
CRÔNICAS MORAIS: UMA COMPARAÇÃO ENTRE O LINHA DIRETA E PANFLETOS DA EUROPA DO SÉC. XIX

Kleber Mendonça

Apresentação

“Direi como decidi cometer este crime, o que pensava então, e qual era minha intenção, direi também qual era a vida que levava entre as pessoas, direi o que passou no meu espírito depois de cometer esta ação(...).

Toda esta obra será escrita em estilo muito grosseiro, já que sei apenas ler e escrever; mas, contanto que se compreenda o que quero dizer, é tudo o que peço.”

(Pierre Rivière)

"Boa noite. Medo. Impotência. Desamparo. São sentimentos cada vez mais presentes no cotidiano de todos nós. Nós que vivemos no dia-a-dia cercados por uma violência cega, uma violência que nos oprime. A partir de hoje você está em linha direta com seu direito, em linha direta com a cidadania". Quando o programa *Linha Direta*, da TV Globo, foi ao ar pela primeira vez, no dia 27 de maio de 1999, estas foram as primeiras palavras declamadas, em tons graves e sinistros, pelo apresentador Marcelo Rezende. Este texto resume a pretensão do programa em ocupar um lugar mais importante do que o de veiculador de entretenimento e informação. Afinal, resgatar a cidadania perdida em meio à sensação de caos iminente é bem mais do que produzir programas com altos índices de audiência e rentabilidade astronômica.

A partir daquele dia, a TV Globo iniciava uma combinação inédita nos meios de comunicação nacionais. A interatividade mediática passou a ser articulada, naquele momento, a

uma nova forma de produção de ‘notícias’. Uma construção elaborada a partir de uma complexa rede de significação que irá intercalar a simulação – construída a partir de elementos próprios à teledramaturgia – com as informações jornalísticas sobre o acontecimento real. Esta nova forma de ‘empacotar’ a realidade será a maneira encontrada pelo programa para combater a ‘violência cega’ que nos assola. Nada melhor contra a cegueira, portanto, do que um espetáculo visual intenso que irá bombardear o telespectador, semanalmente, com imagens que se pretendem fiéis representações do acontecimento.

O *Linha Direta* constitui-se no capítulo mais efetivo entre um histórico de produtos jornalísticos fundamentados na espetacularização da violência. Antes dele, programas como ‘O homem do sapato branco’, ‘O povo na TV’, ‘Aqui Agora’, ‘Cidade Alerta’, ‘Cadeia 190’ e ‘Na rota do crime’ já se utilizaram, de diferentes maneiras, deste recurso. O programa também re-elabora elementos de uma tradição radiofônica presente nos horários mais populares, como o ‘Plantão da Cidade’, na Rádio Globo, ou o programa de Gil Gomes, no dial paulista. Se alguns destes exemplos anteriores ao *Linha Direta* apenas apresentavam a violência de forma sensacionalista, outros já lidavam, de certa maneira, com a possibilidade da dramatização dos casos. Os programas de rádio fazem isto muito bem, herança dos tempos de sucesso das rádio-novelas. Duas características se apresentam comuns a todos estes programas: o desejo de conquistar a audiência das camadas mais populares e a estratégia de não se limitar a entreter e informar, mas interferir na realidade social imediata.

Objetivo

Ao coordenar uma pesquisa no Collège de France, Michel Foucault (1984) organizou um dossiê completo sobre o caso Pierre Rivière, um jovem camponês francês que, em 1835, degolou a mãe, a irmã e o irmão. Trata-se de um crime que mereceu ser estudado, segundo Foucault, por ser o primeiro exemplo catalogado em que se pode perceber o uso da psicopatologia jurídica para definir se o assassino era, ou não, louco (e, portanto, inimputável). Embora o objetivo do dossiê tenha sido mapear a gênese da psiquiatria forense, este trabalho conta ainda com mais um fator peculiar: o fato de, durante o processo de instrução do crime, o próprio responsável pelo inquérito solicitar a Rivière um memorial descrevendo o crime.

Foucault interessa-se pela possibilidade da criação de um memorial como prova ou não de sanidade – oferecida ao jovem parricida, não por acaso, justamente no período em que ocorre o desaparecimento dos suplícios, na França de meados do século XIX. Seu objetivo, através da análise deste material, foi explicitar o surgimento de um novo processo judicial, intimamente ligado à ruptura que representou a passagem da instância da soberania para a constituição de uma sociedade disciplinar.

Este artigo, no entanto, se deterá na análise de discurso realizada por Foucault, em seu artigo publicado ao final do dossiê. Neste trabalho, Foucault percebe que "a narrativa do crime não estava (...) fora do crime e acima dele (...); era um elemento que fazia parte de sua racionalidade ou de sua desrazão" (Foucault, 1984). Neste sentido, o fato de matar e o fato de escrever tomaram a forma de elementos da mesma natureza. O que faz com que Rivière tenha sido "de duas maneiras, mas quase que em um único gesto, **autor**" (idem).

Além da questão de autoria, Foucault mostra como o depoimento de Rivière não era raro nem único naquele momento histórico; ao contrário, este relato “se reúne, ao menos por sua forma, a toda uma série de narrativas que formavam então uma memória popular dos crimes” (idem). Estas várias narrativas possuíam diversas semelhanças de estilo e de enfoque, veremos mais adiante, se assemelham muito ao processo do Linha Direta de construir seus esquetes.

Como esta semelhança inicial permite antever, a análise desenvolvida por Foucault pode servir de parâmetro de comparação a um estudo semelhante, desta vez nos dias de hoje. Repetir o gesto de Foucault, determinando as re-significações presentes entre duas estratégias de comunicação tão distantes no tempo pode ajudar a lançar luz sobre o papel de programas como o *Linha Direta* em nossos dias. Este é o objetivo deste artigo.

