma porcaria do tempo do governo do Fernando Henrique ou vamos mudar esse estado de coisa? (E3, R3.5). (...) Me ajuda aí. Acorda politicada! Quantos pais e mães nós ainda vamos ver chorando a morte de seus filhos? Corredores da morte nesses hospitais, falta de leitos, falta de vergonha na cara, falta de médicos, tudo isso representa o protesto do Pisque Band (...) (E3, R1.6).

Quando Datena relata, por exemplo, um problema social ou uma manifestação de repúdio à uma situação crítica como a da saúde pública, o faz como um espetáculo que lembra o *show* de atração de circo e vende ao público como um acontecimento de interesse social. Esses atos são politicamente esvaziados e por mais que se tente fazer aparecer não têm vínculo com a realidade imediata do telespectador. O cenário, o apresentador, as imagens, os entrevistados, as “informações paralelas” neutralizam as notícias sem realmente debater o tema e desembocar em uma ação concreta.

Ocupada com os índices de audiência e com uma programação que corresponda ao tempo moderno da produção serial, a televisão brasileira não tem se preocupado em aprofundar as questões que propõe. A única forma de revisão que faz é através de programas que, por meio de *flashbacks*, se prestam mais a manter vivos na memória do público seus ícones de identificação e consumo (estrelas, ídolos, galãs, modismos etc.), numa atitude profundamente narcisista, do que retomar seriamente algum tema a fim de promover debates.

3. 10 O Brasil Urgente substitui o sistema judiciário

Ao estudar formas de conter a violência nas sociedades arcaicas, Girard vê no sacrifício o recurso dominante desse controle, apresentando com clareza esse desdobramento da violência, quando afirma que todo sacrifício segue a lógica da transferência das tensões sociais para a vítima. O sacrifício tinha uma função preventiva, impedindo a explosão de conflitos.

(...) uma verdadeira operação de transferência coletiva, efetuada à custa da vítima, operação relacionada às tensões internas, aos rancores, às rivalidades e todas veleidades recíprocas de agressão no seio da comunidade (Girard, 1998:19).

Muito importante na opinião do pensador é a distinção entre a violência purificadora, legítima (a violência religiosa do sacrifício) e a violência impura, comum, ilegítima (do conflito mimético que ameaça a sociedade). Para que a legitimidade e ilegitimidade da violência não fiquem à mercê da opinião de cada um é preciso existir algo que garanta essa diferença. Surge então a idéia de transcendência, religiosa ou humanista (Cf., *Ibid.*:38). A violência do sacrifício é tida como sagrada, capaz de purificar a violência impura e os procedimentos que permitem à sociedade moderar sua violência se encontram enraizados no religioso (Cf., Girard, 1998:36). Assim se dá a transcendência efetiva da violência santa, legal, legítima, face à imanência da violência culpada e comum. A transcendência do sistema reconhecido por todos, independentemente das instituições que a concretizam, garante a sua eficácia, distinguindo a violência santa, legítima, e impedindo que ela se torne alvo de contestação, caindo no círculo vicioso da vingança.

Vimos também que para Girard, com o passar do tempo, o sistema judiciário substitui o ritual sacrificial que, na sociedade moderna, ao fazer valer a justiça, pratica a violência purificadora, legítima. Como, outrora, as vítimas eram oferecidas à divindade e por ela aceitas, o sistema judiciário também refere-se a uma teologia que garante a verdade de sua justiça (1998:37).

Assim, a sociedade diferencia a violência da justiça, daquela praticada por indivíduos ou grupos, deixando a última palavra ao sistema, que opera segundo as leis, neutralizando a violência. Entretanto, o sistema judiciário somente pode funcionar efetivamente quando respaldado pelo Estado que detém o monopólio sobre a administração da força física para conter a violência. O Poder Judiciário é concebido como legítimo representante do Estado dentro de um determinado território, conforme proposto por Max Weber.

Em certa medida, o sistema judicial mantém todos os elementos do sacrifício: inibe o círculo vicioso da violência; não permite vingança; é a última palavra; conserva o elemento transcendente/teológico, (coloca-se acima de todos) com a verdade inquestionável da Justiça; não acaba com a crise mimética que gera a violência, mas assume o papel de fazer vingança no lugar da parte lesada, afastando o perigo da rivalidade generalizada; os condenados são comparáveis aos bodes expiatórios.

De qualquer forma, a idéia de perdão está completamente afastada também nesse sistema. A regra é o sacrifício do culpado, o que equivale a fazer justiça por meio de um sistema legítimo com poder acima de todos (por isso transcendental) para evitar que se faça justiça com as próprias mãos desencadeando um círculo de violência.

(...) é o sistema judiciário que afasta a ameaça da vingança. Ele não a suprime, mas limita-a efetivamente a uma represália única, cujo exercício é confiado a uma autoridade soberana e especializada em seu domínio. As decisões da autoridade judiciária afirmam-se sempre como a última palavra da vingança (*Ibid.*:28).

Acontece, porém, que a nossa sociedade vive atualmente em um período em que o sistema judiciário está em crise: é lento e ineficiente na contenção da criminalidade e administração da violência que ronda as nossas cidades. Essa crise do sistema cria espaço

para o surgimento de outros mecanismos destinados a preencher o vazio deixado pelas instituições legítimas na administração da violência.

Em substituição ao sistema judiciário inoperante, aparecem na mídia programas sensacionalistas com propostas de solução. Analisando atentamente o telejornal BU que surge como um fator ordenador da sociedade em crise, podemos encontrar características que são próprias do sistema judiciário legítimo e que já estavam presentes no sistema sacrificial das sociedades estudadas por Girard.

À semelhança do sistema judiciário que tem a última palavra, o BU descarta a idéia de perdão. É o que se observa no discurso do apresentador e dos repórteres que não dão chances para qualquer defesa dos acusados. A regra é o sacrifício do culpado, o que equivale a fazer justiça por meio de um sistema que se pretende legítimo com poder acima de todos (por isso transcendental) para evitar que se faça justiça com as próprias mãos desencadeando um círculo de violência. Nesse sentido o BU funciona como uma espécie de catarse, uma válvula de escape para diminuir as tensões sociais, sem contudo, resolver os problemas. A essa altura é importante esclarecer que, no combate á criminalidade, o BU não tem a legitimidade que tem o Poder Judiciário. Argumentamos apenas que, pela sua postura diante dos infratores, ele se coloca no lugar daquele, numa inversão de papéis sociais.

O indivíduo que é massacrado pela crueldade do sistema social tem um veículo para vingar-se, uma vingança legitimada pelo meio que a exprime, pelo índice de audiência que tem a força da linguagem visual e verbal. O telejornal foi transformado num mecanismo racional de reivindicações e acertos de contas. É isso que impede o indivíduo prejudicado de pegar um revólver e sair matando as pessoas por aí. Ele assiste BU e encontra quem resolva seu problema, ou pelo menos, quem dedica alguns minutos para ouvi-lo. O bode expiatório criado pelo telejornal serve com válvula de escape, e tem como objetivo dissipar a violência. É justamente quando as instituições legítimas se encontram enfraquecidas que se dá a formação dos bodes expiatórios.

O telejornal transforma-se em um espaço de reivindicações. O programa faz um apelo para que mais vítimas entrem em contato com a produção ou com a polícia, através do Disque-Denúncia, se souberem algo a mais sobre o fato ou se outras vítimas reconhecem o infrator preso e mostrado na tela (E1, R1.33). A própria polícia admite que o telejornal ajuda na solução dos crimes. O apresentador faz questão de mostrar que o “Brasil Urgente” faz a diferença. Desaparecem as instituições intermediárias, nos quais a sociedade poderia organizar-se a fim de fazer valer seus direitos.

O telespectador se identifica com a solução. Desse modo, a TV assume o papel de interventora na vida das pessoas, e não mais apenas noticia, mas faz “justiça” e pressiona as instituições, num processo de apropriação e inversão dos papéis sociais. Quer dizer, esse programa e a mídia em geral, hoje, ocupam o lugar do Estado e das instituições. De certa forma, a mídia é ao mesmo tempo produtora da notícia e contém as grandes verdades e as grandes soluções. Dessa forma ocupa o lugar que outrora foi de Deus, como a verdadeira religião a quem a pessoa recorre. Os sistemas de comunicação tornam-se realizadores da justiça e da pressão.

No entanto, quanto à substituição do judiciário, o programa mostra que ele não funciona. O telejornal exerce o papel que a gente espera do Judiciário, que nada mais é senão aquela vingança intelectualizada, racional que impede o indivíduo de fazer justiça com as próprias mãos com relação à pessoa que o prejudicou. A vingança se processa através da lei, de todo um aparelho que serve para racionalizá-la, um sistema legítimo que faz justiça (vingando). Se isso não acontecer, indivíduos prejudicados tendem a fazer justiça conforme lhes convier. O que é o linchamento senão a prova mais efetiva de que o Judiciário não está vingando as pessoas de forma eficiente? O linchamento simbólico através do BU pode ser visto a partir desse ângulo.

Os excluídos se encontram no limite da condição humana, e sozinhos não conseguem reivindicar direito à cidadania. Desiludidos com as burocracias dos órgãos estatais, partidários e sindicais, recorrem à mídia para conseguir o que as instituições públicas não proporcionam: justiça, serviços, reparações ou uma simples atenção. Os meios de

comunicação fascina porque escutam e as pessoas têm a sensação que não precisam se ater a burocracias, adiamentos e prazos. A cena da televisão é rápida e aparenta ser transparente, podemos ver, presenciar tudo ao vivo; o serviço da instituição é lento e suas formas são complicadas, gerando desconfiança. Da forma como se apresenta no telejornal, Datena dá a impressão de trabalhar junto às comunidades esquecidas e de ser a voz dos sem vez, buscando soluções.

Girard considerou a abolição dos rituais de sacrifício com o surgimento das instâncias legisladoras na sociedade, através do que ele chamou de racionalização, o que podemos considerar de simbolização. “O sistema judiciário racionaliza a vingança, conseguindo dominá-la e limitá-la a seu bel-prazer” (Girard, 1998:35). O autor alerta, porém, sobre o caráter desse processo. O Poder Judiciário “só pode existir se associado a um poder político realmente forte. Como qualquer outro progresso técnico, ele constitui uma arma de dois gumes, servindo tanto à opressão quanto à libertação” (*Ibid.*:36).

Assim, quem toma em suas mãos o papel de regulador dos processos sociais são as instituições sociais, os legisladores ou quem mais puder convencer a sociedade de seu poder para tal. Na sociedade contemporânea, uma das instituições de maior poder, que exerce com muita competência essa regulação social através da linguagem é a mídia. Pela projeção, pela transferência e pelo uso de imagens, a mídia, especialmente a TV, é a racionalizadora maior de nosso tempo, e por isso dispõe de um enorme poder simbólico.

Ainda sobre essa questão do poder simbólico, com base nas afirmações de Girard, de que a violência e o sagrado são indissociáveis, podemos pensar na possibilidade de que a mídia, ao exercer a violência, encontra nesse exercício uma forma de sacralizar-se. Existe a possibilidade de, em uma sociedade que não goza de boas relações com o sagrado, apelar para o outro lado da relação, para a violência, como forma de aproximar-se do núcleo do sagrado. Usando desse recurso, a mídia passa a exercer um poder simbólico religioso que se constrói na direção de um poder centralizador, catalisador, de um totem (símbolo protetor da coletividade) pós-moderno virtual.

Isso nos remete à idéia do mecanismo que pretende exercer a violência purificadora, conforme vimos nas investigações de Girard. Quando um sistema ou instituição se coloca acima das demais instituições, ao combater a violência, o faz como violência purificadora. A sua atuação se dá numa dimensão religiosa, transcendental. Em Datena, no BU, percebem-se traços característicos de mediador religioso que se pretende purificador ante a violência comum. Conforme ficou evidente em diversos momentos da nossa análise, o apresentador, no seu estilo e forma, deixa transparecer uma certa pretensão de combater a violência impura da sociedade com a violência purificadora e sagrada. Tendo a mídia como “altar sacrificial”, Datena, na pele do âncora, encarna-se como justiceiro. É o “salvador” eletrônico, o “sacerdote”, juiz e mediador, com seu cassetete, instaurando e re-instaurando a ordem diante do vazio deixado pela Justiça. Do seu “santuário”, o estúdio, Datena sai, simbolicamente mediado pela força da TV, para entrar na sociedade e dela expulsar a violência impura que a ameaça. Pela linguagem e postura, o apresentador é como uma pessoa do povo e ao mesmo tempo permanece dele separado, uma espécie de figura aparentemente “divinizada” que, diante da violência maléfica, aparece de fora para purificar a violência impura. No fim do programa, ele retorna ao “panteão” para preservar a sua condição “sagrada” regressando no programa seguinte para continuar a sua missão. Evidentemente, todo esse aparato, não tem outra função, senão o de criar ilusões e proporcionar espetáculo.

Na perspectiva girardiana é justamente em sociedades em crise que surgem mecanismos que pretendem purificar a violência. A produção de programas sensacionalistas como o BU é sintoma de uma sociedade em crise que abre espaço para o surgimento de programas do gênero. Diante do aparente fracasso de nosso sistema judiciário não podemos deixar de nos remeter à mídia e às formas como esta opera com a opinião pública. Quando questionados sobre a questão de predileção temática da mídia pela violência, a resposta que temos dos produtores de telejornais sensacionalistas é de que o espectador gosta, de que é o que dá audiência. E apresentam os resultados de pesquisas que mostram os altos índices de audiências de programas com um grau elevado de violência. Parece haver uma solidariedade entre televisão e violência. Segundo M. Contrera, “a linguagem virtual e exclusivamente espetacular da TV comete uma violência que está

presente em seu fundamento mesmo” (2002:99). É preciso pensar no papel da mídia nas sociedades contemporâneas. Nos perguntamos se a televisão não teria em seus próprios fundamentos, necessidade da violência, como necessita também dos sucessos sensacionalistas, dos espetáculos esportivos, dos desenhos animados, dos documentários...

Na ausência de um Poder Judiciário eficiente, esse binômio, mídia-opinião pública estaria operando atualmente como real representante do poder que se autoriza a dar sempre a “última palavra da vingança”. Podemos afirmar, inclusive, que tem o poder de conter a vingança ou de desencadeá-la, operando as famosas inversões nas quais a mídia é especialista.

Resumindo, o desejo mimético, conforme Girard, conduz fatalmente à violência destrutiva. Nas sociedades estudadas pelo autor, o sacrifício surge como solução, constituindo-se como violência purificadora. Nas sociedades modernas, o sistema sacrificial foi substituído pelo sistema judiciário que detém, ancorado pelo Estado de direito das leis e normas, o monopólio sobre a administração das situações de violência na sociedade. O Poder Judiciário e a polícia têm poderes para usar legitimamente a força que é a violência, mas já vista como purificadora.

Estando acima de toda a sociedade, tais instâncias se mantêm na transcendência, no âmbito do sagrado. Acontece porém, que o sistema judiciário não está conseguindo lidar satisfatoriamente com todas as crises decorrentes da violência crescente. É nesse vazio que aparecem os programas que ao relatar as várias situações de violência, o fazem como se estivessem agindo em substituição ao sistema judiciário. É o caso do BU que com Datena, de maneira simbólica, prende, organiza tribunais, julga, encontra os culpados, condena ou absolve transgressores, tudo em tempo real, rápido, ao vivo.

Não é difícil notar, porém que telejornais como o BU também não proporcionam soluções. Eles funcionam de acordo com a lógica do espetáculo, conforme proposto por Debord e impulsionados pela indústria cultural descrita por Adorno e Horkheimer que se caracteriza pela constante produção e consumo de bens e serviços. Na linha do espetáculo,

Datena transforma problemas reais que aparecem em forma de imagem, até porque a lógica do imediato é uma das principais marcas do espetáculo que transforma tudo em imagem que dá visibilidade.

3. 11 Um telejornal “justiceiro”

Conforme já mencionamos, o BU vai além de sua função informativa. Pelo seu estilo ágil e popular de apresentar e comentar a notícia, Datena virou referência no gênero. Esse destaque na notícia “mundo cão” capacita o âncora para liderar e defender também o povo. Datena é o advogado das vítimas, o juiz dos indefesos. Mostrando cara de justiceiro, com olhar fixo, gesticula e anda de um lado para o outro, como quem não deixa nada escapar. Com seu dedo em riste prende, julga e dita a sentença.

De certa forma o apresentador simplesmente assume o papel que lhe cabe. Já se sabe de antemão o que ele deve fazer para desempenhar com sucesso o lugar que ocupa na estrutura do noticiário. O programa segue uma certa lógica e é regido por algumas normas que outros apresentadores, ao substituir Datena, também procuram seguir. Contudo, o telejornal tem a cara de Datena. Ele é um dos que melhor desempenha o papel que se espera dos apresentadores de programas do gênero. Datena é o centro, o todo-poderoso, que dificilmente aceita ordens. Como um grande maestro, dirige tudo, não se restringe somente ao que é feito no estúdio, mas alcança a Grande São Paulo, cidade que se transforma em um mega estúdio onde o telespectador, além de assistir ao programa, participa de sua produção.

A cultura de massa como cultura predominante faz lembrar a questão dos meios de comunicação, nas redes que formam, como poder acima de outros poderes ou instituições particularmente do Estado. Cumprem uma função em meio a toda a violência real, adicionada daquela estética, que se coloca para a sociedade. No caso de Datena, as pessoas, não só populares mas também de classe média, ameaçam outras e ameaçam instituições dizendo: “tem que resolver esse problema, senão vou denunciar para o Datena”. Ou seja, virou de fato um espaço para as reivindicações. Desaparecem todas as outras instâncias intermediárias da sociedade, em que as pessoas se organizavam. Os sistemas de

comunicação tornam-se realizadores da justiça e da pressão. Além de serem produtores de notícias, os meios de comunicação têm neles contido as grandes verdades e as grandes soluções. Temos uma espécie de messianismo, onde ocupando o lugar que outrora foi de Deus, aparecem como a verdadeira religião, a quem as pessoas recorrem.

Num julgamento, os jurados e o juiz têm a última palavra. Aqui, quem tem a última palavra é o BU e não há direito de defesa nem apelação para segunda instância. A mídia aparece como mediação (a cultura da mídia). É a lógica maternal onde alguém olha para o indivíduo, cuida das pessoas e cria o clientelismo consumidor mediático. Também o julgamento e a busca de solução para o caso do estupro passa pela mídia, no caso pelo telejornal BU. Podemos observar isso na matéria sobre Frederico Adriano (E1, R1).

DT.: (...) Dr. Ele confessou os crimes, não é? Ele confessou não é isso, ô Figueiredo? (...)

