

2

O prisioneiro da caixa escura

Cinco segundos de fala e quase o mesmo tempo de imagens (em geral, um plano geral, um médio e um meio plano); fala muitas vezes entrecortada por um *flash* tão rápido que sequer paramos para pensar naquilo como uma forma de construir e direcionar um pensamento. É assim que, diariamente, somos apresentados a dezenas de seres iguais a nós na condição humana, e iguais entre si em sua existência televisual – são os personagens das reportagens dos telejornais. Protagonistas na sua própria realidade, eles tornam-se personagens do cotidiano e passam a viver uma existência paralela, multiplicada pela tecnologia e dirigida por um modo de produção.

Impossível assistir a um telejornal e não conhecer ao menos uma dona Maria, um seu Pedro, um Luiz: uma relação tão íntima quanto efêmera; tão próxima nas palavras e tão distante fisicamente. As histórias individuais se multiplicam na tela numa repetição constante de tipos e descrições para saciar uma necessidade de estímulos gerada pela vida contemporânea e pelas facilidades da reprodução técnica.

O personagem está presente em quase todas as reportagens televisivas, principalmente, aquelas ditas não-factuais ou produzidas porque não têm a urgência de exibição das factuais ou porque tiveram origem a partir do desenrolar de um acontecimento já noticiado. Assim como as factuais, as matérias produzidas obedecem aos “critérios de noticiabilidade”, um conjunto de aptidões que permitem a um acontecimento ter tratamento jornalístico e, conseqüentemente, ganhar um valor de notícia.

Para entender o papel do personagem nas reportagens é preciso compreender os processos de seleção e construção da notícia, terrenos opacos até mesmo para quem faz este trabalho diariamente. A partir daí, podemos destacar alguns pontos-chave, um padrão estável e previsível do conteúdo jornalístico divulgado nos meios de comunicação.

O conceito de caixa escura, emprestado da cibernética, ajuda a visualizar o processo de tratamento da informação. Trata-se de um “sistema fechado cuja estrutura interna não é diretamente observável”. Albert Kientz diz que todo órgão

de imprensa funciona como uma caixa preta, cuja atividade somente pode ser deduzida através de uma análise comparativa da notícia bruta e da notícia formatada (1973, pp. 78-79).

Ao longo da história, a atividade dessa caixa preta tem sido determinada pelos chamados critérios de noticiabilidade, alguns variáveis, outros não. Como visto em Traquina (2005), desde o aparecimento dos primeiros jornais no século XVII, até os anos 30 e 40 do século XIX e na década de 70 do século XX, um conjunto de qualidades determinou o que foi notícia: guerras, calamidades, mortes, fatos insólitos, extraordinários, de atualidade ou sobre figuras proeminentes, como personalidades da elite.

No final do século XIX e início do XX, os jornais americanos estampavam em suas páginas o assombro das mudanças sensoriais provocadas pela modernidade.

Jornais sensacionalistas tinham uma predileção particular por imagens de “instantâneos” de mortes de pedestres. Essa fixação ressaltava a idéia de uma esfera pública radicalmente alterada, definida pelo acaso, pelo perigo e por impressões chocantes mais do que qualquer concepção tradicional de segurança, continuidade e destino autocontrolado (Singer, 2001, p. 126).

Durante as décadas de 60 e 70 do século passado, a notoriedade era um importante requisito para tornar-se notícia. Um estudo de Herbert Gans sobre as reportagens dos telejornais das três principais redes de TV americanas (CBS, ABC e NBC) e das revistas *Newsweek* e *Time*, demonstra a importância do requisito para determinar uma notícia – entre 70% e 85% das notícias nacionais eram acerca de pessoas conhecidas. As desconhecidas somente ocupavam lugar no noticiário quando estavam ligadas a tumultos (manifestações e greves), ou envolvidas em desastres naturais ou sociais, ou transgrediam as leis e a moral ou praticavam atividades incomuns (Traquina, op. cit., v.2, p. 68).

Dentre os critérios de noticiabilidade, podemos distinguir os requisitos de seleção - que vão determinar o que será notícia - e os de construção - a forma como a mensagem será trabalhada para tornar-se notícia. No primeiro, além das tragédias, da atualidade e dos fatos incomuns já citados, é possível acrescentar acontecimentos considerados relevantes por seu impacto sobre a vida das pessoas. Há ainda aspectos seletivos contextuais porque dizem respeito ao processo de produção, como a existência de material visual (principalmente no caso do

jornalismo televisivo ou *online*), as tentativas de impedir o “furo” de reportagem da concorrência (outros órgãos de imprensa), a facilidade de realizar uma determinada cobertura ou interesses econômicos envolvidos na transmissão de um evento.

Entre os critérios de construção da notícia estão a necessidade de torná-la de fácil entendimento e reduzir as ambigüidades (simplificação); amplificar o acontecimento (“O Brasil comemora o penta no futebol”); destacar a relevância da notícia (“Aquecimento global pode destruir a vida na Terra”); valorizar as pessoas envolvidas (personalizar); reforçar o lado emocional e a natureza conflitual (dramatizar); e interpretar a notícia num contexto conhecido do receptor (consonância) (Kientz, 1973, pp. 92-93) .

A transformação do fato em notícia pode ser entendida, então, como um processo de retirada e adição de elementos, uma forma de intervenção do jornalista para adaptar o fato às normas mercadológicas, cujo objetivo é ampliar a difusão das notícias. A informação passa primeiro por um processo de filtragem em que são eliminados os elementos não-informativos, os de difícil compreensão, os que não representam interesse para o leitor/espectador e que são considerados monótonos. A perda gerada pelo processo de depuração é compensada, posteriormente, pela adição de novos elementos: a redundância ajuda na compreensão, a personalização reduz a distância com o leitor/espectador e a dramatização facilita a repercussão (Ibidem, p. 111).