Linha direta com a audiência Perdida

Antes de iniciar a análise propriamente dita, cabe apontar algumas razões que levaram a TV Globo a se permitir alargar seu conceito de *padrão Globo de qualidade*, apostando num programa jornalístico com linguagem melodramática e sensacionalista. A utilização deste tipo de linguagem coincide com um período em que a emissora vem perdendo audiência em um determinado nicho de público. Este tem preferido acompanhar as atrações, brigas e dramas do Programa do Ratinho, em vez das tradicionais atrações noturnas globais.

A perda de audiência tem explicações econômicas, ligadas ao sucesso inicial do Plano Real, aliado ao surgimento das TVs pagas no Brasil, na metade dos anos 90. Rondelli (1998) recorre a números de pesquisas realizadas pela agência DPZ e a dados da Simonsen Associados para delinear o tamanho real deste processo de mutação no público telespectador brasileiro. De acordo com estes números, de 1994 a 1998, o número de residências brasileiras com televisão cresceu de 29,7 para 36 milhões. Como as classes A e B já possuíam TV, conclui-se que houve, no período, um acréscimo de público, nas classes C e D, que passaram a engrossar as estatísticas de audiência televisiva. Além disso, neste mesmo período, foram vendidos mais de 27 milhões de aparelhos. Assim, além de novas residências com televisão, houve ainda um acúmulo de aparelhos em uma mesma casas. Também se deve considerar que, em muitos lares, os antigos aparelhos com seletor de canal foram substituídos por outros mais modernos com controle remoto.

Outro fator fundamental foi o advento das Tvs fechadas, dirigidas para um público com melhor poder aquisitivo. A transformação de programas de TV em mercadoria que precisaria ser adquirida, mensalmente, pelo telespectador, levou à criação de uma programação diferenciada neste nicho do mercado televisivo. A conseqüente migração do telespectador das faixas econômicas A e B para este tipo de TV se refletiu também na TV aberta. Esta se viu diante de um duplo processo de mutação. Em um movimento, perdeu uma considerável fatia de telespectadores com poder aquisitivo mais alto. Em outro, se viu diante de uma expressiva massa de público mais popular, alguns deles pouco identificados com os produtos televisivos apresentados tradicionalmente.

Este duplo movimento criou a possibilidade de surgimento de programas mais populares, voltados para este novo telespectador. As emissoras com menor audiência perceberam rápido, neste novo nicho de público, a possibilidade de “usá-los como estratégia de apelo para garantir uma quantidade significativa da audiência” (Rondelli, 1998). Neste momento, além do acréscimo de público, a democratização do controle remoto, aliada à melhor recepção das imagens dos novos aparelhos de TV, acabou resultando em disputas de audiência impensáveis há 10 anos. A Globo, com seu padrão de qualidade e uma maior rigidez na programação, fruto de uma sólida liderança de audiência, demorou a conseguir reagir a este movimento.

O advento de um programa como o *Linha Direta* foi um dos frutos desta tentativa de mudança para se adequar a esta nova parcela de audiência. O objetivo foi, inicialmente, alcançado. Em apenas seis meses, o *Linha Direta* chegou a ocupar o terceiro lugar em audiência na televisão brasileira, perdendo apenas para o Jornal Nacional e para a novela das oito da época (1). Não por acaso, trata-se de um programa que reúne aspectos do Telejornalismo e da Telenovela – os dois produtos tradicionalmente de maior audiência da emissora.

Estesia grotesca: violência e populismo no jornalismo contemporâneo

Os índices mostram que a emissora acertou em cheio ao optar por aperfeiçoar uma idéia já existente há tempos no jornalismo brasileiro, fundindo a linguagem da telenovela à temática policial e ao sensacionalismo dramático. Já mencionamos experiências anteriores desta fórmula no rádio e na TV. Há, também, uma influência estrangeira no *Linha Direta* que precisa ser citada.

Ao analisar o sucesso do programa *60 Minutes*, Campbell (1991) mostra como sua fórmula inovadora adapta narrativas familiares de histórias de há muito associadas a gêneros de ficção americanos, como o clássico mistério de detetive. Outro aspecto relevante apontado por Campbell é o novo papel do repórter, não mais neutro e asséptico, mas personagem dramático e heróico da reportagem que está apresentando. No nosso objeto de análise, esta figura foi encarnada pelo apresentador Marcelo Rezende, idealizador do programa, mais tarde substituído por Domingos Meirelles. No caso brasileiro, no entanto, a presença do apresentador assume objetivos diferentes do que os apontados por Campbell, já que o papel de personagem principal não vai caber a nenhum repórter, mas ao próprio programa.

A movimentação em direção a um público mais popular coincide com a tendência em se optar por programas que tragam, em seu conteúdo, grandes pitadas de sensacionalismo, dramatização e violência, características de um modo de se expressar que se assemelha à noção de grotesco. Barbero (1997) aponta processo semelhante na Europa de meados do século XIX, com o advento do folhetim destinado a conquistar as camadas mais populares da sociedade, que acabou por assinalar o surgimento de um novo tipo de escritura a meio caminho entre a informação e a ficção. Esta combinação foi a forma encontrada para agradar um público pouco acostumado a notícias objetivas ou a elaborados romances característicos da cultura erudita.

Esta constatação cai como uma luva para definir a estratégia da TV Globo em se aproximar de uma faixa de público, senão pouco acostumada à linguagem tradicional da TV, pelo

menos mais afeita a uma forma prosaica de contar histórias. Qualquer história. Não importa quão verdadeira ela seja, ou sua vinculação à realidade. Barbero também alerta, no entanto, para o erro de se tentar explicar o surgimento de uma imprensa sensacionalista na América Latina apenas como reflexo do fenômeno ocorrido nos Estados Unidos e na Europa, onde o sensacionalismo foi associado ao desenvolvimento das tecnologias de impressão e da concorrência entre as empresas. Para analistas que defendem esta linha (Schudson, por exemplo), a possibilidade do aumento da produção levou as empresas jornalísticas a se dirigirem a um público recém-alfabetizado que até então não consumia jornais. Este tipo de linguagem facilitaria, portanto, o acesso a este público.