Dr.: Isso Datena, ele confessou com riqueza de detalhes os três estupros que ele praticou é..... após ter saído da cadeia (E1, R1.16).

Todos os aspectos do processo têm a cobertura do telejornal. Dá a impressão de que tudo realmente acontece no programa. Por exemplo, o BU mostra imagens do estupro na Delegacia sendo reconhecido. Uma das vítimas dá depoimento ao delegado e o repórter está lá para narrar e mostrar ao vivo:

LT.: Vamos acompanhar o reconhecimento. O delegado pergunta a uma das vítimas se é mesmo o homem que a estuprou. Veja ela diz que sim e aponta para o suspeito. Até o final da tarde três vítimas vieram à delegacia confirmar o reconhecimento de FA, de 31 anos (...). (E1, R1.35)

O telejornal se coloca do lado do povo para exigir das autoridades e políticos, soluções. Datena se aproxima do público através da tonalidade da voz, gestos, linguagem popular que inclui gírias, expressões de protesto fáceis de serem identificadas. Assim Datena passa a ser a voz dos sem voz: fala por eles e lidera o protesto. Evidenciamos isso na matéria sobre o atropelamento na Avenida Senador Queiroz (E2, R1).

DT.: (...) Ouve o povo Edie (*voz alterada*) Eu quero ouvi o povo metendo a boca nisso aí. (...) Ouve o povo aí e vê se o povo mete a boca ai o Edie Póllo. O povo brasileiro também é muito calado! (reclama) (...) (E2, R1.4). Edie Póllo, ouve o povo bravo aí...(E2,R1.6).

(...) Onde é que estão as autoridades desse país, dessa cidade, tá todo mundo dormindo uma hora dessas? (*Voz alterada*) Não tem ninguém trabalhando, vocês só sabem mamar nas tetas do povo? (...) (E2, R1.8).

(...) Atenção autoridade dessa cidade tem alguém acordado aí? (*se aproxima da tela e bate com o dedo no vídeo como que querendo acordar as autoridades*) Atenção, tem alguém acordado aí? Tem alguém acordado aí? (*o galo canta, uma, duas vezes*) hã.. é brincadeira,

esse galo não acorda ninguém também (*o galo canta mais alto e agudo*) tem que botá um leão aí prá acordar. Isso é uma brincadeira. Vamos ficar com a câmera aberta aí mostrando o pessoal vendo esse corpo aí, perto da Praça da Sé para ver quanto tempo aparece alguma autoridade aí, alguma “toridade” aí pra resolvê, como diz o meu amigo, cadê a “toridade”? Cadê a “toridade”, coisa vergonhosa, (...). (E2, R1.9).

EP.: É o povo Datena, dizem que “a voz do povo é a voz de Deus” (...) (E2, R1.13).

Mostrando a imagem do corpo na tela, Datena está denunciando, cobrando, protestando, fazendo pressão e incentivando o povo a reclamar. Ao vivo, como um grande maestro, o âncora, o líder dos excluídos comanda o protesto com características de *show* e espetáculo. O helicóptero vai passando, ao sinal do ruído e das luzes os moradores do bairro, com seus aparelhos ligados, obedecem às ordens do líder:

Vamos lá, vamos pisca! Todo mundo aí que o helicóptero vai chegar em vocês. Vamos lá gente, vamos pisca...A 5km do helicóptero tem gente piscando, isso significa que ninguém está satisfeito com a saúde pública (E3, R1.8).

O jornalismo de prestação de serviços e investigativo deriva da idéia do jornalismo sério, iluminista, comprometido com o esclarecimento da sociedade. Entretanto, ao pretender seguir essa linha editorial, Datena inclui no seu telejornal um grau elevado de sensacionalismo, que ao invés de iluminar a sociedade, acaba por esvaziar as denúncias e protestos por ele próprio encabeçado. Para os que não estão gostando e reclamam do tipo de ação, Datena justifica sua postura:

(...) E eu vou continuar mostrando piscar sim, não adianta ligar pra cá não para pedir.. “hó, o Datena não pode fazer esse tipo de coisa não, esse tipo de pesquisa”. Vou fazer sim (*grita*) hã.. eu quero que vocês políticos é... põe na tela aí....(E3, R4.1).

(...) Por esses abusos dos hospitais sabe, por essas verdadeiras barbaridades que acontecem nos hospitais.. é uma cidade inteira. Cada luz dessa é uma família inteira indignada protestando contra a saúde pública do Brasil. Contra a saúde de..de.. dos hospitais que não atendem a população, a população está simplesmente morrendo (...) (E3, R.9).

O que chama a atenção na reportagem não são as informações, mas o tom que predomina na linguagem e gestos do apresentador. O tom irado, implacável, transforma as palavras em instrumento de ameaça e reivindicação. O BU não pode ser visto apenas como um meio de informação, parece insatisfeito com sua condição meramente informativa e extrapola suas funções. O telejornal, através do conjunto manchete-imagem-reportagem-comentários incorpora a postura de alguém que quer prender, julgar e punir exemplarmente os infratores e exigir dos governantes ações que tragam melhorias na vida da população. O telespectador impotente à procura de proteção pode confiar.

DT.: (...) se o país não tem política habitacional (*gritos*). O que que eu posso fazê se as autoridades, os nossos políticos até hoje não conseguiram dá uma política habitacional decente ao brasileiro? Não tem casa prá morar meu! (*berros gesticulando com as duas mãos*). Há quanto tempo já se ouve fala? Há quantos governos já se ouve falar? Agora vai melhorar... vamos dar uma casa prá você... Isso é um papo furado! (exclama). (E3, R2.3). (voz alterada). (...) Obras prá aparecer tem em todo o lugar, (...) moradia prá pobre ninguém fala. Fala? Ninguém fala. Absurdo, uma calamidade (E3, R2.4).

Datena está com o povo e até se dispõe a participar de passeatas com a população. Ele se apresenta como um líder comunitário que luta ao lado dos moradores do bairro. Mas não abre mão do helicóptero, numa indicação de que, se participar, transformará o protesto em um grande espetáculo com a sua marca. (...) “Atenção se tiver protesto, me chama que eu vou. O Amilton vai junto com o helicóptero” (E3, R1.6).

Em certas circunstâncias o programa dá a palavra para que os cidadãos se manifestem e de fato, as pessoas envolvidas nos problemas sejam entrevistadas. Contudo, isso é feito não no sentido de proporcionar um espaço para o exercício da liberdade de expressão, mas para reforçar o discurso do programa. A opinião pública é usada para reforçar a voz de Datena que deseja ver o povo “metendo a boca”, reclamando ao seu estilo. Na fila do INSS Mauro e Wilson têm, através do BU, a oportunidade inédita de se manifestar:

Pouca vergonha isso aqui. A gente paga por isso aqui, e olha aí o que a gente merece.

Repórter: Seu Wilson, de 67 anos esperou 7 horas para ser atendido e saiu sem saber quando vai receber aposentadoria solicitada há um ano.

Wilson: Só tinha um funcionário que faz isso aí, e... não tá dando conta (E3, R3.1).

O BU ouve o casal José Celso e Solange, que perdeu a bebê por falta de atendimento num hospital de Santo André (E3, R4.2; 4.6). Ouve o “povo bravo” porque a perícia não chega ao local de atropelamento para levar o corpo do rapaz jogado na calçada:

Entrevistado 3: É uma falta de respeito ao ser humano. Eu acho, já que aconteceu deveria tirar a pessoa e levar embora. Agora fica jogado aí, se é na chuva fica no molhado jogado aí, então quando bem querem é que vêm buscar (E2, R1.6).

Um telejornal que dá voz às vítimas da violência, estupros, roubos, calamidades e suas reivindicações. É um elemento aglutinador dos desejos dos pobres e excluídos que clamam por política habitacional, saúde, educação, segurança, justiça etc. É desse modo que o BU pretende ser um instrumento de reivindicação, não se limitando apenas em

noticiar os fatos, mas de fazer “justiça” e de pressionar instituições num processo de apropriação e de clara inversão dos papéis sociais.

Mostrando infratores presos na tela, através do Disque-Denúncia o programa faz um apelo para que mais vítimas entrem em contato com a produção ou com a polícia. A própria polícia admite que o BU ajuda na solução dos crimes.

No telejornal é visível um acordo entre a produção do programa e a polícia, tornando-se muito comum a troca de elogios. (E1, R1.1; 1.5; 1.19; 1.20; 1.27 e 1.33). Já o Poder Judiciário, visto como uma instituição lenta e ineficiente, não tem o mesmo tratamento, conforme vimos acima (E1, R1.28 e 1.29; E2, R.1.11, E3, R3.3). Essa característica reforça ainda mais o argumento que o BU age no sentido de substituir o Poder Judiciário.

Datena procura passar uma imagem positiva da polícia como instituição mantenedora da ordem, contrastando bruscamente com o mundo do crime: bandidos, vagabundos, delinquentes. A polícia nunca é mostrada batendo em alguém. A força só é usada em legítima defesa. Notamos esse acordo mútuo no diálogo entre Datena e o delegado no caso do esturador.

DT.: “Tá na gaiola”. Em primeiro lugar parabéns pela eficiência do Delegado. É...é...em quanto...acho que não deu nem 24 horas daquilo que o senhor me dizia... é.. para prender esse bandido que depilava as vítimas, não é Dr?

Dr.: Datena, a promessa foi cumprida. Tá preso o indivíduo. Hoje nós conseguimos mais dois reconhecimentos positivos.. já se somam três os casos concretos que ele praticou aqui. (...) (E1, R1.4).

DT.: (...) Chega uma situação que não dá mais prá agüentar não é verdade?

Dr.: Mas a polícia está trabalhando bem, a polícia está empenhada. Está fechando o cerco, a polícia está trabalhando bem, viu Datena, a gente tá ganhando bastante a guerra (...) (E1, R1.18).

O delegado, por sua vez, elogia o programa, agradecendo pelo excelente trabalho que o BU faz mostrando os infratores para que as vítimas os reconheçam, facilitando a ação da polícia.

DT.: É importante então a gente colocar o rosto dele aí não é... importante (*imagem do rosto*).

Dr.: Sem dúvida, sem dúvida. Hoje duas vítimas vieram à Delegacia em função do trabalho da mídia que muito nos ajuda.

DT.: O trabalho da mídia o senhor diz era o Brasil Urgente que estava aí com exclusividade.

Dr.: Sem dúvida alguma (E1, R1.26).

Ao mostrar os infratores, o BU ajuda a polícia a prendê-los, transformando-se em uma instituição de utilidade pública. A situação dos infratores se complica depois que eles são mostrados no BU, conforme diz o repórter:

(...) **Dr.:** Sem dúvida alguma, o Brasil Urgente tem nos ajudado muito há não muito tempo, num caso de seqüestro agora esse, e isso sempre nos ajuda a aumentar aí o solucionamento dos crimes na nossa área (E1, R1. 33).

Em seu discurso, Datena justifica a ação da polícia em relação ao uso de arma:

Roubam o carro, e chegam atirando na polícia queriam o que? Se o bandido chega atirando na polícia ele vai ter como resposta bala. Você recebe o que você dá. Não adianta ficar criticando a polícia.. hã... porque a polícia, a polícia está sendo muito insensível! O bandido desce, prega fogo na polícia, o bandido quer o que? (E3, R).

Sabemos que nem sempre é assim, mas Datena argumenta que a polícia somente está cumprindo com o seu dever e atuando em legítima defesa. Uma generalização que justifica os altos índices de violência policial, incluindo execuções.⁸¹

O programa se propõe a fazer justiça aos indefesos. No entanto, um bom observador que assiste ao telejornal, logo vai perceber formas comuns de desrespeito aos direitos humanos na mídia: incitação ao crime, à prática da tortura, linchamento e outras formas de violência, discriminação racial, desrespeito à dignidade de pessoas e grupos de pessoas fragilizadas, como deficientes físicos, doentes mentais, dependentes químicos, portadores do vírus HIV, entre outros, tratamento preconceituoso da sexualidade e da liberdade sexual, divulgação de imagens de pessoas internas (incluindo menores) em instituições de privação de liberdade ou de tratamento de saúde, ou mesmo de pessoas detidas pela polícia, sem a autorização das mesmas, imputação de autoria de crime a pessoa sem provas ou condenação transitada em julgado, entre outras. Agindo assim, o Brasil Urgente mostra que

⁸¹ A atuação da PM foi discutida no dia 24 de fevereiro de 2005, em audiência pública convocada pela Comissão de Direitos Humanos da Assembléia Legislativa de São Paulo. Na ocasião, organizações de direitos humanos denunciaram a violência policial que se manifesta de diversas formas: agressões, assassinatos, invasões de domicílio, extorsões de dinheiro e ameaças. Segundo o deputado estadual Renato Simões (PT), presidente da comissão, em 2001, foram registrados 385 homicídios praticados por policiais, em 2002, 541, e em 2003, os números saltaram para 868. Já em 2004 esse número caiu para 500, que já é muito elevado. De acordo com o ouvidor da polícia do Estado de São Paulo, Itajiba Farias Cravo, em 2003 foram feitas 2.732 denúncias contra policiais e em 2004 foram 3.408. Entre as três principais queixas estão casos de abuso de autoridade e de resistência seguida de morte, alegação que costuma ser usada para encobrir e justificar assassinatos praticados por policiais. A maioria desses crimes, no entanto, permanece impune. Cf., Fernanda SUCUPIRA, *Violência Policial segue recorrente no Estado de São Paulo*. Disponível em: <<http://www.forum.direitos.org.br/?q=node/view/2848>>. Acesso em 03 mar. 2005.

também não consegue ser eficiente na resolução de problemas da sociedade em crise, da qual ele próprio é fruto.

A consagração de Datena à frente do BU como um verdadeiro instrumento de pressão e resolução de problemas é demonstrada na segunda edição do programa analisada. O repórter Edie Póllo traça elogios às qualidades de Datena:

Ah Datena, cada dia eu me convenço mais que você é o cara, viu, você é um defensor do povo, bastaram duas intervenções aí sua no programa choveu perícia aqui, meu irmão, estou até de guarda-chuva, tem gente aqui agora até parece celebridade, tem perito atrás, tem perito aqui na frente, tem perito do lado, tá todo mundo trabalhando direitinho (...) (E2, R1.15).

Tem-se a impressão de que o apresentador tem o poder para resolver todos os problemas e ele realmente dá ordens às instituições. Na reportagem sobre o atropelamento (E2, R1), quando finalmente a perícia já estava no local Datena exige também o carro do IML:

(...) Agora eu quero ver quanto tempo vai demorar para o Instituto Médico Legal aparecer, porque a perícia já tá aí. (...)

EP: Ah Datena, é só você dá dois gritos prá sai. Grita aí que os homens aparecem! (...) (E2, R1.18).

O repórter chega a comentar: “nós gostaríamos de ver (as coisas) funcionando, sem a intervenção do Brasil Urgente (...) (E2, R1.15). Essa postura sugere que a sociedade somente funciona com a atuação do programa.

Grande parte do discurso de Datena é voltado para a defesa dos pobres e injustiçados. Aproveitando-se da origem humilde e trabalhadora do presidente Lula, Datena dirige-se a ele em nome dos favelados para exigir uma política habitacional (E3, R2). Agora com o BU, eles têm quem fale por eles. Demonstrando familiaridade com o presidente e ao mesmo tempo vínculos com o povo, consegue atrair a atenção do telespectador que se identifica com o discurso. Em Datena, o povo fala com o presidente numa linguagem que ele entende porque tem a mesma origem.

(...) “Presidente Lula, o senhor que vem da camada de trabalhadores, de pobres, da maioria desse país, vamos atentar prá falta de moradia!” (E3, R2.4). *(com voz alterada)*.

Mais adiante fala de sua admiração pela pessoa do presidente, faz elogios, diz estar com ele, mas faz também uma cobrança firme:

(...)Eu já disse aqui, eu morro abraçado com o Lula, mas ô presidente, me ajuda aí

presidente! Me ajuda aí... ô! Eu confio no senhor prá caramba, agora me ajuda aí presidente! Olha o que tem de fila aí presidente! Quer dizer muda aquela porcaria daquele governo do Fernando Henrique, nós vamos continuar com essas filas enormes aí também? Ora me ajuda aí seu presidente! Me ajuda aí porque senão vou ter que mandá a lenha! E me dói no coração mandá a lenha no senhor porque sei que o senhor é uma pessoa honesta, descente, trabalhador, eu confio no senhor. Agora me ajuda aí porque senão vai pau em você também! (música) hã.. Barbaridade seu! (E3, R3.5).

Não deixa escapar a oportunidade para criticar a forma eleitoreira com que a Prefeitura de São Paulo realiza as obras na cidade:

DT.: (...) Agora só se ouve falar em grandes obras. Época de eleição municipal só grandes obras, né, obra daqui, viaduto daqui, viaduto dali, “veado” pra cá, viaduto prá tudo quanto é lugar! (gritos) Só não tem é moradia prô povão. Isso não tem! Obras prá aparecer tem em todo o lugar, he (E3, R2.4).

Datena se apresenta como um homem de bem lutando ao lado da polícia contra o mal (bandidos, estupradores, assassinos, ladrões, corruptos, vagabundos, canalhas, crápulas...). A presença da polícia até tem sua razão de ser dentro da lógica do imediato: ela é solicitada para purificar imediatamente. Além de ser um elemento purificador da violência, Datena luta também para melhorar as condições de vida da população na saúde, segurança, educação, criar cidadania e contribuir para os debates com “pesquisas”. Os políticos, preguiçosos, corruptos, ausentes e enganadores são alvos de pesadas críticas. Com isso, o apresentador se solidariza com a população menos favorecida na luta do bem contra o mal numa sociedade degradada.

A produção de estrelas e celebridades é uma das marcas da indústria cultural. Elas estão entre o imaginário e o real; são ao mesmo tempo humanos e divinos. São vedetes da cultura de massa. A publicidade é quem mais explora o lado sobre-humano das estrelas. Aproveitando de suas características como modelos de vida, os publicitários aproveitam para, através disso, vender produtos. Isso, de certa forma está também presente no telejornal. Datena é mais uma dessas estrelas que no contexto do BU é heroicizada, divinizada, mais que objeto de admiração. No gênero sensacionalista de telejornal Datena é hoje ponto de referência, modelo que vende soluções no contexto da cultura de massa. Ele assume com muita propriedade o papel sacerdotal de mediador.

Na perspectiva da crítica feita por Adorno e Horkheimer de que a indústria cultural constrói sem parar, estrelas de cinema e TV, do esporte e da música, heróis de toda a espécie e personagens “sagradas”, Datena aparece como mais um produto da era tecnológica avançada. Na lógica do gênero sensacionalista, ele se apresenta com soluções que depois de vendidas e consumidas desaparecem sem, de fato, surtir efeitos concretos na resolução dos problemas.