A tese que Barbero sustenta se estrutura a partir de uma perspectiva diferente, que localiza antecedentes discursivos destas formas de comunicar que serão incorporadas, logo depois, pelos jornais sensacionalistas. Um dos exemplos citados refere-se à literatura de cordel brasileira, que, de maneira semelhante aos outros exemplos, misturava o noticioso ao poético e à narrativa popular. Para Barbero, “nesse protojornalismo popular – que será escrito em grande parte visando à difusão oral, para ser lido, declamado, cantado em lugares públicos (...) – já se encontram as chaves do jornal sensacionalista” (Barbero, 1997). Já estão lá, na literatura de cordel, à venda nas feiras e mercados nordestinos, “os grandes títulos chamando a atenção para o fato narrado em versos, desenhos ilustrando o texto, a melodramatização de um discurso que parece fascinado pelo sangrento e o macabro” (Idem). De modo semelhante, o programa *Linha Direta* também parece bastante afeito ao exagero e ao mesmo gosto desta literatura popular, já presente em nossa cultura antes mesmo do jornalismo impresso se instituir em empresas capitalistas.

Como conclusão do que nos ensina este exemplo, Barbero defende que o sensacionalismo não se constitui apenas como uma estratégia de captura de público, mas responde à busca de conexão com as outras linguagens que circulam, marginalizadas, na sociedade. Para o pesquisador, o gesto de rompimento com a “objetividade” é indício de uma conexão cultural dos meios de comunicação de massa com uma estética melodramática popular, cujas raízes se mostram tão fortes quanto capazes de sobreviver às transformações impostas pela indústria cultural.

Sodré (1992) aprofunda o conceito de realismo grotesco proposto por Bakhtin, articulando-o à concepção de *aisthesis* (estesia) para definir este modo de irradiação televisiva, presente em alguns programas da TV brasileira. Essa estesia consiste “na identificação e

manipulação do gosto médio (a média das decisões e interpretações estéticas) em vigor num determinado estamento social” (Sodré, idem). No Brasil, essa estesia tem-se afirmado como uma forma aprofundada do barroco, que se denomina grotesco. Trata-se do “escândalo da diferença entre a forma e o fundo ou como o desequilíbrio na hibridação de elementos diversos, capazes de suscitar efeitos paradoxais, ridículos, excêntricos” (idem).

Bakhtin (1993) localiza as origens do grotesco medieval e renascentista na cultura cômica popular, especialmente a carnavalesca. Daí que, além de um estilo, o grotesco também implica um modo especial de ser na realidade, um reflexo, às vezes crítico, outras cômico, do modo de organização social. A estesia grotesca, portanto, será utilizada como linguagem e meio para alguns programas televisivos conquistarem grandes parcelas de audiência, principalmente das classes mais populares.

Sodré mostra ainda como, “no terceiro mundo latino americano, o melodrama é uma ‘estratégia de comunicabilidade’ ou simplesmente um gênero que permite grande visibilidade dos mecanismos de mediação entre a indústria cultural e as culturas populares” (Sodré, 1992). Através da incorporação de matrizes simbólicas presentes no imaginário popular, cotidiano e familiar, é permitida ao gênero melodramático a criação de uma estesia fundada na catarse coletiva, através da qual “comunicam-se valores morais, normas de sociabilização e modelos de identificação heróicos” (idem).

Portanto, de volta ao *Linha Direta*, o gesto de aproximação de um público mais popular, que o programa representa, será eficaz na medida em que a emissora conseguir produzir uma linguagem que se assemelhe à forma de ver o mundo descrita acima. Tal gesto pode ser notado no *Linha Direta*, quando, em seus esquetes, é exacerbada uma violência desesperadora que explode no encontro do bem indefeso com o mal impune. A transformação de brigas cotidianas em crimes hediondos simulados (e re-construídos) em cores berrantes, ajuda a construir uma linguagem afinada ao gosto popular.

Assim, ao produzir um programa de notícia em que utiliza sua capacidade única de lidar com a ficção televisiva – consequência de anos a fio veiculando três novelas diferentes diariamente –, a TV Globo consegue recuperar a audiência perdida, no mesmo gesto em que constrói os alicerces necessários para sedimentar o papel do programa como intermediário entre a sociedade e a justiça na solução dos crimes apresentados.

Folhetins X *Linha Direta*: diferentes funções discursivas

“Disseram-me para pôr todas estas coisas por escrito, e eu o fiz; agora que dei a conhecer toda a minha monstruosidade, (...) aguardo o destino que me é reservado”.

(Pierre Rivière)

Chama a atenção de Foucault, ao analisar os folhetins que eram publicados e distribuídos contendo as narrativas criminais, no séc XIX, a frequência com que aparecem os vocábulos *detalhes, circunstâncias, explicação, acontecimento...* Neste sentido, o mesmo ocorre no *Linha Direta*, na medida em que o programa não se limita a informar o telespectador sobre o crime e o desaparecimento do suspeito – o que poderia ser feito em uma reportagem de três minutos–, mas aprofunda, amplia, detalha e esmiúça os aspectos terríveis do crime. E faz isso, seja pela simulação, ou mesmo com as declarações emocionadas dos parentes das vítimas.

A este respeito, podemos retomar a análise de Bakhtin (1993) que, ao construir uma genealogia sobre o grotesco, aponta a existência fundamental do aspecto cômico presente nas narrativas grotescas medievais de cenas de carnificina. Num segundo momento, logo após o período romântico, na passagem para a versão grotesca moderna, esta comicidade é abandonada, mas o gosto pelo exagero das formas é mantido e a opção pela veiculação de cenas violentas também é mantida e atravessará o tempo – na fronteira entre o circo e o palco – para florescer novamente no advento das culturas de massa, incorporadas pela estética do melodrama adotado pelo rádio e pelo cinema (Barbero, 1997).

Podemos perceber, portanto, como tanto a narrativa criminal dos folhetins na França no séc XIX, quanto o *Linha Direta* possuem, como herança comum, um modo de composição calcado em uma estesia grotesca. Um certo jeito de narrar que deve ter mostrado sua face pela primeira vez no momento mesmo em que se percebeu a perda da presença cômica do exagero grotesco, típico da cultura popular europeia na Idade Média.

Além das origens semelhantes, será preciso continuar mapeando as semelhanças e diferenças entre estas narrativas. Foucault se pergunta qual seria a função desta ânsia por detalhes nos textos? A resposta é esclarecedora: ao mudar de escala, aumentar as proporções, fazer aparecer o grão minúsculo da história, pretende-se "abrir ao cotidiano o acesso da nomeação" (Foucault, *idem*). Para efetuar esta mudança é preciso inserir na narrativa elementos, personagens, nomes, diálogos, objetos que na maioria das vezes não teriam lugar nas narrativas, por carência de dignidade ou importância social. E, mais importante ainda, é preciso "que todos estes pequenos acontecimentos, apesar de sua frequência e monotonia, surjam como singulares, curiosos, extraordinários, únicos, ou quase, na memória dos homens" (*ibidem*).

E será justamente esta a capacidade do *Linha Direta*. A diferença é que, ao invés dos elementos literários semelhantes apontados por Foucault, os jornalistas utilizarão o poder de nomeação da imagem. O programa se vale de uma estratégia que permite construir sua verdade no gesto de conferir à imagem da simulação o efeito de realidade que possibilitará o acatamento do sentido produzido. Desta forma, o programa utiliza a imagem como operador discursivo do simulacro que será capaz de produzir um consenso de olhares. Tal estratégia é necessária para que o acontecimento se constitua como memória social, portanto, no âmbito do histórico (2).

De modo análogo, Foucault percebe que "tais relatos poderão fazer o papel de cambiadores entre o familiar e o notável, entre o cotidiano e o histórico" (Foucault, *idem*), ao transformar um acontecimento (infelizmente) cotidiano – como os incontáveis casos apresentados pelo *Linha Direta* de maridos que assassinam suas esposas – em uma narrativa universalmente transmissível, digna do papel impresso (ou da imagem filmada).

É o que Foucault define como a passagem para a escrita. Nesta passagem, há uma mudança de estatuto. Não se trata mais da narração de um parricídio, de um incesto ou um crime passionais. Agora, o que está em jogo é a "possibilidade da aldeia produzir história, sem a interferência real. Uma história abaixo do poder e que vem chocar-se com a lei" (*idem*).

Os panfletos daquele período não se limitavam, no entanto, a descrever crimes. Eles também contavam histórias oficiais de conquistas militares, ações heróicas dos governantes e suas tropas. Em resumo, acontecimentos ligados a um passado próximo em narrativas cujo conteúdo se assemelha às reportagens jornalísticas dos dias de hoje. Esta dupla possibilidade dos panfletos – que em muito se assemelham à já citada literatura de cordel brasileira – não eram

apenas a voz popular em oposição à voz oficial da época. Foucault mostra como todas as narrativas possuíam a missão de dar lições aos leitores: "com cuidado, expressam a divisão entre o gesto glorioso do soldado e o vergonhoso do assassino" (idem). Eles reproduziam a moral política que lhes era subjacente.

Esta constatação nos permite uma aproximação da análise de Richard Sparks, que discute até que ponto os meios de comunicação interferem no aumento da violência social moderna. Em seu livro, *Television and the Drama of Crime*, o criminólogo inglês percebe de que forma os seriados policiais televisivos cumpriam uma função de *Moral Tales* (3) na vida pública contemporânea. Sparks critica o desprezo que Foucault teria dado à questão da repreensão moral na sociedade disciplinar, no momento em que os suplícios do Antigo Regime foram substituídos pela prisão. Para Sparks, Foucault, ao enfatizar a questão da disciplina e da micro-configuração das relações de poder produzindo um corpo dócil, teria esquecido que a função da crônica moral como prática moral simbólica – característica dos suplícios – ainda permaneceria presente na sociedade disciplinar. Sparks defende a idéia de que o crime e a punição como espetáculo e como crônica moral não foram, de modo algum, banidos da cultura moderna. A meu ver, a citação da análise que Foucault desenvolve do caso Pierre Rivière prova que a crítica de Sparks não procede, uma vez que o próprio Foucault está descrevendo a função discursiva de crônica moral das narrativas sobre crimes publicadas naqueles panfletos.

Foucault percebe, também, como as relações de força recuperam práticas sociais originárias de outras configurações históricas, atribuindo-lhes, por sua vez, outra significação. Estamos, portanto, diante de uma re-significação da função discursiva de crônica moral. Não mais buscando afirmar, sobre o corpo do súdito, o poder do soberano, mas cumprindo a função, isto sim, de contribuir para a constituição de uma forma de saber-poder especificamente contemporânea – a notícia jornalística. Trata-se de uma forma peculiar de saber-poder, que possui a capacidade de provocar, a partir do gesto discursivo de punição da imagem, a interação dos telespectadores e a conseqüente efetivação da denúncia dos foragidos: um exemplo claro de que também estão sendo acatadas, pelo telespectador, tanto as verdades propostas quanto a auto-atribuída estratégia de autoridade da mídia em relação à justiça.

De volta aos objetivos das narrativas do séc XIX, Foucault percebe que os panfletos eram compostos por duas partes: na primeira, o crime é narrado por uma voz anônima.