O contexto social perturbado pela violência e pela busca de proteção cria condições para o surgimento de novas soluções que serão apresentadas da mesma forma, criando um círculo vicioso de necessidades, apresentação de soluções-produtos, consumo, insatisfação... Tal círculo torna-se um complexo ritualístico (violência real do mundo, violência comunicativamente consumida, medo, condutas consumistas, descarga,...) que se propõe a reordenar a vida social.

Diante da dificuldade de se eliminar de vez a violência, a sociedade tecnológica contemporânea se serve de canais por ela mesma engendrados, os programas sensacionalistas, para garantir um processo estrutural de sublimação: definindo padrões legítimos, toleráveis para a violência evitando que ele se transforme em contestação racional. Em outras palavras ela cria um mecanismo para canalizar a agressividade inerente nas relações sociais e interdita e controla a violência sistêmica.

Nessas condições, o conjunto de soluções se converte, sem problemas, em mercadoria, em violência comunicativamente consumida, naquilo que, como espetáculo vai proporcionar aos telespectadores. A cultura do espetáculo utiliza a informação-mercadoria e a imagem-mercadoria para responder à mais um imperativo da cultura de massa. A busca incessante do entretenimento reduzido a tempo de consumo. A sociedade se transformou numa sociedade de “voyeurs”, fenômeno de comunicação como consumo e produção de imagens espetaculares e instalou o espetáculo em todas as instâncias comunicativas.

O jornalismo, que por ética deveria contribuir para o questionamento público mais conseqüente, mais profundo, desse processo, faz parte dele, ratificando-o segundo as regras

do mercado, do qual depende para a sua sobrevivência. É neste âmbito que a violência e a cultura mediática, no contexto da indústria cultural, se encontram ligadas, permitindo afirmar que o telejornal em questão é comparável a uma mercadoria que prospera na sociedade de consumo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo chegado ao final do nosso percurso, convém ainda traçar algumas considerações que podem ajudar a aprofundar questões acerca do sensacionalismo no telejornal, ou até mesmo, servir de estímulo para futuras investigações.

O que motivou a realização do presente estudo foi o fato de constatarmos que, apesar das mudanças, o telejornalismo sensacionalista, ainda hoje, continua ocupando o horário vespertino da programação televisiva. No período pesquisado (junho de 2003 a junho de 2004), observamos que os três principais programas, “Brasil Urgente” na Bandeirantes, “Cidade Alerta” na Rede Record e “Repórter Cidadão” na Rede TV concorriam diretamente, no mesmo horário, com formatos muito semelhantes e o mesmo perfil editorial: cobrir os fatos violentos e as desgraças, que cercam principalmente a cidade de São Paulo. Obviamente, os três programas juntos não atingiam os recordes de audiência do extinto “Aqui Agora”, mesmo porque na época, ele era único no segmento. Em outro horário, a Rede Globo não fica atrás na produção do gênero e segue exibindo o “Linha Direta” .

Diante disso, nos propomos a entender melhor o que motiva a criação do telejornal sensacionalista e o que está por trás de sua mensagem, linguagem, forma e estilo, que dá tanta ênfase à violência, ao crime, à desgraça. Como referencial nos apoiamos na teoria crítica elaborada por Adorno e Horkheimer, no conceito de sociedade do espetáculo proposto por Debord e nas investigações de Girard sobre a violência, bem como de autores e pesquisadores da comunicação.

Embora tenham audiência, telejornais que retratam o “mundo-cão” vêm recebendo muitas críticas de grupos e entidades preocupados com a qualidade e a ética na comunicação. Críticos que apóiam a campanha “Quem Financia a Baixaria é Contra a Cidadania”, consideram que as emissoras se valem de uma concessão pública para transformar a violência em espetáculo, quando deveriam propor um debate mais aprofundado sobre o assunto e ajudar a sociedade a encontrar soluções.

Observamos que a presença de telejornais sensacionalistas, assumindo características típicas de produtos da indústria cultural, em constante transformação, contribui para um acúmulo de imagem e espetáculo sempre renovados. Nessa perspectiva fica evidente uma das características mais marcantes da indústria cultural na sociedade contemporânea: a constante produção e oferta de novos produtos que se transformam para serem mais facilmente consumidos pelo público. Identificados como produtos de consumo, os programas sensacionalistas geralmente passam por mudanças contínuas. As transformações visam adequá-los às regras do mercado, para reaparecer com uma nova roupagem, assegurando assim a continuidade do gênero.

Ao seguir progressivamente a lógica do mercado visando o consumo e adotando a linguagem de espetáculo, o telejornalismo informa cada vez menos. Além disso, na medida em que o próprio público se transforma em mercadoria, passível de ser vendida aos anunciantes, se dedica a ampliar o seu público, não mais como cidadãos reunidos para criar cidadania, mas como consumidores anônimos, como massa. O telejornal não vende publicidade aos seus telespectadores, mas sim a sua audiência, medida em pontuação, para os anunciantes. Isso revela o processo pelo qual passa a comunicação na disputa por espectadores diante do crescente controle dos meios pelos grandes grupos financeiros. Com o advento da comunicação de massa, a ética do jornalismo sério, objetivo, baseada na verdade factual, está diante de dois desafios: a produção do público enquanto massa a ser comercializada e a fusão da reportagem, pelas técnicas de ficção, com o entretenimento reduzido ao espetáculo. Este fenômeno pôde ser evidenciado no “Brasil Urgente” (BU).

Notamos ainda que o sensacionalismo está vinculado à mercantilização da informação. Normalmente o que se vende são aparências, pois o desenvolvimento da reportagem não acrescenta quase nada ao que já se anunciou na manchete. Nesse sentido, tornar uma informação sensacionalista, encontra-se na natureza da produção do discurso e na natureza comercial do produto: fazer negócios com a divulgação de escândalos e de crimes, e por que não, de soluções ilusórias para os problemas da sociedade.

Ainda que resistamos em admitir, percebe-se que o sensacionalismo, de modo geral, parece ser a forma de jornalismo mais adequada à sociedade do espetáculo na busca por soluções rápidas e imediatas. Esse gênero de certa forma reúne, em sua estrutura interna e em seus efeitos, aspectos marcantes da nossa cultura. É nele, por exemplo, que podemos encontrar o excesso do crime, da violência, da destruição, da miséria, do anormal, da perversão, da corrupção, da agressividade. Nele encontramos ainda a obscenidade, onde as imagens expõem, sem meias-verdades, acompanhadas de um discurso cru, irônico e cínico ao mesmo tempo, o que o jornalismo sério (objetivo, iluminista) não faz, seja por rigidez moral, vinculada a características de seu público ou das categorias sociais a que se dirige, seja por ética interna. Na fusão da notícia com produtos de consumo, no gênero sensacionalista, conforme faz o BU, encontramos também uma expressão do mercado disposto a tudo vender para gerar lucros. Num quadro cultural que banaliza a morte, a destruição, a perversão e o anormal, o sensacionalismo encontra na estética enquanto choque, a sua melhor maneira de comunicar. Com exagero, ironia, cinismo e humor, indica que nada é mais adequado à ordem imaginária atual, na perspectiva da sociedade do espetáculo, do que a linguagem sensacionalista.

Com base nas investigações de Girard, um elemento particularmente importante na nossa discussão é a forma como certas instituições ou mecanismos surgem na sociedade com o papel de administrar a violência, e colocando-se acima de tudo, transformam-se em poderes legítimos na contenção da mesma. A fim de que a legitimidade e ilegitimidade da violência não fique à mercê da opinião de cada um, recorre-se à transcendência, religiosa, humanista ou outra qualquer que atribua a tais instituições a utilização e a especificidade da violência legítima ante a violência ilegítima.

O princípio encontrado por Girard pode-se resumir da seguinte forma: nas sociedades primitivas por ele estudadas, todas as instituições humanas têm origem ritual, e o ritual resume-se no sacrifício. O sacrifício consiste em descarregar sobre um bode expiatório os ódios e tensões acumulados que ameaçavam romper a unidade social. Tais tensões, por sua vez, surgem da impossibilidade de conciliar os desejos humanos. A razão desta impossibilidade reside no caráter mimético do desejo: o ser humano não deseja isto ou

aquilo simplesmente porque sim, porque é bonito, porque é gostoso, porque satisfaz alguma necessidade, mas sim porque é desejado também por outro, cujo prestígio cobre de encantos, aos olhos do primeiro, um objeto que em si pode ser inútil, ruim, feio ou prejudicial. O mimetismo e sacrifício do bode expiatório são temas dominantes da mitologia universal e do complexo sistema de ritos sobre o qual se constrói, aos poucos, o sistema político e judiciário. A vítima é escolhida entre as criaturas isoladas, sem grandes vínculos com a sociedade cuja morte não ofenderá uma família, grupo ou facção: ela não tem vingadores, sua morte portanto detém o ciclo da retaliação mútua. Mas a paz é provisória. Por um tempo, é suficiente a recordação do sacrifício para restabelecê-la. Nesta fase a vítima sacrificial se torna retroativamente objeto de culto, como divindade ou herói cultural. Quando o sistema ritual perde sua força apaziguadora, renascem as tensões, espalha-se a violência que, se não encontrar novas vítimas sacrificiais, colocará em perigo a existência da comunidade. A sociedade humana ergue-se assim sobre uma violência originária, que o rito ao mesmo tempo encobre e reproduz. Mas o sacrifício não tem, por si, o poder de gerar efeitos benéficos. Se estes acabam por se produzir, é por intermédio da crença generalizada que descarrega os ódios sociais no bode expiatório e aplaca uma sede de vingança irracional que a sociedade atribui a um deus, mas que vem dela mesma. Esta crença, por sua vez, vem do desejo mimético.

Para Girard há dois tipos de violência: a violência purificadora (que é a violência religiosa purificadora do sacrifício) e a impura (que destrói a comunidade, a violência do conflito mimético). Assim, a violência do sacrifício é considerada, pela sociedade, um ato sagrado, sobrenatural que purifica a violência interna. Uma vez sacralizada, ela irá purificar a violência comum.

Os dois tipos de violência continuam a existir só que, ao longo dos tempos, a forma de sua implantação se modificou. Girard observa que nas sociedades arcaicas, a violência purificadora era aplicada, de forma preventiva, pelos ritos sacrificiais e mais tarde, nos tempos modernos, ela passa a ser aplicada de forma mais eficiente e curativa, pelo sistema judiciário respaldado pelo poder do Estado. Percebe-se uma violência maléfica, quando cometida pelas mãos de infratores, e benéfica quando circunscrita ao sistema judiciário.

Entretanto, na sociedade moderna, o sistema judiciário revela-se incapaz de operar satisfatoriamente, criando a possibilidade para o surgimento de outros mecanismos destinados a purificar a violência. No nosso estudo, levantamos a hipótese de que os telejornais sensacionalistas, com sua forma e estilo como observado no BU, surgem para assumir esse papel. Em comum a todos os mecanismos persiste a pretensão de purificar a violência da sociedade.

No sensacionalismo encontra-se também a função da mídia enquanto organizadora da sociedade e da cultura, que, diante da ineficiência das instituições do Estado de direito deve recorrer, por exemplo, a programas como o BU, para resolver os problemas decorrentes da violência. Nesse sentido, a existência e o sucesso de programas desse tipo mostram o descrédito na justiça e nos levam a imaginar que em sociedades onde o sistema judiciário funciona satisfatoriamente, esse gênero de programa talvez não consiga o mesmo sucesso.

Sabemos que Girard não desenvolveu a sua teoria com o objetivo de analisar a sociedade de consumo contemporânea. Contudo, seus pressupostos acerca do “desejo mimético de apropriação” podem ajudar a entender os mecanismos do capitalismo, onde a concorrência (competição e inveja) é considerada elemento essencial ao progresso. Na opinião do autor, movido pelo desejo mimético, o indivíduo não escolhe os objetos de seu desejo, é o outro (modelo) que deve escolher para ele. A publicidade trabalha com modelos e funciona como um reforço diário da ideologia do princípio da valorização das aparências, da promoção de símbolos de status (carros, roupas, cosméticos, celulares...). O que está em jogo é a promoção de puras aparências: não se compra mercadorias por suas qualidades inerentes nem pelo seu valor de uso, mas pela imagem que o produto proporciona no ambiente de vida do consumidor. A imagem passa por um modelo apresentado para ser imitado e conseguir realizar o que a mercadoria promete. Nenhuma dessas mercadorias realizam de fato o que prometem, no entanto, o objeto simboliza para o consumidor uma síntese daquela vida vivida pelo modelo. Segundo a lógica do desejo mimético, a posse de um objeto desperta inveja em outros, pois eles também desejam. Além disso, o ser humano somente é reconhecido à medida que consegue possuir os bens (mercadorias, propriedades, serviços, títulos...) desejados pelos outros. A auto-realização na sociedade de consumo está

em ser reconhecido pelo fato de possuir algo que muitos desejam e só alguns têm. Por essa razão, Girard vai afirmar que o sistema capitalista neoliberal no mundo globalizado tem em sua alma o desejo mimético.

O capitalismo liberal auto-regulador e auto-suficiente se legitimou exatamente apresentando-se como um sistema econômico e social capaz de realizar todos os desejos humanos que são infinitos por definição, através de produção e consumo ilimitados de bens econômicos. Mas, ao mesmo tempo, pela sua perversidade, pode causar violência, exclusão, morte, criar uma classe com o mesmo padrão de consumo, necessidades, aspirações, preconceitos, valores, fortalecendo a cultura da competição e a ação do desejo mimético postulado por Girard. Um dos segredos do dinamismo do sistema capitalista é a acumulação de riqueza, de mercadorias, como o único ou o melhor caminho para satisfazer o desejo de ser, poder e aparecer. Acontece porém, que o pensamento econômico não trabalha com necessidade (o necessário, limitado), e sim com o desejo que não tem limites e por isso, nunca consegue ser saciado.

A televisão é uma referência ao mesmo tempo onipresente, em tempo real, e dispersiva. Ela apresenta um mundo fragmentado e descentralizado, no qual a mercadoria oferece-se o tempo todo, produzindo cada vez menos sentido, centrando-se mais no ato imediato do consumo. As notícias e produtos de consumo apresentados em forma de espetáculo pelo BU, na sua grande maioria, não passam de soluções ilusórias e imediatas, destinadas a preencher um vazio no cidadão (consumidor) que quanto mais consome, mais vazio sente.

Por certo, a sedução das aparências sempre existiu. Mais do que saber quando o sensacionalismo surgiu, o importante é entender o que ele representa hoje numa sociedade que aparenta desenvolver um jornalismo sério, crítico, objetivo, iluminista. Nos perguntamos se estaríamos diante não somente de um gênero jornalístico, paralelo ao gênero informativo, sério, mas de uma crítica ao próprio jornalismo que hoje, cada vez mais dependente dos interesses do mercado, deixa muito a desejar no tocante à objetividade, à verdade e à honestidade. Elucidar as diferenças entre o jornalismo tido

como sério e o gênero sensacionalista contribui para reafirmar a verdadeira vocação da imprensa que é a de iluminar a sociedade, garantir o direito à informação e à liberdade de expressão para criar cidadania.

Mesmo que alguns estudiosos, como Ciro Marcondes Filho, afirmem existir o sensacionalismo no jornalismo em geral, o gênero tem características que lhe são peculiares: o estilo, a linguagem chocante, o apelo emocional, a forma, a busca do *fait divers*, a duração das reportagens, a repetição, o tempo presente, a postura do apresentador, o uso da teledramaturgia, da ficção.... Entendemos também que o sensacionalismo é um tipo de espetáculo, mas nem todo espetáculo é sensacionalista. A forma como o telejornal de qualidade anuncia e mostra as imagens de uma rebelião, por exemplo, em muito se difere daquela utilizada pelo gênero sensacionalista. Um pouco de sensacionalismo pode até aparecer no telejornal sério, mas essa característica é uma marca que identifica sobremaneira o gênero popularesco. O modo de perceber, estruturar e organizar o real, geralmente mais adequado à realidade cultural, política e econômica das populações periféricas, se diferencia do jornalismo comum. Enfim, o jornalismo sensacionalista é uma atividade de identificação e exacerbação do caráter singular dos acontecimentos através do destaque, acréscimo ou subtração de elementos lingüísticos, visuais, sonoros e ideológicos e da repetição de temáticas que contêm conceitos e valores que se referem à violência, à morte e à desigualdade social.

Diríamos que o sensacionalismo consegue dar conta de uma questão estrutural do imaginário das massas vinculadas aos meios de comunicação. A tendência hoje, é de fazer as produções culturais mais para serem consumidas pelo imaginário, pela emoção do que pela razão. O efeito sensacional sugere, substitui e repete enunciados, mas pouco se presta para esclarecer, ajudar a processar as informações e gerar conhecimento. Por estabelecer uma forma de comunicação emocional, perde o impacto inicial após a matéria ser mostrada e consumida pelo telespectador. O noticiário precisa continuar na próxima edição, apresentando novamente o fato numa embalagem espetacular, capaz de provocar sensações, medos, ansiedades, curiosidades, fantasias, projeções... sem estabelecer uma relação com o senso crítico do público.

Com a liberação total da velocidade tecnológica, tudo se faz mais reciclável, excessivo e veloz. A própria violência se libera, multiplicando suas formas e manifestações. Simultaneamente, intensifica-se na cultura uma curiosidade sádica e mórbida e um fascínio permanente, em relação a essa violência. Nessa perspectiva, o sensacionalismo funciona como uma forma de produção cultural que busca intensamente satisfazer esses desejos. Os estudos da recepção podem ajudar a aprofundar essa questão.

Embora pautado pelo sensacionalismo e a demagogia, o BU, juntamente com outros telejornais do gênero, tem o mérito de, bem ou mal, resgatar para o horário nobre da TV o cotidiano das camadas populares da nossa sociedade. O programa vem a reboque da manchete que é capaz de fazer o telespectador parar e assistir apenas por atração, por sensação, por impacto, por curiosidade despertada. Esse estilo não só atraiu o público das classes A e B mas chegou até mesmo a influenciar o formato do jornalismo sério, como por exemplo o Jornal Nacional que, por vezes, passou a ampliar o tempo dado às reportagens policiais, apresentando-as no primeiro bloco.

A produção de telejornais como o BU mostra ainda um outro aspecto importante da dinâmica da indústria cultural, que é o re-processamento de matrizes da cultura através dos gêneros. A reciclagem de matrizes tradicionais como o melodrama, o cômico e o grotesco é o que, muitas vezes, permite a interação dos produtos mediáticos com o cotidiano das classes populares que se identificam com aquilo que é apresentado. O telejornal sensacionalista não se limita apenas ao noticiário das ocorrências policiais, e episódios de desgraça vividos pela população, mas a partir delas recria, de forma dramatizada e espetacular, a história dos personagens envolvidos nesses fatos. A utilização desses gêneros pelos meios de comunicação visa estabelecer um diálogo com o público. Isso nos leva a uma outra questão que diz respeito à linguagem e ao estilo próprio do telejornalismo. Para estabelecer uma interação com o público, a televisão utiliza recursos da teledramaturgia e da ficção. Inserindo-se na televisão, o jornalismo parece ainda não ter encontrado uma linguagem apropriada para o meio.