Em geral, há a inclusão de outros elementos fictícios comuns a quase todas as narrativas – o que nos remete à análise descrita anteriormente, em que mostramos como o *Linha Direta* também insere, em sua narrativa, elementos ficcionais que, embora não possuam qualquer vínculo com a "verdade" dos fatos, continuam sendo, ainda assim, necessários para a construção narrativa do caráter e do comportamento dos personagens envolvidos nos esquetes.

A segunda parte dos panfletos era composta por uma cantiga de lamento do criminoso. Foucault mostra o modo como os assassinos tinham direito à voz naqueles panfletos. Tratava-se de um canto em versos, no qual o assassino narra seu ato sórdido, confessa a culpa, lamenta-se e, tomado pelo remorso, conclama para si, no momento de sua morte, a punição merecida. Quanto ao *Linha Direta*, cabe perceber agora de que forma o programa lida com a voz do criminoso e qual a função discursiva desta estratégia. Vejamos como este direito à voz é reduzido, a partir de uma política de silenciamento. A participação do criminoso nos esquetes, mesmo nas poucas vezes em que este tem chance de se manifestar, é limitada a uma única função específica – a de reafirmar sua própria maldade.

O silêncio do mal

O *Linha Direta* não só silencia a voz do criminoso, como este mesmo gesto irá funcionar na caracterização da maldade do assassino. Este silenciamento se dá em três momentos diferentes dentro da reconstituição. O assassino, em momento nenhum, tem seu passado mostrado. Tampouco sua versão sobre o que de fato aconteceu merece ser simulada. Além disto, a própria voz do foragido é silenciada no momento em que sua prisão se concretiza.

Inicialmente, será preciso recorrer aos estudos a respeito das formas de silêncio. Orlandi percebe que “há um modo de estar em silêncio que corresponde a um modo de estar no sentido (...). As próprias palavras transpiram silêncio” (Orlandi, 1997). O que permite a conclusão de que o silêncio não fala: significa. Mas este silêncio difere da instância do implícito, proposta por Ducrot. Enquanto a significação implícita “aparece – e algumas vezes se dá– como sobreposta a uma outra significação” (Ducrot, 1987), “o sentido do silêncio não é algo juntado, sobreposto pela intenção do interlocutor: há um sentido no silêncio” (Orlandi, Idem). Portanto, o que se propõe, a partir desta definição, é evitar pensar o silêncio de modo a atribuir-lhe um sentido

metafórico em relação ao dizer. Não cabe traduzir o silêncio em palavras, mas “conhecer os processos de significação que ele põe em jogo. Conhecer os seus modos de significar” (Ibidem).

Ancorada neste suporte teórico, Orlandi percebe de que forma o gesto de silenciamento se constitui em uma política de sentido. Esta política se constitui a partir de dois movimentos. Do primeiro, o silêncio constitutivo, decorre o fato de que, ao dizermos algo, sempre apagamos outros sentidos possíveis que acabam sendo postos de lado, descartados. É neste nível que percebemos de que forma há coisas que são ditas para que outras não sejam mencionadas. Esta estratégia de silenciamento é sempre percebida nos discursos autoritários próprios da ditadura.

Há, ainda, uma outra forma de silêncio: o fundador. A análise, desenvolvida por Orlandi, das músicas de Chico Buarque durante a ditadura, permite a constatação de que, se há um silêncio que apaga, há ainda outro que explode os limites de significar. Desta forma, o gesto do compositor responde à ditadura fazendo, habilmente, com que este silêncio imposto possa significar de outros modos.

Nosso esforço será o de tentar perceber – como no caso das canções de Chico – outros significados para aqueles silêncios produzidos pelo programa. Sabendo, inclusive, que, este gesto de silenciamento se assemelha à estratégia autoritária do direcionamento do sentido. Mas o programa não se constitui apenas de palavras: ele também é feito por imagens. Souza percebe que o que se dá em relação à palavra, também se aplica às imagens. “Há imagens que não estão visíveis, porém sugeridas, implícitas a partir de um jogo de imagens previamente oferecidas. (...) Outras são apagadas, silenciadas, dando lugar a um caminho aberto à significação, à interpretação do texto não-verbal” (Souza, 2000). Voltaremos a falar sobre o silenciamento das imagens nos exemplos que serão analisados logo abaixo.

O primeiro silenciamento exercido pelo programa diz respeito ao modo como o passado dos envolvidos é apresentado nos esquetes. As virtudes das vítimas são apresentadas a partir de histórias de família e amigos, das fotos de infância, de seus momentos de conquistas e vitórias. Em suma: as vítimas têm sempre passado – e sempre feliz, embora batalhador. Em contrapartida, o passado do foragido é sempre uma incógnita. Os únicos acontecimentos anteriores de sua vida a serem mostrados são os antecedentes criminais que contribuem para construir o terreno para o crime. De maneira semelhante, o acusado também nunca tem família. Quando esta aparece, é apenas no contexto temporal atual (após o crime) e acaba sendo colocada também no papel de

vítima. O objetivo desta artimanha é claro: quanto menos passado o foragido tiver, menos humanidade vai poder ser percebida. Em contrapartida, quanto mais informações tivermos sobre a vida da vítima, mais sentiremos a perda daquela existência. Assim, o gesto de silenciamento não se esvazia do sentido de caracterizar a oposição maniqueísta necessária.

O segundo aspecto inerente a esta proposta de silenciamento em relação aos assassinos diz respeito à construção da verdade. Em raros momentos do programa, os acusados pelos crimes são ouvidos. A maioria, é claro, porque se encontra foragida. Nos poucos casos em que os acusados têm direito à voz, eles continuam excluídos do artifício da simulação. Enquanto a fala das vítimas e dos investigadores vem sempre apoiar e complementar os sentidos das imagens apresentadas, as alegações ou desculpas dos acusados não merecem a instância da reconstrução de imagens. O que o Programa propõe, ao vetar a simulação aos acusados, é, na verdade, invalidar suas declarações. Ora, já que este recurso é a descrição da verdade, ele aponta ao telespectador a constatação de que os acusados, ao não merecerem o recurso da simulação e seu efeito de realidade, não podem ser outra coisa senão culpados.