Existe também um elemento de complementariedade e compensação: quando a televisão mostra o crime, a dor, a miséria, o medo, a tragédia, a desgraça, a morte, ela o faz para contrabalançar ou até mesmo justificar o belo, o feliz, o festivo apresentado. Se a TV não mostrasse a dor, a miséria e a morte, ela teria maior dificuldade de cultivar, ao mesmo tempo, a nostalgia do prazer, da alegria e da felicidade. Nesse sentido, o BU desempenha um papel de contraponto da situação de tranquilidade almejada.

A violência é um forte componente dos conteúdos da televisão e de certa forma serve para reforçar e reproduzir os mecanismos sociais e a estrutura de uma sociedade violenta. O fora-da-lei, o criminoso, o marginalizado, o diferente, o ousado, o irresponsável, o corrupto sempre acabam mal, pois o que vale é viver sob o padrão exigido. Nessa linha, a violência da TV é idêntica à violência com que a sociedade trata todos aqueles que ousam romper com esse princípio da realidade e desafiá-lo. Talvez, seja por isso que ela é valorizada. Ao que tudo indica, a violência não deixa de alimentar o telejornal que ao retratá-la reproduz uma visão de mundo violento e fora de controle, justificando a própria existência de telejornais do gênero, que por sua vez, é por ela alimentado. O conteúdo é facilmente identificado pelos telespectadores que, de certa forma, viveram ou estão vivendo experiências de violência igual ou parecida com aquelas que estão assistindo na televisão. O espectador consome a punição feita através do telejornal, dando a sensação de que tudo está resolvido. É nesse sentido que telejornais sensacionalistas podem funcionar como uma catarse, dissipando, momentaneamente e de maneira ilusória, as tensões sociais.

Embora precisem ser revistas e atualizadas em vários aspectos, muitas das teses frankfurtianas valem hoje em dia muito mais do que no tempo em que foram formuladas. Essa afirmação serve também para as posteriores investigações de Debord acerca da sociedade do espetáculo. Os nossos pensadores criticaram a cultura de massa não porque ela fosse popular, mas sim, porque boa parte dela conservava as marcas das violências e da exploração a que as massas foram e têm sido submetidas. A linguagem empobrecida, do *fait divers*, o menosprezo do saber, a exploração das emoções, do chocante, da futilidade, da brutalidade, do grotesco, que encontramos em tantas expressões da mídia, como podemos observar no gênero sensacionalista, revelam que há muitas pessoas sensíveis a

esse tipo de estímulo. Contudo, não podemos afirmar que este estado seja algo natural, nem tão pouco algo criado pela comunicação. A prática da indústria cultural, ao longo da história, nada mais fez do que explorar essa face da cultura, e movida por interesses econômicos, oferece produtos que vão ao encontro dos desejos do público criados pela própria mídia. Tira-se proveito até mesmo do desejo de se acabar com a violência. Conforme podemos ver, o crescente interesse da televisão por episódios contendo um certo grau de violência, salvo raras exceções, é caracterizado mais pelo espetáculo do que pela busca de soluções.

Uma das denúncias feitas por Adorno e Horkheimer, na elaboração de sua teoria crítica, é a constatação de que o ser humano está cada vez mais subjugado à utilização da ciência e da técnica como mecanismos de dominação. Sua relação com as pessoas e com a natureza continua dependente de uma cultura de mercado, que o impede de se tornar um indivíduo autônomo, independente e capaz de julgar e de decidir conscientemente. Tal dependência tem sua mola motora no desejo de posse, constantemente renovado pelo progresso técnico e científico controlado pela indústria cultural. A lógica do sistema capitalista vigente no mundo globalizado, impulsionado pelo desejo mimético acirra a competição, provocando a inversão do “ser” pelo “ter” que se expressa no “parecer”. Os indivíduos são obrigados a contemplar e a consumir as imagens de tudo o que lhes falta em sua existência real. Isso está afetando até mesmo as relações humanas. Conforme preconiza Debord, as relações sociais se dão cada vez mais mediadas por imagens e espetáculo. Essa tendência ganha força na superabundância de imagens que nos são apresentadas pelos gestores do espetáculo. Analisando o telejornal sensacionalista no contexto da indústria cultural e da sociedade do espetáculo, observamos várias características que reforçam e legitimam essa lógica, refletindo uma tendência da sociedade contemporânea.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- ANGRIMANI, Danilo. *Espreme que sai Sangue: Um estudo do sensacionalismo na Imprensa*. São Paulo: Summus, 1995.
- ARENDT, Hannah. *Sobre a Violência*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- ASSMANN, Hugo (org.). *René Girard com teólogos da Libertação: Um diálogo sobre ídolos e sacrifícios*. Petrópolis: Vozes 1991.
- BARBOSA, Sílvio H.Vieira. *Cidade Alerta: Deus substituiu o sexo no tripé do sensacionalismo*. In: *Anuário de Jornalismo*. Faculdade de Comunicação Cásper Líbero, 2001-2002, pp. 89-95.
- BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BARROS FILHO, Clóvis. *Ética na Comunicação*. São Paulo: Summus, 2003.
- BOURDIEU Pierre. *Sobre a Televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- BRASIL. Constituição (1988). *Constituição da República Federativa do Brasil*. 21^a ed. São Paulo: Saraiva, 1999.
- BRESCIANI, Maria Stella M. *Londres e Paris no século XIX: espetáculo de pobreza*. São Paulo. Brasiliense, 1983.

BUCCI, Eugênio. *Sobre Ética e Imprensa*. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

_____ (org.). *A TV aos 50: Criticando a Televisão Brasileira no seu Cinqüentenário*. São Paulo: Perseu Abramo, 2003.

CAPPARELLI, Sérgio. *Televisão e Capitalismo no Brasil*. Porto Alegre, LPM, 1982.

_____ e LIMA, Venício A. *Comunicação e Televisão: desafios da Pós-Globalização*, São Paulo: Hacker, 2004.

COELHO, Cláudio Novaes Pinto. “O conceito de indústria cultural e a comunicação na sociedade contemporânea”. In: *Communicare*, Vol. 2, No 2, 2002, p.36.

COMISSÃO DOS DIREITOS HUMANOS DA CÂMARA DOS DEPUTADOS.

Cartilha “Quem Financia a Baixaria é Contra a Cidadania: Uma Campanha pela valorização dos Direitos Humanos na Televisão”. Brasília, 2003.

CONTRERA, Malena Segura. *Mídia e Pânico: Saturação da Informação, Violência e Crise Cultural na Mídia*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2002.

DA COSTA, Belarmino César Guimarães. *A Estética da Violência*. Campinas: Ed. UNIMEP, 2002.

DEBORD, Guy. *A Sociedade de Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

_____. “Prefácio à 4ª edição italiana de *A sociedade do espetáculo*”.

In: *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*, p.143-164. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997 [1979].

- _____. “Comentários sobre a sociedade do espetáculo”. In: *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*, p.165-237. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997[1988].
- DIAS, Ana Rosa Ferreira. *O Discurso da Violência: As marcas da oralidade no jornalismo popular*. São Paulo: Cortez, 2003.
- DI FRANCO, Carlos Alberto. “Televisão - a hora da qualidade”, In: *Espaço Aberto de O Estado de São Paulo*, A3 de 08 nov. 2004.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- FONTENELLI, Isleide Arruda. *O nome da Marca*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.
- GABLER, Neal. *Vida, o Filme: Como o Entretenimento Conquistou a Realidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- GIANNOTTI, José Arthur (org.). *Émile Durkheim*. Coleção *Os Pensadores*, São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- GIRARD, René. *Mensonge Romantique et Vérité Romanesque*. Paris: Grasset, 1961.
- _____. *A Theater of Envy: William Shakespeare*. Oxford, New York: University Press, 1991.
- _____. *A Violência e o Sagrado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.
- _____. *Um longo argumento do princípio ao fim: Diálogos com João Cezar de Castro Rocha e Pierpaolo Antonello*. Tradução de Bluma Waddington Vilar: Rio de Janeiro, Topbooks, 2000.

_____. *Things Hidden Since the Foundation of the World*. London: The Athlone Press, (Paperback ed.), 2003.

_____. *O Bode Expiatório*. São Paulo: Paulus, 2004.

HAUG, Wolfgang F. *Crítica da Estética da Mercadoria*. São Paulo: Editora UNESP, 1996.

IANNI, Octavio, *Enigmas da Modernidade - Mundo*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 2000.

KELLNER, Douglas. “A cultura da mídia e o triunfo do espetáculo”. In: *Líbero*, Vol. 6, n.11, 2003, pp.4-15.

KLEIN, Naomi. *Sem Logo*, Rio de Janeiro: Ed. Record, 2002.

MACHADO, Arlindo. *A Televisão Levada a Sério*. São Paulo: Senac, 3^a ed. 2003.

MARCONDES FILHO, Ciro. *O Capital da Notícia*. São Paulo: Ártica, 1985.

_____. *Televisão: a vida pelo vídeo*. São Paulo: Editora Moderna, 1988.

_____. *Jornalismo Fin-de-Siècle*. São Paulo: Página Aberta, 1993.

_____. *Comunicação e Jornalismo – a saga dos cães perdidos*. São Paulo: Hacker, 2000.

MARX, Karl e Friederich ENGELS. *Manifesto Comunista*, Boitempo Editorial, 1975. Trad. de Álvaro Pina.

- MATTOS, Sérgio. “O impacto da Revolução de 64 no Desenvolvimento da Televisão”. In: *Cadernos INTERCOM*, ano 1, n.2, março de 1982.
- MOREIRA, Sônia Virginia. *O Rádio no Brasil*. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1991.
- OLIVEIRA, Lúcia Maciel Barbosa de. *Nossos Comerciais, por Favor! A televisão brasileira e a Escola Superior de Guerra: o Caso Flávio Cavalcanti*. Beca Editora, São Paulo, 2001.
- _____. *Rádio Palanque*. Rio de Janeiro: Mil Palavras, 1998.
- ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- ORTRIWANA, Gisela Swetlana, *A Informação no Rádio*. São Paulo: Summus, 1985.
- PEDROSO, Rosa Nívea. *A Produção do Discurso de Informação em um Jornal Sensacionalista*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1983.
- _____. *A Construção do Discurso de Sedução em um Jornal Sensacionalista*. São Paulo: Annablume, 2001.
- RAMONET, Ignácio. *A Tirania da Comunicação*. Rio de Janeiro: Vozes, 3ª ed., 1999.
- REZENDE, Guilherme Jorge. *Telejornalismo no Brasil: um perfil editorial*. São Paulo: Summus, 2000.
- SAMPAIO, Mário Ferraz. *História do Rádio e da Televisão no Brasil e no Mundo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

SIQUEIRA, Denise da Costa O. *A Ciência na Televisão: Mito, Ritual e Espetáculo*. São Paulo: Annablume, 1999.

SODRÉ, Muniz. *A Comunicação do Grotesco. Introdução à Cultura de Massa no Brasil*. Petrópolis, 1983.

_____. *O Monopólio da Fala: Função e Linguagem da Televisão no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 6ª ed. 1999.

_____ e PAIVA, Raquel. *O Império do Grotesco*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

SQUIRRA, Sebastião. *Boris Casoy: o âncora no telejornalismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1993.

SUNG, Jung Mo. *Desejo, mercado e religião*. Petrópolis: Vozes, 1997.

WEBER, Max. *Ensaio de Sociologia*. 5ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 1982.

WOLF, Mauro. *Teorias da Comunicação*. Lisboa: Presença, 1987.

Sites

Página oficial da Rede Bandeirante, telejornal “Brasil Urgente”: Disponível em: <<http://www.band.com.br/brasilurgente/programa.asp>>. Acesso em: 20 out. 2004.

Página oficial da Rede Record, telejornal “Cidade Alerta”. Disponível em: <<http://www.rederecord.com.br/cidadealerta>>. Acesso em: 20 out. 2004.

Página oficial da campanha “Quem Financia a Baixaria é Contra a Cidadania”. Disponível em: <<http://www.eticanatv.org.br>>. Acesso em: 25 jul. 2004.

Página oficial do Instituto Sou da Paz. Disponível em:
<<http://www.soudapaz.org.br>>. Acesso em 20 out. 2004.

Programa de Desarmamento do Movimento Viva Rio <<http://www.desarme.org>>.
Acesso em 23 nov. 2004.

Campanha do Desarmamento da CNBB (Conferência Nacional dos Bispos do Brasil). Disponível em: <www.cnbb.org.br/cd/index.php>.
Acesso em 15 jan. 2005.

MATTOS, Laura. “Emissoras reduzem espaço de telejornais policiais”.

In: *Folha Online, Ilustrada*. Disponível em:

<<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u46200.shtml>>. Acesso em: 25 jul 2004.

JIMENEZ Keila e GALLO Renato. “Mundo-cão ganha tom cor-de-rosa”.

In: *Ética na TV*. Disponível em:

<http://www.eticanatv.org.br/pagina_new.php?id_new=102&first=0&idioma=0>.
Acesso em: 25 out. 2004.

SUCUPIRA, Fernanda. “Violência Policial segue recorrente no Estado de São Paulo”. Disponível em: <<http://www.forum.direitos.org.br/?q=node/view/2848>>.
Acesso em 03 mar. 2005.

Periódicos

A DOUTRINA política de Flávio Cavalcanti na TV: *O Estado de São Paulo*,
Caderno 2, São Paulo, p.D3, 27 ago. 2001.

Fonte da Pesquisa

Telejornal “Brasil Urgente”, TV Bandeirantes, apresentado por José Luiz Datena de segunda a sábado. Amostra de reportagens gravadas em diferentes edições no período de junho de 2003 a junho 2004.

A N E X O

TRANSCRIÇÃO DAS REPORTAGENS ANALISADAS Telejornal “Brasil Urgente”, Rede Bandeirantes.

I. EDIÇÃO 1 (E1) (Exibida no dia 09 de junho de 2003).

REPORTAGEM 1 (R 1): O ESTUPRADOR QUE DEPILAVA

(O apresentador José Luís Datena abre o programa saudando os receptores e anunciando a pesquisa do dia: “O Exército deveria combater o crime nas ruas?” Sim ou Não. Os telespectadores são convidados a participar ligando para os dois números disponíveis na tela. Uma plataforma na tela mostra em tempo real a votação. Até o fim do programa serão sorteados, entre os participantes da pesquisa, cinco aparelhos de telefone celular, marca “Siemens”, promoção das Casas Bahia. A seguir, Datena chama a atenção para a primeira reportagem).

1. 1 Datena (DT): Olha, foi preso o estuprador que depilava as suas vítimas e as obrigava a assistir filmes pornográficos. O repórter Lúcio Tabarelli (LT) entrevistou com exclusividade uma das mulheres atacada pelo maníaco. Mas antes disso acho que o Figueiredo (FIG) (outro repórter) já está pronto, o Figueiredo. Deixa antes eu ver a reportagem, depois eu falo com o Figueiredo ao vivo. Ele está na Delegacia, esse bandido, não é, que nós mostramos em primeira mão ontem. Estuprava as mulheres, foi preso por 13 anos, depois foi solto. Estuprava as mulheres, mas antes obrigava as mulheres a se depilar. A ... a .mulher tinha que se depilar para que ele e...estuprasse essas mulheres. Uma calamidade, uma barbaridade inaceitável. E o Delegado me dizia ontem “Datena amanhã o sujeito tá na cadeia”. O Figueiredo já fala comigo, Simão ou não? O Figueiredo já fala comigo... Pois não, Figueiredo *(entra o repórter já na Delegacia)*.

Legenda: PRESO ESTUPRADOR QUE OBRIGAVA VÍTIMAS A SE DEPILAR.

1. 2 FIG: Pois não Datena, é verdade o Frederico foi preso, o Frederico Adriano (FA) e ele está aqui na Delegacia ele tem a chance de se defender aqui, boa noite Datena. Frederico você quer falar alguma coisa, se defender? Você confessa que você praticou o estupro com três mulheres?

FA: Não...não...

FIG: Não praticou?... elas reconheceram você. Três vítimas já. O que você tem a falar?...O que você tem a falar? Você está ... por que você esconde o seu rosto?

FIG: Você, você depilou uma das vítimas?

FA: Não...

FIG: Você não depilou nenhuma Frederico? Por que, por que que você fez isso com essas três mulheres? Você é inocente? Você sabe que você foi reconhecido por três. O que você tem a falar?... *(O Datena interrompe)*.

1. 3 DT: Vagabundo, sem-vergonha! *(O repórter continua)*.

FIG: É essa a sua chance de se defender...

Não quer falar nada não. Tá ao vivo aqui Datena, você não quer se defender? Por que não?

(O acusado não responde, apenas caminha escoltado por um policial mantendo o rosto tapado com a blusa. Datena interrompe).

DT: Figueiredo

FIG: Você confirma, você confirma os três ...estupros?...Não confirma? Ta aí

DT: Figueiredo...

FIG: Ele não que falar...

DT: Ele não vai falar, não vai falar...

FIG: Virou um inocente...virou inocente!

DT: Agora, o Figueiredo..

FIG: Pois não, Datena.

1. 4 DT: O Delegado está aí não é?

FIG: Está aqui, o Dr. Mário Sérgio está aqui.

DT: O Dr. Mário Sérgio!

FIG: O Dr. Marco Aurélio Batista.

DT: Marco Aurélio.

FIG: Ele que presidiu o inquérito... já estava...

DT: Figueiredo.

FIG: Pois não!

DT: Olha o ... Dr. Marco Aurélio me dizia ontem...

FIG: Exato

1. 5 DT: “Tá na gaiola”. Em primeiro lugar parabéns pela eficiência do Delegado. É...é...em quanto...acho que não deu nem 24 horas daquilo que o senhor me dizia... é.. para prender esse bandido que depilava as vítimas, não é Dr?

Delegado (Dr) : Datena, a promessa foi cumprida. Tá preso o indivíduo. Hoje nós conseguimos mais dois reconhecimentos positivos.. já se somam três os casos concretos que ele praticou aqui. Eu que interroguei ele com... com bastante detalhes hoje e ele confessou os três delitos praticados...

DT: Confessou, é?

1. 6 Dr: Confessou os três casos e disse que isso é em função de...de um ... há..há..Ele ficou sabendo que a mãe dele também teria sido estuprada então isso revoltou-o e ... quando ele saiu da cadeia agora há quatro meses ele resolveu também praticá é... estupros.