Nos raros momentos em que o direito à voz é dado ao acusado, sua fala também será utilizada para enfatizar sua maldade e cinismo. É o caso apresentado na reportagem que encerrou o programa de 16 de novembro de 2000.

A imagem inicial mostra um homem algemado caminhando, preso, vindo em nossa direção. Subitamente, este homem tenta cabecear a câmera. O gesto é congelado em sincronia com um efeito sonoro usualmente utilizado nos filmes de terror para provocar susto. O corte é rápido para a imagem do apresentador no estúdio. Ao fundo, como cenário, vemos a imagem congelada do preso pouco antes de dar a cabeçada que acabamos de ver. Domingos Meirelles (o apresentador) esclarece-nos tudo: “Esse homem que você acabou de ver tentando agredir policiais e jornalistas (...) é acusado de matar duas pessoas. (...) Ele estava foragido há dois anos, mas, graças à sua denúncia, ele foi preso”.

Enquanto o programa apresenta uma breve reprise do esquete, apresentado no dia 12 de outubro de 2000, que reconstrói os dois assassinatos cometidos pelo foragido, podemos começar a perceber a estratégia de silenciamento da voz do assassino. Ao selecionar o gesto da cabeçada na câmera, o programa utiliza um recurso discursivo que permite ao programa buscar a empatia do telespectador com a vítima, ao colocá-lo como alvo simbólico do crime que está sendo

recontado pela simulação. Este efeito de empatia será fundamental para que a voz do assassino – que está sendo calada – possa gritar violência. O gesto da cabeçada se transforma na síntese, não só do comportamento do acusado, mas também de sua personalidade.

Terminado o resumo da simulação, o programa nos mostra as cenas gravadas no momento da chegada do prisioneiro à delegacia para prestar depoimento. Durante toda a seqüência, o apresentador, com sua voz em off, irá narrar todas as imagens mostradas. Neste momento, vale retornar à discussão a respeito do silenciamento das imagens. Souza percebe de que modo os diferentes meios de comunicação se apropriam do uso da imagem, fazendo com que ela signifique de maneiras diferentes, tendo “ora o status de linguagem, ora de cenário ou ilustração” (Souza, 2000). No caso do telejornalismo, o que vemos, em geral, é uma estratégia de silenciamento da imagem a partir de “um trabalho de interpretação, operado na mídia, quando esta se interpõe entre o espectador e a imagem num processo de produção de significação bastante direcionado” (Souza, Idem).

Neste exemplo, a imagem é utilizada para atestar (como ilustração) o que está sendo dito. O tempo todo, nestes casos, a voz em off do repórter, direciona as interpretações do que estamos vendo. Para que fique claro este gesto de direcionamento da interpretação das imagens, descreverei, passo a passo, a seqüência apresentada pelo programa.

Apresentador (sempre em off): “Ao chegar, Rubens cospe num fotógrafo. Ele está enfurecido”.
[*Vemos a imagem de um homem algemado, com cara de poucos amigos, cuspiendo em alguém. Podemos perceber ainda que a rua está cheia de repórteres acompanhando a prisão*].

Apresentador: O irmão do acusado tenta impedir a filmagem.

[*O irmão tapa a câmera com a mão. Alguém não identificado retira a mão que impedia a câmera de mostrar o que estava acontecendo. Nesta seqüência há outra informação, discretamente ignorada pelo programa. Pouco antes de tapar a câmera, podemos ouvir o irmão do acusado dizer: “Não ta autorizado a filmar nada”*].

Esta declaração do irmão do acusado é importante. Ele não concedeu autorização aos repórteres para efetuarem a filmagem da prisão do foragido. Mesmo assim, continuamos vendo dois policiais tentando controlar o “feroz criminoso”. Na seqüência, vemos uma sonora do

delegado declarando que o preso está prestando depoimento. Ele acrescenta, ainda, que o detido já se acalmou. Vejamos se é isto o que mostra a seqüência seguinte:

Apresentador: “Só que, ao sair da sala, Rubens continuou enfurecido. E tentou dar **outra** cabeçada no cinegrafista” (grifo nosso).

[Vemos o foragido sair da sala em que prestou o depoimento. Ele realmente continua bravo. Ao se aproximar da câmera, desfere o mesmo golpe que já tínhamos visto na abertura da reportagem.]

[Corte para uma tomada do foragido, de costas, sendo levado algemado para a cadeia. Enquanto isso, a voz do apresentador encerra a reportagem]

Apresentador: “Rubens se recusou a dar entrevista e vai permanecer preso enquanto aguarda julgamento”.

Percebe-se, nesta seqüência, um ato falho do apresentador. Na verdade, o foragido não tentou dar **outra** cabeçada na câmera. Aquela foi sua única tentativa. O telespectador, de fato, via a cena pela segunda vez, já que a edição abriu a reportagem com esta cena. Mas, na realidade, apenas uma cabeçada foi desferida. Este pequeno “deslize” também não é vazio de significados; ao duplicar a agressão, o programa nos faz acreditar que o preso é tão perigoso e incontrolável que, mesmo algemado e acorrentado, tenta agredir policiais e jornalistas. Perto desta constatação, a declaração do delegado, que afirmara que a “fera” havia sido domada, soa como mais um erro da instituição jurídica.

Como “toda seqüência de enunciado é lingüisticamente descritível como uma série de pontos de deriva possíveis, oferecendo lugar a interpretação” (Pêcheux, 1997), podemos, então, atribuir outro sentido às cenas que acabamos de ver. Se tomarmos como verdade a declaração do delegado, de que o acusado se encontrava calmo durante seu depoimento, podemos concluir que sua raiva se devia à presença da imprensa filmando sua prisão. Como ouvimos da própria boca do irmão do acusado, não havia autorização para a filmagem que, mesmo assim, continuava. Vale lembrar que, na primeira cena, ao contrário do que nos diz o apresentador, o acusado não cospe em nenhum dos dois policiais que estão segurando-o, mas em um fotógrafo que registrava sua

prisão. De modo semelhante, ao sair do depoimento, o alvo da cabeçada do criminoso não será nenhum policial, mas a câmera do *Linha Direta*.