DT: Isso não é justificativa, não é Dr. Isso é um bandido da pior espécie que estuprava as mulheres e ainda tinha esse desvio terrível de fazer com que as mulheres se depilassem antes de... de...cometer esse ato abusivo, terrível. Vou conversar com Dr. Marco Aurélio daqui a pouco um pouco mais sobre isso, ele pedia para que as mulheres se depilassem.. e também com o Figueiredo.

(Primeiro corte).

(Datena chama a atenção para a pesquisa do dia sobre a participação do Exército no combate ao crime nas ruas. Na legenda a plataforma sobre a pesquisa).

- 1. 7 DT:** Foi preso o estuproador que depilava as suas vítimas e as obrigava a assistir filmes pornográficos. O Lúcio Tabarelli entrevistou com exclusividade uma das mulheres atacadas pelo maniaco. Aqui na tela da Band.
- Lúcio Tabarelli (LT):** Datena há informação de que mais uma vítima está chegando aqui na Delegacia. É essa moça?... bom ela não pode aparecer (*Entrevista a moça*). Você foi vítima de estupro, como é que foi a situação? Você estava na rua?
- 1. 8 Moça:** Eu “tava” indo embora... quando ele me abordou... Ali ele me levou pra casa dele.. era uma casa da tia não sei de quem que era. Aí foi lá que ele colocou uma fita pornográfica, aí nós assistimos a fita.. quando acabou que aconteceu.
- LT:** Agora, ele abordou você de que jeito na rua? Ele tinha...
- Moça:** .. um óculos .. uma fita nos olhos .. acho que era... fita isolante
- LT:** O que que ele dizia nesse trajeto até a casa onde ele te levou?
- Moça:** Eu não vou te machucar.. não vou te matar.. só isso.
- LT:** Mas ele tinha o que com ele, uma arma?
- Moça:**Uma faca.
- LT:** Uma faca.
- Moça:** tinha uma faca
- LT:** Chegando lá dentro...
- Moça:**... aí ele amarrou meus braços, eu não podia me mexe...E eu fiquei quieta ué o que que eu podia fazer...eu não podia fazer nada né..
- LT:** Ele colocou um vídeo pornográfico e obrigou a você assistir?
- Moça:** Pois é pornográfico é era muito...era muito nojento...eu falei: eu não vou ficar assistindo isso não. Ele falou: “você vai assistir isso sim”.
- LT:** Obrigado?
- Moça:** Obrigado.
- 1. 9 LT:** Depois disso em algum momento ele obrigou você a se depila alguma coisa do gênero?
- Moça:** Nada... só pediu prá mim toma banho... só... ficou me olhando...ainda. Tinha um box e ele ficou me olhando pelo box.
- LT:**Passou pela sua cabeça gritá, fazer alguma coisa?
- Moça:** Estava com um esparadrapo na boca.. me passou.. queria gritar mas eu não podia. Eu tava com esse negócio na boca então não dava pra mim grita.
- LT:** Ele ficou quanto tempo com você lá dentro?
- Moça:** Eu acho que ficou umas 2 hora.. 2 ou 3 horas ..não eu acho que era mais ou menos isso.
- 1.10 LT:** Depois como é que foi o desfecho ele soltou você ou você conseguiu escapar?
- Moça:** na avenida, agora você pode ir embora foi o que ele falô pra mim.
- LT:** Simplesmente?
- Moça:** Toma cuidado.. pode encontrar alguém indesejável no meio do caminho mas pode ir embora eu não vou mais atrás de você. O que eu queria fazer eu já fiz.
- LT:** Ele tinha algum sinal característico que dê pra identificar?
- Moça:** Tinha uma tatuagem.
- LT:** Que parte do corpo?
- Moça:** Aqui assim, nas costas. Que eu me lembro mais ou menos uma aqui. E uma no braço... era um dragão.
- LT:** Um dragão?

Moça: Um dragão.
(*Segundo corte*).

1.11 DT: Cadê aquela reportagem do Lúcio Tabarelli heim? Onde está aquela reportagem do Lúcio Tabarelli do..do.. estuprador que foi preso onde está.... dexa eu ver na tela da Band.
(*Imagem na delegacia, entra o carro da PM. O repórter Lúcio Tabarelli*).

1.12 LT: Este é o momento mais aguardado desde o início da investigação por que há a informação de que o suspeito de estupro se encontra no interior deste carro.
(*O repórter tenta entrevistar o acusado*).

LT: Você cometeu os estupros...(*ele não quer falar, mas o repórter insiste*).

LT: O que você tem a dizer pra se defender? Oi várias vítimas já reconheceram a sua foto...

(*Imagens do reconhecimento na Delegacia. O acusado descamisado está atrás de um vidro e uma vítima está dando depoimento ao delegado. O repórter narra*):

LT: Vamos acompanhar o reconhecimento. O delegado pergunta a uma das vítimas se é mesmo o homem que a estuprou. Veja ela diz que sim e aponta para o suspeito. Até o final da tarde três vítimas vieram à delegacia confirmar o reconhecimento de Frederico Adriano de 31 anos. Segundo a polícia ele foi solto apenas há quatro meses e passou os últimos 11 anos preso cumprindo pena por estupro.

(*De volta aos estúdios*).

1.13 DT.: Olha tem entrevista com esse bandido confessando o crime. Tá aí, tá no ponto da entrevista? Olha enquanto você coloca no ponto Comandante Amilton, por favor, me dá a imagem do Comandante Amilton...

(*Terceiro corte*).

1.14 DT: O caso daquele estuprador que depilava as moças, fazia com que as moças se depilassem... não é...você viu a reportagem aí antes dele cometer o ato, o ato sexual do estupro. O bandido, vagabundo! Tem ele confessando os crimes aí, deixa eu vê na tela da Band.

(*Repete a reportagem feita na Delegacia com o repórter L. Tabarelli*).

1.15 LT: Como é que foi o seu passado?

FA: eu fui abusado, eu fui abusado já ...na cadeia.. na família..assim que eu conheço... infelizmente sou fruto de um “estrupe”. Isso ficou muito marcado na minha cabeça e não consigo esquece isso...

LT: Você acha que isso é justificativa pra você violentar mulheres inocentes?

FA: Não, não, não tô justificando não como o Dr.Delegado falô só pra mim conta a minha história.

LT: Qual a sua história? Pode conta?

FA: Tenho 31 anos de idade, fruto de um “estrupe” que nunca saiu da minha cabeça.. fui violentado quando era pequeno...

LT: Por quem?

FA: há.. por vária... duas três pessoa. Já.

LT: Qual era a sua idade?

FA: De 12 a ... de 10, 12 a 13 anos ...que eu fui estuprado na cadeia.. apanhava na cadeia.. a primeira vez que eu fui preso...
(*O Delegado interrompe*).

1.16 Dr: Tabarelli ele nos contou que é...na.. durante o período que ele teve preso isso martelava dia a dia a cabeça dele e até acho que por isso por ter...(*O Datena interrompe*).

DT: Olha...daqui a pouco o resto da entrevista. Mas o Figueiredo está aí com mais....
(*Quarto corte*).

1.17 DT: Ah! Levou um tiro na “bunda” o bandido é...levou um tiro na “bunda”... aliás bandido tinha que apanhar na “bunda”, não é só levar tiro na “bunda” não, tinha que apanha, não é verdade? (*Datena fala com o delegado Murilo envolvido em outra perseguição a assaltante*).

Doutor Murilo (Dr. M): A nossa obrigação é

DT: É verdade, mas num caso como esse se ele atirou na polícia o que que a polícia podia fazer? Não é... não é verdade?

Dr M: É verdade.

1.18 DT: Esse vagabundo sem-vergonha como esse estuprador aí...que nós estamos mostrando aqui que mandava que a vítima se depilasse.. o sujeito merece apanha muito.. não é... devia apanha muito dos pais, não é... com um gato morto até o gato miá...(risos) ... é que nem diz o outro.. tem gente que merece apanhar com um gato morto até o gato miá, outro dia um sujeito me falô. Por que tem muito bandido por aí viu o Dr. Lino. Chega uma situação que não dá mais prá agüentar não é verdade?

1.19 Dr. M: Mas a polícia está trabalhando bem, a polícia está empenhada. Está fechando o cerco, a polícia está trabalhando bem, viu Datena, a gente tá ganhando bastante a guerra...

DT: Sem dúvidas...

Dr. M: E eu posso falar isso prá você que hoje a gente vai prá casa tranqüilo que este é o quarto flagrante que a gente está participando e ... a bandidagem que tiver vai prá cadeia..
(*Quinto corte*).

1.20 DT:. Terrível uma senhora de 70 anos cortada inteirinha de gilete. Onde é que nós vamos parar? Olha o estuprador que nós mostramos ontem aqui e que a polícia tinha como ponto de honra prende esse estuprador ... não é (*neste momento Datena chama a atenção do pessoal na Redação, com o tom da voz bastante elevado*)

Dá prá falar mais baixo aí um pouquinho? Se não, não dá prá fazer programa aqui também...Reclamam que eu grito aqui.. e gritam aqui do lado também. Aí não dá prá fazer programa. (*houve silêncio total na sala, Datena prossegue*).

Agora ficou muito silêncio... pode falar um pouquinho mais alto. O negócio é o seguinte.... o pior é que eles me levam a sério.. o detalhe é o seguinte olha...é...é...aquele estuprador que a gente mostrou ontem aqui que fazia com que as mulheres se depilassem antes de estuprá-las,.. não é... está preso a polícia disse que ia prendê-lo em menos de 24 horas e prendeu mesmo, não é verdade? E parece que ele vai sair a qualquer momento e vai ser transferido para onde? Heim o ...o ... Figueiredo na tela.. (*Entra o repórter Figueiredo*).

1.21 FG: Pois não Datena, ele será transferido para o Cadeião de São Caetano do Sul aqui mesmo na região. E um detalhe muito importante aqui o Cali (*cinigrafista*) está mostrando aqui pro Mari esse filme aqui revelado. Esse cidadão tirou umas fotos dele

mesmo e aí no dia que ele pegou uma das vítimas ele deixou esse filme no lixo. A polícia pegou aí e aí encontraram revelaram o filme e tinha a foto dele. O Dr. Marco Aurélio enquanto nós estamos aguardando.. é questão de segundos ou minutos Dr. Marco Aurélio pode contar pra você melhor esta história deste filme Datena que ele deixou e revelou o caso.

Dr: Datena, diligenciando lá pelas imediações do local nós identificamos a casa e vasculhando a casa nós achamos no cesto do banheiro esse filme, esse... e.. revelando nós conseguimos trazer a foto do...

(O repórter interrompe bruscamente).

1.22 FG: Lá vem ele, lá vem ele, Dr. Lá vem ele vamos atrás Cali, vamo lá, vamo lá, ali ele vai passando... vamo lá correndo vamo lá perto da viatura, vamo lá, vamo lá, o momento ta aí vamo lá, vamo lá.. Frederico o que é que você tem pra fala alguma coisa... que fala alguma coisa Frederico? Você é inocente?

FA: Não...

FG: Você é inocente? Você, você estupro as meninas e usou lá o depilador você depilô?

FA: Não...

FG: Não, não, não abusô?

FA: Não...

FIG: Você não.. você foi reconhecido pelas três vítimas...

FA: Não...

FG: O que que você que fala, que se defende você está falando com “Brasil Urgente” neste momento.

FA: Não, não.

(Datena chama).

DT: Figueiredo.

FG: Pois não, Datena.

DT: Já ouvimos esse vagabundo...

FIG: Não qué fala, não qué fala..

1.23 DT: Não qué fala...cadê quando ele confessa, cadê a reportagem dele confessando, não qué fala agora ao vivo. Cadê a reportagem dele confessando? Tá aí? Tá no ponto o Simão? Então põe na tela esse vagabundo.

(Volta a imagem da entrevista na prisão quando ele confessa ao repórter).

FA: eu fui abusado, eu fui abusado já ...na cadeia.. na família..assim que eu conheço infelizmente eu sou fruto de um “estupro”. Isso ficou muito marcado na minha cabeça e não consigo esquecer isso... *(toca uma música de fundo).*

LT: Você acha que isso é justificativa prá você violentar mulheres inocentes?

FA: Não, não, não estou justificando não como o Dr.Delegado falou só pra mim contá a minha história.

LT: Qual a sua história? Pode contá...

FA: Tenho 31 anos de idade...

(Datena interrompe; repetição da história)

1.24 DT: Olha aqui, olha aqui... volta só um pouquinho no ponto a entrevista no momento em que ele confessa, que ele confessa. Gente volta só no momento em que ele confessa. Que agora ele não qué fala. Mas tem, tem ele confessando aí este vagabundo que na hora que vai preso que está nas garras da polícia tem medo. Eu quero ele confessando. Cadê o

tá no ponto aí? Tá no ponto aí heim? Ele confessando, ele confessando... deixa eu vê, dexa eu vê ... (*Volta a entrevista na Delegacia*).

1.25 FIG: Como foi o seu passado?

FA: ...eu fui abusado, eu fui abusado já ...na cadeia... na família...assim que eu conheço infelizmente eu sou fruto de um “estupro”. Isso ficou muito marcado na minha cabeça e não consigo esquecer isso...

LT: Você acha que isso é justificativa pra você violentar mulheres inocentes?

FA: Não, não, não estou justificando não como o Dr.Delegado falou só pra mim contá a minha história.

LT: Qual a sua história? Pode conta...

FA: Tenho 31 anos de idade, fruto de um “estupro” que nunca saiu da minha cabeça.. fui violentado quando era pequeno

LT: Por quem?

FA: há... por vária... duas três pessoa. já

LT: Qual era a sua idade?

FA: De 12 a ... de 10, 12 a 13 anos ...que eu fui estuprado na cadeia.. apanhava na cadeia... (*Datena interrompe com risos*).

1.26 DT: Hu, he.. tá bom...agora tá lá ao vivo deixa eu vê a imagem ao vivo o Figueiredo, Figueiredo. (*Imagem do acusado escoltado por policiais e o repórter*). Isso não justifica absolutamente nada, não é, não justifica nada, ele confessou, Dr. Ele confessou os crimes, não é? Ele confessou não é isso o Figueiredo?

FIG: Exatamente. O Dr. Está aqui à sua escuta.

Dr. Isso Datena ele confessou com riqueza de detalhes os três estupros que ele praticou é... após ter saído da cadeia. Ele ficou mais de 9 anos preso por várias práticas criminosas entre elas, estupro, atentado ao pudor, roubo, rapto é.. praticado com violência, ente outros... teve um passeio pelo código penal e há 4 meses ele saiu da cadeia e já praticou três estupros.

DT: Parece que ele usava um óculos escuros e esparadrapos não é pra, pra abordar as vítimas... é isso?

Dr: Ele colocava esparadrapo no.. no olho da vítima vendando e depois um óculos escuros por cima para não chamar a atenção de ninguém, ao redor.

DT: Meu Deus do céu... o Dr. Você acredita que haja mais vítimas desse bandido aí?

1.27 Dr. A ...acredito que sim Datena, porque em 4 meses ele poderia ter feito muitas vítimas e agora com a reportagem com a mídia certamente apareção, aparecerão outras pessoas que o reconhecerão.

DT: É importante antão a gente colocar o rosto dele aí não é... importante (*imagem do rosto*).

Dr: Sem dúvida, sem dúvida. Hoje duas vítimas vieram à Delegacia em função do trabalho da mídia que muito nos ajuda.

DT: O trabalho da mídia o senhor diz era o Brasil Urgente que estava aí com exclusividade

Dr: Sem dúvida alguma.

DT: Então é importante colocar a cara desse sujeito aí que deve ter estuprado mais gente. Ele tava fora da cadeia há quanto tempo heim Dr.?

Dr: Há 4 meses ele estava em liberdade condicional...

1.28 DT: Há..ha...ha...haaaa....(*risos de deboche*).

Dr: Depois de ficar mais de 9 anos na cadeia.

DT: Liberdade condicional por que Dr.?

Dr: É ele havia cumprido pena por estupro, atentado, roubo,

DT: Mas e...e....e.. condicional por que heim?

Dr: É ele deve ter...(*Datena interrompe*).

DT: Quem será que deu condicional prum home desse aí? (*aos gritos*). É por isso que eu falo. Adianta a polícia prende? Adianta a polícia prende joga na cadeia se tem lei que simplesmente coloca um vagabundo desses na rua? Já havia estuprado não sei quantas pessoas... Adianta a polícia prende? E esse vagabundo estava na rua por causa de liberdade condicional possivelmente por bom comportamento. Como se um vagabundo na cadeia não tivesse que se comportar bem. Aí sai pra estuprá. Estuprou mais quantas vítimas depois que estava na rua que pelo menos até agora a polícia tenha ciência?

Dr: Treis vítimas comprovadas, Datena.

DT: (*Aos gritos*). Treis vítimas comprovadas! Ta agora na cadeia de novo será que agora alguém vai dar indulto de Natal para ele ver o Papai Noel? Ou será que vão libertá-lo na Páscoa pra ele vê o coelhinho da Páscoa, ele vai estupra o coelho da Páscoa tamém... Será que vão coloca esses bandidos na rua mais vezes ô.. é o que eu digo. E tem gente que é contra o endurecimento de algumas leis! Coloque um vagabundo desse aí na rua é como o caso daquele Elias Maluco, estava em liberdade condicional por bom comportamento, bom comportamento e aí matou o Tim Lopes e outros tantos casos... Esse aí estava em condicional, é isso Dr.? É inaceitável um negócio desses.

Que óculos o senhor tem aí na mão Doutor?

1.29 FT: O óculos é esse mesmo Datena (*o repórter mostra os óculos que tem nas mãos*) esse mesmo o Dr. Está mostrando aqui... mas é o óculos que ele utilizava não é Dr.?

Dr: Perfeito, o óculos que ele colocava nas vítimas e esse é o filme que foi revelado (*mostra o filme*). Já conseguimos a prisão temporária dele por 30 dias pra averigua se outras vítimas surgirão e possivelmente é.... nós vamos pedir a preventiva dele até antes disso pra que ele fique encarcerado até a condenação.

1.30 DT: Todos aqueles casos aí Dr. Em que ele citava, ele citava justificativa de que ele foi estupro não é... isso aí não, não tem nada a vê a polícia não aceita isso como justificativa. O Figueiredo pode perguntar pro Dr. Aí.

FIG: Todos estes casos a polícia não aceita como justificativa até por que as pessoas já estiveram aqui confessando. O Datena está passando esta pergunta pro senhor.

Dr: Não, não, ninguém, a, a, própria família inclusive Datena nos ajudou, a família dele nos ajudou e colaborou aí em prendê-lo por que até eles querem justiça. Até eles não aceitam esse, esse, ato aí inescrupuloso feito por ele.