Esta outra interpretação das imagens gravadas permite mostrar o gesto de produção de sentido proposto nesta seqüência. Um gesto de agressão – duplicado pela edição e pela narração do programa – que poderia significar a raiva de alguém que continua sendo filmado mesmo depois de ter negado explicitamente a autorização para isso, é re-significada como mais um gesto ensandecido de um assassino incontrolável.

A Constituição brasileira, reza, no parágrafo X do 5º Artigo do Capítulo 1 que: “são invioláveis a intimidade, a vida privada, a honra e a **imagem** [grifo nosso] das pessoas, assegurando o direito a indenização pelo dano material ou moral decorrente de sua violação”. Ora, estamos, portanto, diante de uma cena explícita de violação dos direitos e garantias fundamentais daquele cidadão. Vale lembrar, ainda, que não existe uma única cláusula na Constituição e no Código Penal que autorize órgãos de imprensa a violar este direito(4).

Por outro lado, o Código Penal alerta, no artigo 146, que “constranger alguém, mediante violência ou grave ameaça, ou depois de lhe haver reduzido, por qualquer outro meio, a capacidade de resistência, a não fazer o que a lei permite, ou a fazer o que ela não manda” é crime passível de pena de detenção de três meses a um ano. Neste caso, podemos chegar à seguinte conclusão: ao insistir em violar o direito de uma pessoa imobilizada pela força policial, cujo único meio de defesa encontrado acabou sendo a tentativa de agressão (por cusparada e cabeçada), a imprensa também estaria incorrendo numa prática pouco recomendada pela legislação brasileira.

Não se trata aqui de exercer a função de advogado de defesa do suspeito, mas de chamar a atenção para o potencial de autoritarismo que pode proporcionar esta estratégia de silenciar imagem e voz e direcionar os sentidos. A constatação, em imagens explícitas, da virulência do detido permitiu, a quem estava veiculando estas imagens, incorrer, por sua vez, também em uma violência contra o acusado (5). Desta vez, impunemente. Não me refiro aqui à noção usual de violência, aquela que consiste no emprego imediato de força física, mas no conceito de violência indireta (latente), proposto por Sodré ao citar Denisov, que “inclui os diversos modos de pressão (econômicos, políticos, psicológicos) ou então a ameaça do emprego da força” (Apud Sodré, 1992).

Estamos, portanto, diante de outro exemplo que esclarece como a voz (ou a imagem) do criminoso é silenciada. O *Linha Direta* reduz a participação do criminoso nos esquetes ao gesto de reafirmar sua própria maldade. Não importa o que ele diga em sua defesa. O criminoso, como o inseto capturado pela aranha, se vê preso na teia discursiva do programa, da qual não consegue escapar nunca. Ao contrário, quanto mais o capturado tenta lutar, mais enredado fica. Como nos refrões da polícia americana, tudo o que disser acaba sendo usado contra ele.

Conclusão

De volta às narrativas criminais do séc. XIX, vale retomar Foucault, que percebe a presença obrigatória da fala dos criminosos cumprindo uma função específica. Composta para ser cantada por toda a população, a fala do criminoso acaba ganhando um objetivo moralizante. Este direito à voz, mesmo uma inventada, destinava-se a fazer com que o ouvinte-cantor se colocasse no lugar do criminoso, percebesse o erro, sofresse o arrependimento e a culpa necessários para o respeito à lei. Além disso, o cantor-assassino compartilhava seu suplício com seus ouvintes. Estes deviam temer o fim narrado pelo bandido. Ao promover a empatia entre o ouvinte e o criminoso, as narrativas criminais reafirmavam o papel da punição e cumpriam a função ideológica de promover o acatamento da lei por parte da população das aldeias francesas. Foucault resume: "o crime é cantado, ele é destinado a circular de boca em boca; todos são considerados capazes de cantá-lo como se fosse seu próprio crime numa ficção lírica" (Foucault, 1984).

Vimos como, nas crônicas morais veiculadas pelo *Linha Direta*, este espaço para a voz do assassino praticamente inexistente. Mas o caráter ideológico da produção de sentido ainda assim se faz presente. O que nos levar a inferir que, no caso do *Linha Direta*, não é necessário promover a subordinação à lei. Nos dias de hoje, o acatamento, por parte do espectador, deve ser outro: ele precisa se indignar. A sua identificação não deverá ser com o criminoso, mas sim com a vítima e com seus parentes, e, em última, e principal, instância, com a emissora, pois o objetivo é a punição pela imagem e a denúncia a partir da indignação com a impunidade, e não o acatamento da instituição penal pela população, fato já mais do que consumado nos dias de hoje.

A ênfase melodramática e maniqueísta da narrativa precisa provocar no espectador a emoção e a conseqüente indignação necessárias para que a denúncia seja efetuada. É preciso que eu acredite que o brutal assassinato poderia ter ocorrido com alguém de minha própria família. A

identificação, portanto, precisa se dar com a voz da vítima, ao contrário da ficção lírica do séc XIX, que transportava o leitor do papel de cantor ao de assassino.

Esta diferença, portanto, permite-nos concluir que a lógica da crônica moral jornalística, na era da transmissão ao vivo em tempo real, trabalha a partir de uma economia política do medo. A sensação de insegurança do telespectador moderno, produzida pela sedução dos fatos violentos, o transforma no consumidor-delator que não cometerá uma repetição simbólica do crime – como o seu colega cantor do séc XIX –, mas, ao acompanhar a reconstrução simulada do crime, efetivamente desejará fazer justiça com as próprias mãos.

Foucault define Rivière como "duplamente" sujeito do memorial. "Ele é aquele que se lembra de tudo impiedosamente; e é aquele cuja memória chama o crime, horrível e glorioso, ao lado de tantos outros crimes" (idem). Ele é "autor do crime e do texto". Pierre Rivière "executou seu crime no nível de uma certa prática discursiva e do saber que a ela está ligado (...). Ele jogou realmente (...) o jogo da lei, do assassinato e da memória que regulava, nesta época, todo um conjunto de narrativas de crime". Portanto, nosso anti-herói foi julgado "mais monstruoso que insensato, por ter jogado este jogo familiar ao mesmo tempo no texto e no gesto, de ser ele o duplo autor e de aí figurar como o duplo sujeito" (Ibidem). De maneira análoga, analisamos aqui de que forma o acusado também é duplamente autor do crime. Mais especificamente, do assassinato real e do crime do texto, no caso do *Linha Direta*, da imagem simulada convertida em saber-informação.

Caetano Veloso pede, em sua oração à Santa Clara, a padroeira da televisão, para que o vídeo possa "ser o lago onde o Narciso seja um deus que saberá também ressuscitar". Em nosso objeto de análise, no entanto, o espelho se converte em um oráculo, cuja única revelação é a morte, eternamente reconstruída em cadeia nacional.

Notas

(1) Segundo dados da reportagem "Na Cena do Crime", publicada na revista *Época* nº 80, Ano II, de 29/11/99, o programa atingiu, em 18 de novembro de 1999, o pico de 42 pontos de audiência e, até o final deste ano, se manteve na faixa dos 38 pontos. De lá pra cá, no entanto, a audiência do programa decaiu, estabilizando-se na faixa dos 30 pontos. Mesmo assim, manteve índices mais altos do que o programa do Ratinho. O *Linha Direta*, no entanto, tem mantido brigas

duras por audiência com o Show do Milhão, game show apresentado por Sílvio Santos, no SBT. A queda na audiência pode apontar para uma certa estagnação da fórmula do programa. Mesmo assim, de acordo com os dados da página da Superintendência Comercial da TV Globo na Internet, o Linha Direta permanecia, em dezembro de 2000, entre os 15 programas de maior audiência da TV brasileira.

(2) A questão do uso da imagem como operador discursivo pode ser visto em Souza (2001), e em minha dissertação de mestrado **Discurso e Mídia: de tramas, imagens e sentidos – um estudo do *Linha Direta***, defendida, na UFF, em maio de 2001.

(3) Optei aqui por uma apropriação do significado original de *Moral Tale*. A definição do criminólogo inglês, de ‘fábula’ (ou ‘lenda’) moral, se apresentaria anacronicamente contraditória neste trabalho, por defender a idéia de permanência da prática através dos tempos. Nossa análise permite concluir, no entanto, como esta prática está sendo re-significada por um produto dos meios de comunicação. Desta maneira, o vocábulo *crônica*, intimamente ligado ao jornal, aproxima ainda mais aos dias de hoje o significado da função discursiva aqui descrita.

(4) Prova disto é que, quando criminosos de colarinho branco, ou dos estratos mais altos da sociedade, são detidos, o direito de preservação da imagem é garantido pelos próprios policiais que efetuam a prisão. Deparamo-nos com o que Kant de Lima (1996) define como funcionamento ambíguo do Direito brasileiro, sempre dividido entre uma concepção igualitária e uma prática hierarquizada.

(5) Este hábito tem sido bastante comum, principalmente em um certo jornalismo investigativo da TV Globo. Vemos com frequência repórteres munidos de câmeras ocultas comprando carteiras de motorista falsificadas, cheques roubados, drogas, entre outros delitos, sob o pretexto de confeccionarem provas contra criminosos. Do ponto de vista jurídico, no entanto, a emissora também incorre em prática ilícita. Portanto, se um vendedor de cheques roubados está praticando um crime, o repórter receptor está praticando dois: uma vez que tanto adquirir cheques roubados quanto veicular imagens de alguém, sem a devida autorização, são crimes tipificados por lei.

Bibliografia

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento*. São Paulo-Brasília: Edunb - Hucitec, 1993.
- BARBERO, Jesus-Martín. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.
- DAVALLON, Jean. *A imagem, uma arte ou memória in Papel da memória*. Campinas: Pontes, 1999.
- DUCROT, O. *O dizer e o dito*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 1998.
- _____. *Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.
- KANT DE LIMA, R. *A administração dos conflitos no Brasil: a lógica da punição*, in *Cidadania e Violência*. Rio de Janeiro: UFRJ/FGV, 1996.
- ORLANDI, Eni. *A linguagem e seu funcionamento*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *Análise de discurso - princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 1999.
- _____. *As formas do silêncio*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.
- PÊCHEUX, Michel. *O discurso - estrutura ou acontecimento*. Campinas: Pontes, 1997.
- RONDELLI, Elizabeth. *Televisão aberta e por assinatura: consumo cultural e política de programação*, in *Lugar Comum* nº 5-6. Rio de Janeiro: NEPCOM/UFRJ, 1998.
- SODRÉ, Muniz. *O social irradiado: violência urbana, neogrotesco e mídia*. São Paulo: Cortez, 1992.
- _____. *A máquina de Narciso; televisão, indivíduo e poder no Brasil*. São Paulo: Cortez, 1984.
- SOUZA, Tânia C. Clemente. *A análise do não verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação*, in *Revista Rua* nº 7. Campinas: Unicamp, 2001.
- SPARKS, Richard. *Television and the drama of crime: moral tales and their place of crime in public life*. Buckingham: Open University Press, 1992.



VIRILIO, Paul. *O espaço crítico*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

_____. *L'écran du desert*. Paris: Galilée, 1991.