(*Voltam as imagem do momento de reconhecimento*).

1.31 DT: É tem uma vítima aí reconhecendo o bandido. Uma vítima reconhecendo. A imagem exclusiva nossa da Band uma vítima reconhecendo esse estupro aí esse bandido, desqualificado sabe, estava em liberdade condicional. Quando eu defendo aqui penas mais duras pra bandido as pessoas não acreditam. Aquela imagem do Amilton, dexa eu vê essa imagem do Amilton ali, é do Amilton ou do.....

(*Sexto Corte*).

1.32 DT: Eu quero o Figueiredo no caso do.. do daquele bandido que depilava as pessoas não é verdade.. mas eu.. antes me dá a entrevista inteira desse bandido que ele quer se justificar .. ele que se justifica. Dizer que não... é.. é.. eu estuproi por que eu fui estuprado coisa e tal.... Figueiredo.. a polícia está aguardando que novas vítimas não é se dirijam aí na delegacia pra reconhece esse bandido que aumente a pena desse bandido não é verdade... *(entra o repórter que está na delegacia).*

FIG: É verdade Datena a polícia aqui de São Bernardo do Campo, mais precisamente o 3º Distrito Policial aqui está aguardando que novas vítimas venham até aqui e não vai ser difícil não, depois que o Brasil Urgente mostrou a cara desse bandido aí, desse maníaco, desse monstro, que chorou aqui hoje .. ele ficou chorando Datena aqui hoje... fico chorando... na verdade a situação dele se complica depois que apareceu no Brasil Urgente.

1.33 Dr: Sem dúvida alguma, o Brasil Urgente tem nos ajudado muito há não muito tempo num caso de seqüestro agora esse, e isso sempre nos ajuda a a aumentar aí o solucionamento dos crimes na nossa área.

FIG: Datena ele está na sua escuta.

DT: Então Dr. Eu quero vê a reportagem primeiro para mostrá quem é esse cidadão, sabe, prá mostra quem é esse bandido, que estuprova mulheres e que fazia com que as mulheres se depilassem antes disso, não é, antes do estupro. Eu tenho dois ganhadores do celular *Siemens Tim Siemens* não é você está... deu mais de 60.000 ligações quase 70 .000 ligações. Você acompanha agora com exclusividade o momento da prisão do estuprador que fazia com que as mulheres se depilassem na tela da Band.

(Repete a imagem da chegada na delegacia).

1.34 LT: Este é o momento mais aguardado desde o início da investigação porque há a informação de que o suspeito de estupro se encontra no interior deste carro.

(O repórter tenta entrevistar o acusado)

LT: Você cometeu os estupros...*(ele não quer falar, mas o repórter insiste).*

LT: O que você tem a dizer prá se defender? Oi várias vítimas já reconheceram a sua foto..

(Imagens do reconhecimento na delegacia. O acusado descamisado está atrás de um vidro e uma vítima está dando depoimento ao delegado. O repórter narra).

1.35 LT: Vamos acompanhar o reconhecimento. O delegado pergunta a uma das vítimas se é mesmo o homem que a estuproou. Veja ele diz que sim e aponta para o suspeito. Até o final da tarde três vítimas vieram à delegacia confirmar o reconhecimento de Frederico Adriano, de 31 anos. Segundo a polícia ele foi solto apenas há quatro meses e passou os últimos 11 anos preso cumprindo pena por estupro.

(Sétimo Corte)

DT: Teve um crime, teve um crime aqui na região de Ibirapuera de ontem pra hoje, um Empresário....

(Fim)

II. EDIÇÃO 2 (E 2) (Exibida no dia 31 de março de 2004).

(O programa teve a duração de 1 hora e 30 minutos. Foram apresentadas 14 reportagens intercaladas. Dessa edição escolhemos duas reportagens).

REPORTAGEM 1 (R 1)

VÍTIMA DE ATROPELAMENTO MORRE NO CENTRO DE SÃO PAULO

REPORTAGEM 2 (R 2)

“PIT BOY MATA RAPAZ COM 7 TIROS À QUEIMA-ROUPA”

- 1. 1 Datena (DT):** Atenção, corpo é encontrado aonde o.. o Édie Póllo?
(Entra o repórter que está na rua).

Édi Pólo (EP): Oi Datena, boa tarde, nós estamos aqui na Avenida Senador Queiroz no centro de São Paulo, um atropelamento, você vê, um rapaz aparentando aí 34, 35 anos acabou sendo vítima desse atropelamento. Nós estamos aqui acompanhando esse atropelamento.

Legenda: VÍTIMA DE ATROPELAMENTO MORRE NO CENTRO DE SÃO PAULO

(As imagens mostram um corpo no chão, na calçada, coberto por um plástico preto, com o braço direito descoberto. O carro que atropelou a vítima se encontra sobre a calçada com o corpo logo à frente. A área se encontra isolada por uma fita. O repórter continua).

- 1. 2** Aconteceu, Datena, por volta das 3.30hs da tarde, e até agora o corpo do rapaz está aqui, numa das principais Avenidas de São Paulo. Muita gente olhando, o corpo aqui exposto, e segundo informações que nós obtivemos aqui, olha, a gente olhando assim parece que o motorista está errado e atropelou o rapaz aí em cima da calçada. Na verdade ele tentou desviar aí várias vezes, segundo testemunhas, e o rapaz aí acabou vítima desse atropelamento. Está aqui jogado no chão, Datena aguardando o trabalho de perícia que como a gente sabe ele é realmente demorado, a família... *(Datena interrompe).*

- 1. 3 DT:** Há quanto tempo o corpo está aí... não tira a imagem... o corpo está aí há quanto tempo?

EP: Desde às 3:00hs da tarde, Datena

DT: Atenção o pessoal da perícia por favor vamos comparecer aí né...um rapaz morreu sabe.. o brasileiro acho que não merece nem consideração nem na hora da morte, isso é um absurdo.

EP: Sendo Datena esta aqui uma das principais Avenidas do centro de SP. Nós estamos aqui há 5 min da Praça da Sé, marco Zero da cidade. E olha só, muita gente parando, e o triste é isso, veja só, as pessoas vão olhando o corpo aqui, você imagina a situação da família, os familiares realmente bastante chateados, e olha só...

DT: A polícia ainda não apareceu aí até agora?

- 1. 4 EP:** Apareceu nada, Datena.

DT: Tem um corpo jogado ali, um corpo jogado. Ouve o povo Edie (*voz alterada*). Eu quero ouví o povo metendo a boca nisso aí.

EP: Deixa eu perguntar aqui.

DT: Deixam o corpo jogado ali no chão, isso é um verdadeiro absurdo. É um verdadeiro absurdo. Enquanto se tem suspeita de que parlamentar usa carro oficial pra ir em casa de prostituição, nós temos aí corpo jogado no meio da rua dessa cidade. (*Datena se refere à uma das reportagens exibidas anteriormente sobre um carro oficial da Assembléia Legislativa flagrado estacionado na frente de uma casa de prostituição*) Onde é que estão os homens da perícia aí para realizar a perícia logo no corpo, e esse IML que também não chega nunca nem na hora da morte (*aos berros*) o brasileiro é respeitado. Ouve o povo aí e vê se o povo mete a boca aí o Edie Póllo. O povo brasileiro também é muito calado.

(*o repórter se aproxima dos curiosos*)

EP: O que você acha aí de um corpo aí estendido desde as 3:00hs da tarde e ninguém veio

1. 5 Entrevistado 1: Desde as 2.45hs..

EP: Ah! 2.45hs, 15 min antes como é que o Sr.vê essa situação?

E1: Não dá para definir, não tem definição. (*Datena entra: e não tem memo*).

Negligência e mais você pode imaginar (*Datena: pouca vergonha*) tudo o que você possa imaginar acontece aqui em São Paulo.

EP: Aí, o pessoal, o que você acha dessa situação aí, um corpo estendido desde as 2.45hs aí?

1. 6 Entrevistado 2: Duas horas pra o Resgate aí, duas horas o Resgate (*Datena interrompe*).

DT: Edie Póllo ouve o povo bravo aí...

EP: O que o Sr. sente?

Entrevistado 3: É uma falta de respeito ao ser humano. Eu acho, já que aconteceu deveria tirar a pessoa e levar embora. Agora fica jogado aí, se é na chuva fica no molhado jogado aí, então quando bem querem é que vêm buscar.

EP: O que o Sr. acha dessa situação. Olha aqui as pessoas bastante... O que o Sr. acha dessa situação?

1. 7 Entrevistado 4: Olha eu acho lamentável meu jovem, eu acho que a prefeita deveria chamar IML aí já para levar o corpo, é uma falta de respeito ao ser humano né. Porque a Marta, ela coloca muita a Prefeitura, esse pessoal da Prefeitura para a fiscalização desses camelô né, e.. se não me engano pode ser um camelô aí também...

EP: Acha que seria um camelô?

Entrevistado 4: Seria um camelô, segundo as informações que estou sabendo de amigos...

DT: Um corpo jogado aí no meio do asfalto aí. O corpo jogado no meio do asfalto (*o corpo está na calçada*). Estamos mostrando porque é uma cena deprimente, não é. O...o brasileiro não é respeitado nem na hora da morte. Isso aí é um tapa na cara da sociedade, isso é uma brincadeira. Vamos esperar até que hora prá vê se a perícia... Eu vou até às 7:30hs no ar... até que horas a perícia vai aparecer aí e depois esse IML, que é aí do lado o IML.. aí eles fala ó..vai demorar para chegar.. é uma avenida para chegar até a Praça da Sé, vamos ver quanto tempo vai demorar, hêim Edie Póllo.

EP: É Datena, e é...

1. 8 DT: Um corpo do cidadão, pai de família morto hoje às 2:00hs da tarde e até agora, até agora o homem exposto aí. Onde é que estão as autoridades desse país, dessa cidade, tá todo mundo dormindo uma hora dessas? (*Voz alterada*) Não tem ninguém trabalhando, vocês só sabem mamar nas tetas do povo? Cadê, não tem gente aí pra pega esse corpo fazer a perícia e tirar esse homem do meio da rua? Isso é uma desumanidade ô! No centro da cidade, isso é uma desumanidade! Eu quero a câmera aberta ali, eu quero que a câmera fique nesse corpo aí prá que essas autoridades que não fazem porcaria nenhuma pra essa cidade se façam presente e eu quero ver que horas que esse corpo vai ser retirado daí, hêm, Edie...

EP: Ah Datena, agente fica realmente bastante chocado com essa situação, como nós dissemos aqui, o motorista não teve culpa segundo informações, mas olha a cena, a cena aqui ó o carro em cima da calçada, o motorista o.. o.. corpo desse.... seria um ambulante aqui ó jogado, a família já veio traumatizada ao saber que o corpo está aqui, realmente é uma cena chocante desde às 2:00hs da tarde lembrando ao telespectador do Brasil...olha o trânsito, as pessoas vão passando, isso aqui que é uma coisa de louco, ó.. olha só Datena, as pessoas vão passando aqui e vão olhando aqui, parece que tem um corpo em exposição. Realmente é chocante, as autoridades, é complicado olha...

1. 9 DT: Veja aí, a quantidade de pessoas que passa aí, gente com seus filhos, não é verdade, com crianças dentro do carro, olha lá, o rapaz morto ali e tal, nós somos obrigados a ver isso? Onde é que vocês estão heim ? Atenção autoridade dessa cidade tem alguém acordado aí? (*se aproxima da tela e bate com o dedo no vídeo como que querendo acordar as autoridades*) Atenção, tem alguém acordado aí? Tem alguém acordado aí?(*o galo canta, uma, duas vezes*) hã... é brincadeira, esse galo não acorda ninguém também (*o galo canta mais alto e agudo*) tem que botá um leão aí prá acordar. Isso é uma brincadeira. Vamos ficar com a câmera aberta aí mostrando o pessoal vendo esse corpo aí, perto da Praça da Sé para ver quanto tempo aparece alguma autoridade aí, alguma “toridade” aí pra resolve, como diz o meu amigo, cadê a “toridade”? Cadê a “toridade”, coisa vergonhosa, Edie Póllo.

EP: Pois não...

DT: Eu vou te chama a cada 5 min prá vê se alguém foi dá satisfação à população, se alguém foi tomar conhecimento desse corpo aí pra faze perícia pra tira esse rapaz da rua, uma pessoa atropelada às 2:00hs da tarde, vocês não têm vergonha não de dirigir São Paulo? Que é uma das maiores cidades do pai! Vocês todos aí não têm vergonha não? Serem políticos que só falam na hora de pedir voto? Isso é um absurdo seu! O a imagem vai ficar aí, o Edie Póllo

EP: Ok...

1.10 DT: A cada 5 min. eu vou te chama pra vê se apareceu alguém aí prá fazê alguma coisa, um cidadão brasileiro, um cidadão brasileiro jogado no chão desde às 2:00hs da tarde, desde às 2:00hs da tarde, nós tamos, nós estamos esperando que apareça alguém aí (*aos gritos*). Ninguém apareceu aí Edie Póllo?

EP: Ninguém Datena, ninguém (*Datena gesticula a mão e aponta o dedo em riste*)

DT: Olha aqui, vou fazer o seguinte, eu quero essa imagem colocada aqui do meu lado (*grita*). Ali no meu lado da tela em *wipe*, colocada na janela ali (*mostra do lado direito do vídeo*). Essa imagem é um tapa na cara da sociedade, e que e.. é.. demonstra o descaso que as autoridades dessa cidade têm para conosco, prá com o cidadão, prá com o cidadão paulistano, o cidadão brasileiro, um sujeito atropelado às 2:00hs da tarde, morreu, e ta lá exposto, até agora. Bota aqui em *wipe*, deixa essa imagem direta aqui, que eu quero vê, à.. à.. que hora vai aparecer alguém aí. Ta do meu lado, ó, (*mostra lado direito da tela, a imagem aparece do lado esquerdo*) aqui, (*corrige, agora mostra o lado esquerdo do vídeo*) a imagem vai ficar aqui do lado. Essa imagem vai ficar do lado. Isso pra vocês que não fazem nada pela cidade e ainda assim quando não tratam um cidadão brasileiro enquanto ele está vivo, morto então fica aí, vai ficar aí, vai ficar aí que eu quero saber.. o Edie você tem prioridade quando aparece alguém prá vê se tomam providência. Tá bom o Edie?

EP: Ok, Datena.

REPORTAGEM 2 (R 2)

“PIT BOY MATA RAPAZ COM 7 TIROS À QUEIMA-ROUPA”

2. 1 DT: Que absurdo!

Outra cena que me chocou hoje, outra cena que me deixou completamente chocado.. Pode tirar (*referindo-se à imagem que há instante havia pedido para deixar na tela*) há cada 3 ou 4 min. Vou bota a imagem aí, e vou chamar o Edie.

Outra cena que me deixou chocado foi o assassinato daquele rapaz por aquele imbecil daquele “*sheety boy*” (*mostra a imagem do pit boy disparando à um metro de distância do rapaz que cai da moto e tenta se defender com as mãos*) levando tiros no rosto aí, levou um, dois, três... cadê a entrevista daquele vagabundo heim, olha lá bala pra todo o lado (*repete a cena*) tentando se arrasta ali, não é, cadê o sujeito que, eu quero, por favor, o cara que matou, foi o cara que matou que deu a entrevista? Uma frieza que não tem tamanho, frieza que não tem tamanho. Tem o cara que matou falando aí?..hã...ou vamo dá depois. Vamos dar depois vocês têm tempo de procurar aí. Tá no ponto, deixa eu vê o cara que matou falando.

(*Aparece imagem do pit boy falando*).

2. 2 Pit boy: Foi problema dele, do irmão dele e do meu.. sei que ele passou, isso é caso pessoal que é irmão né... ele quis ter problema comigo também... sem motivo...

(*repete a reportagem sobre os pit boys e a intervenção da polícia. Cenas da reação dos amigos do rapaz morto*).

Repórter: Na época até a polícia teve dificuldades para conter os amigos do rapaz morto. O caso dos *pit boys* chegou em Brasília. Esse juiz pediu ao ministro Marcio Thomas Bastos a alteração (*corte*).

DT: Olha a frieza do cara. Depois de uma cena como essa aí. A cena é de chocá, cá entre nós...a cena é de chocá. Você viu a frieza do cara falando. O menino ainda tentou pegar a arma do outro, você vai vê ai de novo (*repete a cena dos disparos*) tentou pegar a arma do outro, botou a mão na arma porque sabia que ia morrer. Levou um tiro à queima-roupa (*repete a cena e Datena narra no presente, dando a impressão que está acontecendo ao vivo, tempo real*) outro, outro, outro, tentou se arrastar prá fugi e olha a maldade... depois

o cara dá uma entrevista na maior tranquilidade, fala ah não, aconteceu e tal... vagabundo não é, crápula, não é.

(Outra matéria).

DT: Cinco homens são presos acusados de tentativas de assalto à uma casa de jogos eletrônico. Um policial reagiu e foi morto pelos ladrões. *(desenvolvimento)*

REPORTAGEM 1

(Volta ao corpo jogado na Avenida Senador Queiroz no centro de São Paulo. Datena cobra das autoridades).

1.11 DT: Olha aqui, eu estou denunciando, que existe um corpo desde as 2:40hs da tarde, uma pessoa que foi morta atropelada. Aonde mesmo Edie Póllo?

(volta a imagem do corpo na calçada).

EP: Avenida Senador Queiroz, Datena.

DT: Aonde é isso?

EP: No centro de São Paulo.

DT: Centro de São Paulo, a 4ª maior cidade do Planeta. Olha o que tem de veículos passando por ali. Olha o que tem de gente vendo esse corpo exposto aí. E eu vou dizer mais uma vez. Será que as autoridades dessa cidade estão dormindo? Pra deixar um cidadão brasileiro, um cidadão paulistano, desde às 2:00hs da tarde, jogado no chão como se fosse um saco de lixo? É isso que vocês políticos e autoridades dessa cidade pensam é..do cidadão? Daquele que só vale pra vocês na hora do voto? Esse aí não vale mais porque não vai votá em vocês. Deixa eu vê, deixa eu vê o corpo *(volta a imagem)*. Até agora Edie Póllo apareceu alguém aí pra vê o corpo ou não?

EP: Ninguém Datena, ninguém apareceu, os moradores aqui da região, revoltados.

(Entrevista mais um cidadão)

1.12 Um Sr. é... me dizia uma coisa interessante qué dizê, se no centro de São Paulo é isso?

Entrevistado 5: É uma cidade que *(Datena completa: imagine nas periferias)* a avenida mais movimentada no centro de São Paulo, isso desde as 3:00hs da tarde está acontecendo isso, você imagina numa vila deve sé uns três dias pra tirá o corpo.

EP: É o povo Datena.

Entrevistado 5: *(continua)* estou aqui com um táxi aqui desde as 3:00hs da tarde e esse corpo aí.

EP: Não apareceu ninguém da perícia?

Entrevistado 5: Não apareceu ninguém da perícia até agora. Até quando vai fica isso hoje?

1.13 EP: É o povo Datena, dizem que “a voz do povo é a voz de Deus”. Só que esses, esses aqui, como você disse, esses votam, agora esse coitado aí de 34 anos, não vota mais, então talvez por causa disso, talvez morreu já né, então fica aí jogado. Uma situação realmente lamentável, desde às 2:30hs da tarde, esse corpo aí.. e segundo os moradores da região ninguém, mas nem mesmo, viu Datena, apareceu aqui para dar pelo menos alguma satisfação de que horas esse corpo vai ser retirado do centro de São Paulo.

DT: Não meu amigo, eu vou ficar enchendo o saco dos caras dessa cidade aí. Eu quero vê as autoridades. Eu quero vê as autori... vou ficar, à cada 5 min. Eu te chamo aí. Tem mais meia hora de jornal, eu te chamo aí.

1.14 Hoje tem jogo da Seleção Brasileira contra o Paraguai que é líder do grupo não é.. e ta aí numa boa...

(Datena chama o comentarista esportivo Jorge Cajuru para fazer os comentários. A participação do Cajuru demorou 10 minutos. Depois volta a reportagem sobre pancadaria na fila do INSS por causa de venda de vagas. A mesma reportagem já tinha sido a terceira do programa. Somente mais tarde, às 7:19hs é que Datena retorna pela terceira vez, à matéria sobre o atropelamento).

REPORTAGEM 1

1.15 DT: Um corpo exposto no centro da cidade de São Paulo. Rapaz morreu... às 2:00hs da tarde, e até agora... não, agora parece que chegou alguém. Pois não ô Edie Póllo?

(Entra o repórter do local a vai narrando em detalhe o cenário mostrado na tela)

EP: Ah Datena, cada dia eu me convenço mais que você é o cara, viu, você é um defensor do povo, bastaram duas intervenções aí sua no programa choveu perícia aqui, meu irmão, estou até de guarda-chuva, tem gente aqui agora até parece celebridade, tem perito atrás, tem perito aqui na frente, tem perito do lado, tá todo mundo trabalhando direitinho, tem agora a Polícia Militar, meu irmão, vou dizer uma coisa para você viu, é o cara, olha estou falando, ninguém acreditou, os homens chegaram aqui voando, tiraram as máquinas, já estão batendo fotos no tripé.. é uma situação que nós gostaríamos de ver mais funcionando, sem a intervenção do Brasil Urgente porque eu vou dizer uma coisa pra você parou a cidade agora aqui pra vê o trabalho do perito. Parece a novela das oito Datena, tamanha a...o cenário que eles montaram aqui prá poder agora fazer o trabalho direitinho. Brincadeira.

(Datena traz outra matéria de um acidente no Grajaú com seis vítimas: 4 crianças e 2 adultos, misturando os dois acidentes).

(Volta ao atropelamento misturando com outra matéria sobre o acidente no Grajaú)

1.16 DT: Teve um atropelamento às 2:00hs da tarde e até agora há pouco não tinha aparecido a perícia lá. A gente meteu a boca aqui no mundo *(enquanto isso mostra imagem do acidente com 6 vítimas no Grajaú)* olha o que tem de gente aí, vendo o resgate, olha que coisa heim *(voz do comandante desde o helicóptero).*

Comandante Amilton: Gente de toda a região, realmente é uma platéia

DT: Será que sobreviveu o rapaz, Comandante Amilton?

Amilton: Olha o estado dele era grave Datena, olha inclusive aqui nós estamos acompanhando, isso é ao vivo Datena, parece que há uma vítima aqui... ah sim , há uma vítima ainda Datena, está sendo retirada...

DT: Foi um choque violentíssimo...

Amilton: É uma Savero, um Savero viu Datena, uma camionete, parecia uma Savero. Olha bateu uma de frente com a outra, realmente o carro está totalmente deformado...

DT: Nossa rapaz! Olha o comandante Amilton que sempre tem a melhor imagem, não é, mostrando um acidente.

(Volta a comentar sobre o atropelamento no centro).

1.17 Tivemos um acidente fatal hoje, pode cortar direto com o Edie Póllo, aquela verdadeira vergonha que estava esse rapaz exposto aí no meio da rua, cadê o.. cadê a imagem? Me dá a imagem de baixo como o Edie Póllo. Cadê o *motolink* com o Edie Póllo, heim? Finalmente apareceram aí, finalmente apareceram. Agora eu quero ver quanto tempo vai demorar o Instituto Médico Legal aparecer, porque a perícia já tá aí. Do IML até aí é do lado. Já podia tá aí *(grita)*. O rabeção tá aí o Edie Póllo?

1.18 EP: Ah Datena é só você dá dois gritos prá saí. Grita aí que os homens aparecem!

DT: Não é uma questão de gritar, é uma questão de lógica, o cara tá vendo, a perícia já está no local, a perícia já está no local, porque que o..o Instituto Médico Legal já não...não manda o carro já direto pra aí? Sabe é um absurdo um negócio desses aí, um absurdo a perícia já está aí cadê o rabeção do Instituto Médico Legal? Que fica aí do lado, onde é que está o rabeção? Já podiam ter mandado prá aí, a perícia já está no local, os caras ficam dormindo e vão reclamar, não tem carro, e deixam um cidadão brasileiro jogado como um lixo aí na rua. A perícia já apareceu?

Comandante o senhor está ainda no local ou não?

(Volta para o Grajaú, Zona Sul para mostrar desde o helicóptero um acidente envolvendo dois carros e um ônibus, com 6 vítimas).

DT: Nós vamos para um comercial de 30 segundos e voltamos já, até já.

(Comercial dos Classificados do Diário de São Paulo, o único comercial durante o programa. Após o comercial Datena volta e apenas comenta uma outra reportagem sobre o afastamento do Bispo Rodrigues, deputado afastado da Igreja universal, acusado de fraude na Loterj. Datena comenta sobre supostas irregularidades envolvendo a Igreja e menciona a Rede Record, emissora controlada por Edir Macedo onde ele havia trabalhado. Termina o programa em grande estilo afirmando, aos gritos, que jamais voltaria a trabalhar com eles).

DT: “Boa noite, obrigado e até amanhã”. Sai da sala...

(O telespectador ficou sem saber a que horas o carro (rabeção) do IML foi retirar o corpo...).

III. EDIÇÃO 3 (E 3) (Exibida no dia 29 de junho de 2004).

(Esta edição desenvolveu 16 matérias. Por terem sido apresentadas interligadas, escolhemos para a nossa análise quatro reportagens).

Reportagem 1 (R1)

PISQUE BAND: PESQUISA CONTRA A QUALIDADE DA SAÚDE PÚBLICA

Reportagem 2 (R2)

INCÊNDIO ATINGE FÁBRICA DE SOFÁS EM GUARULHOS

Reportagem 3 (R3)

A CRISE NO INSS

Reportagem 4 (R4)

UMA MULHER PERDE BEBÊ DURANTE O TRABALHO DE PARTO.

Transcrição:

REPORTAGEM 1 (R1)

PISQUE BAND: PESQUISA CONTRA A QUALIDADE DA SAÚDE PÚBLICA

(Datena começa o programa agradecendo pela audiência e apresentando a Pesquisa do dia. Depois incentiva os telespectadores para que ao perceberem a presença dos helicópteros sobrevoando pisquem as luzes de suas casas em protesto contra a qualidade da saúde pública. Duas casas ou apartamentos serão sorteados (escolhidos), uma no bairro Capão Redondo, zona Sul e outro em um bairro surpresa escolhido pela produção em qualquer lugar da cidade. As duas residências sorteadas, ganharão um televisor 29 polegadas, um patrocínio das Casas Bahia. Dois helicópteros sobrevoam a cidade).

- 1. 1 Datena (DT):** Muito obrigado pelo carinho de sua audiência gente Band, bacana. Se você gosta do Leão Lobo pisque Band. *(Risos)* Já já nós vamos lança essa. Pisque Band hoje se você é contra a saúde pública. Se você acha que a saúde pública é ruim. Saúde pública ruim, se você acha que os hospitais são uma porcaria, os Postos de Saúde não funcionam, Pisque Band. Hoje nós vamos para a zona Sul de São Paulo. Atenção pessoal do Capão Redondo, heim. Atenção pessoal do Capão Redondo lá pelas 5:45hs, 6:00hs da tarde zona Sul de São Paulo estaremos com o Pisque Band por aí. Outra coisa não é só você do bairro que vai ter o Pisque Band não, você que acha que a saúde pública é ruim podemos dar mais um televisor a qualquer momento do programa em qualquer bairro da cidade. O outro helicóptero, nós vamos ficar com os dois helicópteros, vamos ficar com os dois helicópteros no ar...*(percebe a gafe)* óbvio de preferência no ar hê...hê..prá a qualquer momento um bairro surpresa pode ser colocado aí na pesquisa. De repente a gente ta falando da zona Sul, de repente a zona Norte, a zona leste, a zona Oeste, qualquer bairro pode ser colocado aí onde estiver o helicóptero. Então onde você estiver ouvindo o helicóptero e estiver assistindo o Brasil Urgente (BU) Pisque Band, Pisque Band se você acha que a saúde pública é ruim. É um protesto hoje contra a saúde pública e vai ser a semana inteira. Vamos sortear possivelmente hoje dois televisores em nome das Casas Bahia. Dois televisores. Atenção, Capão Redondo na zona Sul, estamos indo prá aí, mas outro bairro pode ser sorteado a qualquer momento. Estou estudando aqui uma hipótese, de você escrevê prá gente para que a gente faça um sorteio

no bairro, é..é, que vai ser pesquisado naquela semana. Ok? Então vamo lá. Destaques do programa eu volto já já.

(Chama os destaques)

1. 2 Manchete 1: Tentativa de resgate de presos na zona sul de São Paulo.

Manchete 2: Motoqueiro atropela mulher na zona norte.

Só lembrando que no Brasil nós temos uma morte no trânsito a cada 18 min., 80 mortes por dia e 30 mil mortes por ano.

(Intervalo comercial com publicidade das Casas Bahia).

Bloco 2

REPORTAGEM 2 (R2)

INCÊNDIO ATINGE FÁBRICA DE SOFÁS EM GUARULHOS

1. 2 DT: Voltamos com o BU prá você agora sem intervalo comercial até o Jornal da Band com a apresentação do Carlos Nascimento prá você. Olha um incêndio de grandes proporções atinge uma fábrica de sofás em Guarulhos na Grande São Paulo. Leandro Santana é quem fez a reportagem e acompanhou o trabalho do Corpo de Bombeiros. Marcelo aqui, Atino põe aqui na tela da Band.

2. 1 Legenda: INCÊNDIO ATINGE FÁBRICA DE SOFÁS EM GUARULHOS

(Imagens do local).

Repórter: Os bombeiros tiveram trabalho para controlar o fogo que atingiu uma área de 2.500 m². Na indústria, havia material de alta combustão como espuma e madeira.

(Dirige-se a um funcionário). Como é que começou o incêndio aqui?

Entrevistado: Começou mais ou menos 9:00hs aí, começou com o circuito de energia né... aí ficou esse foguinho lá, né, ficava crescendo quando viu já tava alto né. Aí liga pros bombeiros, o nosso patrão né, aí quando chegaram era 9:10hs por aí e o fogo tava mais.. tava muito alto.

Repórter: Depois de mais de três horas o Corpo de Bombeiros finalmente conseguiu controlar o incêndio que atingiu essa indústria de sofás *(imagens)* aqui na cidade de Guarulhos na Grande São Paulo, dois bombeiros acabaram feridos durante o combate ao fogo.

(dá a palavra a um bombeiro).

2. 2 Bombeiro: Já temos a informação de que foram somente algumas escoriações e já estão sendo liberados.

Repórter: O local ficou totalmente destruído. *(imagens mostram a destruição).* O trabalho de rescaldo continuou durante toda a madrugada.

(Vinheta musicada BU)

2. 3 DT: Olha, eu tô vendo aí o aspecto dessa fábrica de sofás. O outro dia me ligou uma senhora desesperada dizendo: Datena, é impressionante aquilo que a gente vive no sobressalto por causa do.. dos incêndios em favela. Olha, eu disse prá ela: minha senhora, o que eu posso fazer? O que que eu posso fazer? *(alteração da voz).* Eu sei que vocês de favela vivem todo o dia é.. é.. o perigo do incêndio. Primeiro que são casas todas

colocadas juntos uma ao lado da outra e que muitas mães saem de casa, às vezes e deixam lá o filho com vela acesa, criança brincando com o fogo e daí por diante, ou que vai esquentar alguma coisa no fogão, não é? Às vezes fogão à lenha, você entendeu...lâmpada, o “gato” também é um perigo, essas ligações clandestinas. O que que eu posso fazê se o país não tem política habitacional (*gritos*). O que que eu posso fazê se as autoridades, os nossos políticos até hoje não conseguiram dá uma política habitacional decente ao brasileiro? Não tem casa prá morar meu! (*berros, gesticulando com as duas mãos*). Há quanto tempo já se ouve fala? Há quantos governos já se ouve falar? Agora vai melhorar... vamos dar uma casa prá você... Isso é um papo furado! (*exclama*)... Essas políticas habitacionais dos governos até agora foram uma verdadeira porcaria, uma catástrofe, ou eu tô errado gente Band? Tô errado no que eu tô falando?

2. 4 Uma catástrofe! Quantas pessoas são obrigadas a morar debaixo da ponte porque não têm onde morar. Quem mora em favela mora por que em favela? Porque adora morar em favela!.. ô..ô que maravilha, o meu sonho desde 8 anos de idade é morar numa favela, sem saneamento básico, sem nada, com bandido tentando me assaltar todo o dia! Esse é o meu sonho de criança, o meu sonho dourado é casá, encontrar um príncipe encantado e mora na favela. É um sonho de todo o mundo? Lógico que não é! Pobre só mora onde rico não quer mora. Pobre só mora em zona de desabamento, em local esquecido, e daí por diante. Agora o rico, onde o rico não quer morar, vai o pobre morar. Concorde comigo ou não? Cadê a política habitacional dos governos? Presidente Lula, o senhor que vem da camada de trabalhadores, de pobres, da maioria desse país vamos atentar prá falta de moradia! (*voz alterada*). Agora só se ouve falar em grandes obras. Época de eleição municipal só grandes obras, né, obra daqui, viaduto daqui, viaduto dali, “veado” pra cá, viaduto prá tudo quanto é lugar! (*gritos*) Só não tem é moradia pô povão. Isso não tem! Obras prá aparecer tem em todo o lugar, hê. Falando em buraco, o que tem de buraco nessa cidade é uma brincadeira, aliás no Pisque Band, depois do pedágio nós vamos fazer do trânsito de São Paulo. Prá vê se o pessoal está aprovando o trânsito de São Paulo. É uma piada! Só obra pra aparecer! Saneamento básico, obra que vai em baixo da terra, moradia prá pobre ninguém fala. Fala? Ninguém fala. Absurdo, uma calamidade. Uma pessoa ferida no trânsito aí.... (*segue outra matéria*).

REPORTAGEM 1

(*Volta à pesquisa Pisque Band. O comandante Amilton fala desde o helicóptero*)

1. 4 **Amilton:** Agora, um pouco mais rápido, abrindo a imagem Genivaldo, vai dar prá ver Datena, que realmente moradores daqui, num raio de aproximadamente 5 km já começam a protestar.

DT: Tá bom, olha, daqui a pouco, comandante Amilton vai com o helicóptero com o Rodrigo até a zona Sul de São Paulo. Se você não está satisfeito com a saúde pública, Pisque Band. Pisque em protesto Band (*voz alterada*). Os políticos, se eles não ouvem, pelo menos vão ter que enxergar. (*grita*) Vão ter que ter uma luz. Concorde comigo ou não?

(*Outra matéria: Mulher atropelada....*)

Pisque Band se você não está satisfeito com a saúde pública (...)

(O programa apresenta uma seleção de matérias sobre a saúde)

REPORTAGEM 3

A CRISE DO INSS

(Imagem mostra filas em Porto Alegre).

3. 1 DT: Vinte e seis dias depois do fim da greve dos servidores os segurados ainda esperam horas nas filas para receber atendimento. A expectativa é que a situação seja normalizada até o fim de julho...hahahahahaaaaa!!!!(*gargalhada cínica*).

Há ..há há há há haaaaa!!!!!! (*mais forte*) O que que ééé??? Há há háá hahahaaaaaa! hehahahaha...Deixa eu ver na tela. (*reportagem na tela*).

Repórter: Em Porto Alegre, os segurados ainda enfrentam filas. Mauro chegou de madrugada.

Mauro: Pouca vergonha isso aqui. A gente paga por isso aqui, e olha aí o que a gente merece.

Repórter: Seu Wilson, de 67 anos esperou 7 horas para ser atendido e saiu sem saber quando vai receber aposentadoria solicitada há uma ano.

Wilson: Só tinha um funcionário que faz isso aí, e...não tá dando conta.

3. 2 Repórter: Os servidores gaúchos dizem que os processos não andam por falta de funcionários. Eles avaliam a possibilidade de cruzar os braços na próxima quinta-feira. Os funcionários exigem o pagamento mensal de R\$ 184,00, e a devolução dos descontos dos dias parados. Benefícios prometidos pelo governo no fim da greve e que ainda precisam ser aprovados pelo Congresso. Em São Paulo, servidores fazem mutirões para agilizar o atendimento dos segurados. Segundo o superintendente do INSS, a situação deve ser normalizada até o fim de julho. Já em Salvador a direção do órgão estabeleceu um prazo de 15 dias. Nos últimos 9 meses ocorreram 3 paralisações no INSS Foram mais de 160 dias de greve e os protestos parados só aumentam. São 700.000 no país. Cerca de 20.000 no Rio Grande do Sul.

(Vinheta BU)

3. 3 DT: Olha, isso é uma calamidade uma verdadeira porcaria, uma vergonha o que se fala de melhorar esse INSS. Por isso que eu morri de ri, que me deu gargalhada é lógico que foi uma gargalhada forçada, mas nem precisava ser, porque é uma vergonha esse INSS. Essas filas são vergonhosas... muda governo sai governo e...

(Datena discute com o pessoal da produção que pede para ele ficar na luz)...sai daqui por que? (*grita*) Porque não tem luz aqui? Qual o problema, não tem luz acende a luz Pisque Band. Ora que absurdo, bota luz aqui então ué... você entendeu? Aliás quem precisa dar a luz aqui é governo, quem precisa dar a luz nesse país, que não dá a luz prá ninguém, sabe isso é uma piada. E parem de me enchê o saco com esse negocio de luz! (*berra com a produção*) Deixa eu falar uma coisa séria aqui! Esse INSS é uma piada, (*música*) é uma piada, isso aí é um organismo de humilhar velhos, de humilhar aposentados! Sardenha venha cá comigo você também, (*chama os auxiliares, os camermen*). Vê se não pode aparecer, o seu Xavier, um monte de frescura, vem aqui Xavier, vem aqui comigo prá ver se esse INSS que é uma fábrica de... Chico Boca, cadê o Chico Boca, aposentado... dá prá .. tem luz aqui também, se não tiver a luz também do..do.. vou contar uma coisa pra você... Cadê a luz aí o...(*reclama gritando*). Mesmo que

não tenha a luz, Chico Boca vem cá. Quanto você ganha de salário aposentado que é Chico Boca? *(o auxiliar responde baixinho)*.

3. 4 DT: Quanto?

Chico Boca: R\$ 650,00

DT: R\$ 650,00! Trabalhou quantos anos, vem cá Chico?

Chico Boca: Trinta e cinco anos.

DT: Trinta e cinco anos prá ganhá o que? R\$ 650,00! Trabalhou a vida inteira o coitado do Chico Boca. Você entendeu? O pai do Póllio ganha R\$ 350,00 ele tá me dizendo aqui. Isso é uma piada e os caras tão preocupados com a luz. Eu quero que a luz se rache! Eu quero mostrar a realidade, televisão é assim mesmo. Pensam que é tudo bonitinho em televisão? Eu por exemplo, o Ladinho me deixa bonito, aqui, tira o meu papo, passa maquiagem, tem uma frescuraiada também que eu vou contar uma coisa prá você. Aí chega na rua as pessoas me dizem: “Datenão, você parece tão bonito e na televisão você é um bagulho”, é lógico. É tudo mentira esse negócio bonitinho e.. tal, essas fres... parem de me enchê o saco *(grita)* com esse negócio de luz. O que eu to falando aqui é seríssimo! Que esse INSS é um organismo de humilhar velhos, é um organismo de humilhar pessoas paraplégicas, sabe, é um organismo de fazer criança e velho ficarem em filas intermináveis, lugares vendidos em filas e daí por diante. Essas filas que não acabam

3. 5 mais! *(ergue a voz)*. Atenção governo do PT. Nós vamos continuá com a mesma porcaria do tempo do governo do Fernando Henrique ou vamos mudar esse estado de coisa? Eu já disse aqui, eu morro abraçado com o Lula, mas ô presidente, me ajuda aí presidente! Me ajuda aí... ô! Eu confio no senhor prá caramba, agora me ajuda aí presidente! Olha o que tem de fila aí presidente! Quer dizer muda aquela porcaria daquele governo do Fernando Henrique, nós vamos continuar com essas filas enormes aí também? Ora me ajuda aí seu presidente! Me ajuda aí por que senão vou ter que mandá a lenha! E me dói no coração mandá a lenha no senhor por que sei que o senhor é uma pessoa honesta, decente, trabalhador, eu confio no senhor. Agora me ajuda aí por que senão vai pau em você também! *(música)* hã.. Barbaridade seu!

REPORTAGEM 1

(Volta à pesquisa Pisque Band que tomou mais da metade do programa.

A pesquisa Band está valendo para toda São Paulo. O helicóptero vai passando e os moradores vão piscando. Diminui a velocidade do helicóptero aumentam as casas e apartamentos, estabelecimentos comerciais, carros piscando. Datena informa que o Comandante Amiltom tem um helicóptero excepcional, de primeiro mundo. A gente pode ver de 5 a 10 km de distância as casas piscando. Da a impressão de que toda São Paulo está piscando e conseqüentemente assistindo ao BU. A pesquisa durou toda a semana).

1. 5 DT: Cadê o Márcio Campos, o helicóptero tá onde, Márcio Campos?

Você que se acha mal atendido na saúde pública, você que teve parente mal atendido, você que teve a saúde pública negada, por favor, Pisque Band! Se você acha que a saúde pública é ruim, bota o dedo no interruptor! Não na tomada, o dedo no interruptor. Acendam as luzes para que nossos políticos vejam os sinais luminosos de um protesto da cidade inteira, não é... a quarta maior cidade do planeta que não aceita mais engolir esses políticos com essa política indecente de uma saúde pública aí. Não é só a cidade de São Paulo, mas toda a Grande São Paulo e na verdade o Brasil inteiro que está protestando. Já

está parecendo uma árvore de natal. Cada pisca representa um família protestando contra o descaso na saúde pública.

1. 6 Me ajuda aí. Acorda politicada! Quantos pais e mães nós ainda vamos ver chorando a morte de seus filhos? Corredores da morte nesses hospitais, falta de leitos, falta de vergonha na cara, falta de médicos, tudo isso representa o protesto do Pisque Band. Atenção se tiver protesto, me chama que eu vou. O Amilton vai junto com o helicóptero. É impressionante a resposta da gente Band. São Paulo pisca contra o descaso na saúde pública. Pisque Band em protesto contra a saúde pública.

(De um helicóptero passa para o outro. Passando por todos os bairros de classe média e alta também. O helicóptero vai chegando de surpresa e foca em cima das casas piscando que vão ganhar um televisor 29 polegadas, um patrocínio das Casas Bahia).

1. 7 No bairro Capão Redondo, um conjunto de prédios estava piscando. Datena comandava um show dando ordens para piscarem juntos, depois somente os da direita, depois, da esquerda...os dois junto, o conjunto inteiro de prédios. Datana se assemelha a um maestro comandando uma orquestra.

1. 8 DT: Quero ver o conjunto inteiro piscando de uma vez. Piscando Band de protesto” *(música)*. Vamos lá, vamos pisca! Todo mundo aí que o helicóptero vai chegar em vocês. Vamos lá gente, vamos pisca ! A 5 km do helicóptero tem gente piscando, isso significa que ninguém está satisfeito com a saúde pública. Pisque Datena, pisque para o Amilton, pisque pro Datena... É um protesto de São Paulo para o Brasil inteiro ver. É para as autoridades sentirem, se elas não ouvem que pelo menos elas vejam que desses sinais luminosos há sempre uma família indignada com a saúde pública. E no horizonte o que mais me impressiona é que na linha do helicóptero, lá longe, 10 km de distância, ou mais, 15 km tem gente piscando.
Tem reportagem sobre a saúde aí?

- 1.9 (Outra manchete: **Repórter é agredido na porta do hospital Santa Marcelina no Itaim Paulista.** *Mostra as imagens e desenvolve a reportagem*)

É hora do primeiro sorteio em um dos bairros..

(Márcio Campos que está no helicóptero escolhe uma casa no bairro Ipiranga. Uma janela é escolhida. O helicóptero pode pegar quase o rosto da pessoa.

À seguir Datena anuncia mais uma matéria sobre saúde. Depois de apresentar outras 10 matérias, o BU conta a história de uma mulher que perde a bebê).

REPORTAGEM 4

MULHER PERDE A BEBÊ DURANTE O TRABALHO DE PARTO.

4. 1 DT: A família acusa o hospital pela morte da criança. A reportagem é do Figueiredo Júnior.

É por causa disso que o pessoal está piscando. E eu vou continuar mostrando piscar sim não adianta ligar pra cá não para pedir.. hó, o Datena não pode fazer esse tipo de coisa

não, esse tipo de pesquisa. Vou fazer sim (*grita*) hã.. eu quero que vocês políticos é... põe na tela aí... e vou botar mais daqui a pouco.

(*Repórter entrevista o pai da bebê falando ao repórter Figueiredo Jr., durante uma manifestação na porta do hospital. Imagens mostram um grupo de pessoas protestando*).

4. 2 Pai: Olha, eu cheguei aqui eu saí de São Bernardo (*chorando indignado*) eu saí de São Bernardo, uma hora da tarde prá chegar no hospital à 1:40hs, a minha esposa com a bolsa estourada, peguei a linha de ônibus, tive que tomá uma multa, ser preso pra socorre ela. Quando cheguei aqui pensei que tinha socorro, convênio. Não há convênio.

Repórter: A manifestação aconteceu em frente ao hospital onde Solange Desidério perdeu a bebê. Ela acusa o Hospital Perimetral de Santo André de negligência. No último dia 19 Solange chegou no setor de emergência com fortes dores no abdômen e com a bolsa rompida. Ela conta que ficou mais de 8hs esperando atendimento para a realização de uma cesária. O marido José Celso afirma que ao chegar no hospital Solange passou por diversos exames mostrando que a bebê ainda estava viva.

J.Celso: A minha vontade era de ... eu nem sei o que falar. Dá uma revolta tão grande.. aconteceu isso. Eu gostaria que o diretor do hospital que operou ela... o assassinato, explicasse, entendeu?

4. 3 Repórter: O médico responsável pelo parto, Dr. Cincinato Freire conta que a morte da bebê foi uma fatalidade. O deslocamento de placenta seria o principal motivo da morte da criança.

Dr.: Ela teve um descolamento de placenta no final do parto, na hora do parto praticamente. Isso é uma... uma fatalidade, é uma coisa imprevisível. O hospital fez tudo o que tinha que fazer, nós atendemos a mãe, a mãe foi embora muito bem, hê.. e..a..criança, infelizmente ela foi inclusive até encaminhada para o IML pra fazê o exame dela pra ver a causa morte.

(*Logotipo BU*).

REPORTAGEM 1

(*Volta ao "Pisque Band"*).

1.10 DT: Por isso que as pessoas estão piscando desse jeito. Por essas barbaridades que acontecem nos hospitais. Se no hospital faz isso, imagina na rede de..de..saúde pública. Por isso que estão piscando desse jeito. Basta no horizonte, há de ver no horizonte, tá certo que o Rodrigo tem que fechar (*a imagem*) e tal, mas não é duas casas, não são duas casas, são milhares de casas, são milhares da casas, é o bairro inteiro piscando contra a saúde pública em protesto com a saúde pública. O Figueiredo está com a família. Enquanto o Figueiredo estiver entrevistando a família que perdeu é..é..esse ente querido, eu gostaria que no meio da...da..da entrevista, nós continuássemos na zona Sul mostrando aí esse pisca-pisca. Antes o Márcio tem que fazer o sorteio do bairro, aquela surpresa que eu revelei. É.. é..é.. bairro do Ipiranga é outro ponto da cidade, deixa eu vê, abre a imagem, abre a imagem. Bairro do Ipiranga outro ponto da cidade é o bairro surpresa. É mas não estou gostando aí, o pessoal não está piscando aí, tem que pisca Band, ah sim, piscando Band aí, o bairro do Ipiranga, tem que piscá Band, abre mais um pouquinho, abre mais um pouquinho (*pede para o helicóptero abrir a imagem*) Esse bairro não foi avisado que seria aí, por isso que eu falo, vai piscando o..o..o o seu o o

o..seu interruptor, vai botando o dedo no interruptor que à qualquer momento nós podemos ir para um bairro surpresa. Hoje estamos na zona Sul mas podemos ir para a

1.11 zona Norte, zona Leste, zona Oeste.... Atenção, aquele prédio alí da direita, aquele prédio da direita alí, fecha numa janela alí, vamos fechar numa janela aí, essa de cima, a de cima (*a câmara foca na janela indicada*). Tem gente na janela aqui. Atenção você dessa janela (*Datena orienta pela TV o que os moradores do apartamento devem fazer*) você dessa janela, você dessa janela, por favor, ligue para o Datena, ligue para o Datena (música de vencedor) a de cima, a de cima, aí ligue para o Datena, ponha o telefone “Fale com Datena” e eu vou falar com você (*aparece na tela o número do Fale com Datena*). Foi um bairro surpresa heim, uma televisão 29 polegadas em nome das Casas Bahia. Você que piscou Band em protesto contra a saúde pública desde aí no bairro do Ipiranga. Obrigado viu Márcio (*no helicóptero*).

Márcio: Ok Datena, a criançada tá feliz ali pulando e protestando.

DT: Vamo vê se ela liga pra cá. Vamo vê se ela liga pra cá, senão pode ser aquela senhora que tá com o cachorrinho ali. Vamos ver quem liga primeiro vamo vê quem liga primeiro. Atenção comandante Amilton (*outro helicóptero*). O nosso bairro de pesquisa é, é o Capão Redondo, zona Sul. As pessoas piscando enquanto eu vou vendo o Figueiredo aí, continue piscando na zona Sul nós vamos escolher a casa a ser sorteada. Pisque contra a saúde pública aí, daqui há pouco nós vamos escolher a casa ou apartamento...pisque mais, ta muito devagar aí, se for contra a saúde pública pisque mais. Pisque mais Band. O Figueiredo tá coma.. com a...a família que perdeu aquele ente querido. Pois não.

REPORTAGEM 4

(Volta a entrevistar a mãe que perdeu a criança)

4. 4 Figueiredo (FIG) Alô Datena, é verdade, boa noite, nós estamos aqui em São Bernardo do Campo, aqui na residência do seu José Celso e da Dona Solange. Dona Solange no último dia 19 foi até o hospital perimetral de Santo André, chegou lá por volta das 3:40hs.

Solange (SL): 3:40hs

FIG: Até que horas a senhora ficou lá para ser atendida?

SL: Até às 21:30hs

FIG: O que que eles alegavam para a senhora?

SL: Alegavam pra mim que o médico já tava vindo, não tinha cirurgião no hospital que era prá eu esperá. Aí eu pedi prá ligar prô meu marido prá me tirar de lá prá me levar para outro hospital, mas eles sempre falavam: o médico esta vindo e lá, eu fiquei até às 21:30hs.

4. 5 FIG: A senhora foi prá lá para realizar o sonho de ter uma menina, a senhora tem dois meninos né?

SL: Com certeza, era o sonho aqui meu, dos meus vizinhos dos meus amigos compartilhando comigo a alegria da minha filha, chega lá cheia de esperança (*chora*) de repente na segunda-feira sai de lá com a mão vazia (*o repórter explora detalhes*).

FIG: Por volta das 21:30hs o que aconteceu com a senhora.

SL: Por volta das 21:00hs, eu peguei um celular.. pedi o celular da menina do quarto do lado que eu ia ligar prô meu marido prá me remover de lá, aí eles me levaram, aí eles

pediram pro enfermeiro vim me buscar no quarto, falou que o médico tinha chegado. Depois fiquei lá no centro cirúrgico mais 30 min. E nada do médico chega.

4. 6 FIG: E que hora que o parto foi feito?

SL: Foi depois das 21:30hs.

FIG: Quando nasceu a criança...

SL: Quando nasceu a criança (*música de fundo, choro da mãe*)

FIG: Nasceu morta...

SL: Nasceu morta...

FIG: A senhora agora quer justiça.

SL: Quero justiça porque eu sei que não vou trazer a menina de volta Datena, mas outras mães, outras crianças não vir cair nas mãos desses assassinos.. prá mim são uns assassinos. Tivesse um, a esposa dele, a filha deles não deixaria lá das 3:30hs até às 21:30hs, sem nenhum atendimento médico nesse período, porque lá nenhum médico foi me examinar.

FIG: Isso faz dez dias?

SL: Faz dez dias...

FIG: E as roupinhas da nenê o que a senhora fez?

SL: Minha irmã levou para a casa dela, porque no dia eu estava em estado de choque e tava tudo inchada, aí ela chegou.. quando eu cheguei, ela tinha tirado tudo, tinha desmontado o berço levou pra mim não ficá lembrando.... tirou levou pra casa dela...

FIG: A senhora fez um parto de cesariana e ainda está com os pontos?

SL: Ainda estou com os pontos...é...

(*Datena interrompe*).

4. 7 DT: É por causa dessas histórias que o pessoal está piscando uma barbaridade aí no ar...pode bota..deixa ela falando.. por favor.. (*Dona Solange retoma*).

SL: Datena, e depois ele ainda me ofereceu uma adoção, falou assim que eu tinha jeito de ser um mãe muito carinhosa que ia providenciar uma adoção prá mim.. Aí eu falei que eu queria a minha (*choro*).

DT: A sua ninguém vai dar.

SL: É verdade...(em prantos).

DT: Porque que não deram a vida da sua filha, não é?

SL: É...verdade Datena (*a mãe soluça*), depois aí perguntou se eu queria vê minha filha. Aí eu falei que eu queria ver, e eu... não agüentei... aí eu peguei e fiquei abraçando e beijando ela no braço... (*choro*).

4. 8 DT: Você é uma mãe muito carinhosa, vou te dar uma outra filha, ora (*cinismo e alteração da voz*) ninguém substitui, não...não há no coração de mãe quem substitua a própria filha!

SL: Datena, e aí ainda antes da anestesia pegá ficou me cortando ainda, acho que ele viu que a criança estava em risco de vida... antes da anestesia pegá começô a me cortar e eu comecei gritá... aí perguntou se eu estava sentindo as pontas... Eu disse é lógico que ainda estou sentindo os meus dedos, mexi os meus dedos do pé e falei: tô sentindo ainda...

DT: Por essas histórias ...

SL: Foi como um bicho, Datena eu me senti um bicho, um animal...(choro).

4. 9 DT: Por histórias como a sua que São Paulo pisca em protesto (*mostra a imagem das casas piscando a luz enquanto Datena comenta*). Não tira a imagem... que São Paulo

pisca em protesto contra a saúde pública, sabe. São Paulo inteira pisca em protesto contra a saúde pública, São Paulo inteira. Me dá a imagem, abre mais a imagem. Impressionante como São Paulo, por essas histórias. Por esses abusos dos hospitais sabe, por essas verdadeiras barbaridades que acontecem nos hospitais.. é uma cidade inteira. Cada luz dessa é uma família inteira indignada protestando contra a saúde pública do Brasil. Contra a saúde de..de.. dos hospitais que não atendem a população, a população está simplesmente morrendo, é..é.. por falta de leitos, morrendo por falta de remédio, morrendo por falta de vagas nos hospitais, é um a cidade inteira piscando. Agora é a zona Sul de São Paulo inteira piscando ali. Já mostramos o bairro do Ipiranga também todo mundo protestando contra a saúde pública. História como o de essa senhora, né. Quem vai devolver a vida da filha dela? Quem vai devolver, quem vai? Quem vai devolver... Quem vai enxugar as lágrimas dela? Quem é que vai enxugar as lágrimas dela (*mostra a senhora enxugando as lágrimas*) Por causa de histórias como a dessa senhora que perdeu a filha e que prometeram um bebê pra ela é que a cidade inteira está piscando, é que a cidade inteira está piscando revoltada aí em sinal de protesto, sabe. Cadê a outra reportagem que você tinha aí Clóvis? Cadê a outra reportagem?

(Fim)

(Seguem outras matérias).