Como elemento da narrativa telejornalística, o personagem exerce assim múltiplas funções: **exemplifica** porque é um mecanismo metonímico do texto jornalístico e trabalha para afirmar a verdade; **universaliza** a notícia porque, ao destacar uma pequena história, valoriza uma maior; **garante o fluxo televisivo** já que, enquanto se conta uma história, o fluxo não cessa; **gera identificação e aproximação** porque tenta produzir um apagamento da fronteira entre o real e sua representação; **reconstrói um presente em tempo real** – o personagem diz e mostra naquele instante; e **constrói uma memória eletrônica** em que cada história servirá para reforçar situações repetitivas, ou seja, para reforçar a relação entre o passado e o presente.

A reprodução técnica diminui ou elimina as fronteiras físicas, mas aumenta as afetivas. Na televisão, a proximidade do mundo à vista dos olhos é também a impossibilidade de tocá-lo, de interagir diretamente com ele. A

dramatização articula uma operação conjunta com a personalização, cujo objetivo é tentar restabelecer o vínculo perdido entre emissor e receptor na relação mediada pela TV.

Personalizar e dramatizar são estratégias utilizadas também pela ficção, mas com outra natureza. No teatro, no cinema e na literatura, a narrativa se desenrola a partir da ação dos personagens e, embora o texto já esteja escrito, sua dinâmica interna nos faz crer que qualquer ato do personagem pode mudar o rumo daquela história; no telejornal, a ação do personagem é sempre determinada pelo narrador em *off* que conta no presente uma ação passada ou futura e cujas imagens estão no gerúndio, visto que estão acontecendo no momento da fala do repórter.

Como faz todos os dias, Zenilda leva o filho para a escola, mas os dois passaram direto pelo Colégio Adélia Martins, onde Nairan foi matriculado (Repórter em *off*, *RJ TV*, 04 de maio).

No trecho anterior, as imagens marcaram um tempo de presente contínuo porque Zenilda e o filho caminharam naquele instante, diante de nossos olhos, em direção ao colégio. A jornada de mãe e filho é passado registrado em videoteipe, mas torna-se presente pelo texto e presente contínuo pelas imagens que se sucedem na tela, criando a ilusão de um tempo real – o agora televisivo.

A existência do personagem está limitada ao que o texto espera dele, logo o personagem deve corresponder ao que foi proposto. É uma imposição da natureza fragmentária da notícia: ela é incapaz de dar conta da multiplicidade da existência humana, mas se constrói como única e inquestionável, por isso, precisa eliminar todos os pontos passíveis de contradição. Paradoxalmente, o personagem é prisioneiro do que se quer falar ou mostrar dele, ao mesmo tempo em que universaliza a notícia.

O aprisionamento foi acentuado pela complexificação, nas últimas décadas, dos modos de produção da notícia transformada em mercadoria. Jornais, rádios, *sites* e TVs são obrigados a preencher diariamente espaços físicos e virtuais. Um fluxo de informação que não se rompe porque é preciso preencher a grade de programação e gerar conteúdos. Na sociedade mediada, não há TV ou rádio fora do ar nem páginas em branco.

Quando a TV chegou ao Brasil, nos anos 50, era comum uma emissora ficar horas fora do ar por problemas técnicos e falta de conteúdo. Os programas não tinham horário fixo nem frequência, o que tornava a produção menos amarrada e mais sujeita a imprevistos. Criador de centenas de programas, entre eles o *Jornal da Cidade*, Fernando Barbosa Lima descreve o modo artesanal como as notícias apareciam no telejornal, exibido pela TV Tupi, na década de 60.

As reportagens eram feitas em películas de 16 milímetros. Eu gostava de soltar quatro ou cinco repórteres cinegrafistas dizendo: - Vão para a rua e descubram grandes assuntos. O *Jornal da Cidade* deu grandes furos, não tinha nada da TV plastificada de hoje, baseada em pautas criadas dentro da redação⁵.

Isso só começou a mudar a partir da modernização dos equipamentos e dos processos de especialização técnica e de padronização, que foram determinantes para tornar os produtos televisivos comercializáveis em larga escala.

A notícia tornou-se um produto rentável e capaz de transformar valores não-monetários como credibilidade, respeito, influência política e cultural em monetários. Não por acaso, as duas principais emissoras do país na atualidade – Globo e Record – ocupam quase um quarto de sua programação com jornalismo. No SBT, que disputa a vice-liderança de audiência com a Record, a produção jornalística corresponde à metade das outras duas e a programação se sustenta pela exibição de programas com formatos importados dos EUA, principalmente jogos com participação popular e seriados.

Embora tenha havido e haja diferentes níveis de especialização técnica e modernização de equipamentos nas três emissoras, a análise de seus telejornais aponta para um alto grau de padronização na seleção e construção da notícia. Fazendo uma retrospectiva histórica é possível afirmar que esse processo se consolidou a partir da experiência da TV Globo, sobretudo nas décadas de 70 e 80. Influenciada pelo modelo norte-americano, a emissora carioca introduziu novidades que modificaram a dinâmica dentro das redações dos telejornais. Uma delas foi a criação do Centro de Produção de Notícias – o CPN, responsável por monitorar a realização das reportagens.

⁵ Entrevista concedida para esta pesquisa por e-mail em 11 de dezembro de 2007.

O CPN se transformou na alma do jornalismo da Rede Globo. Contava com um produtor para cada programa e telejornal, responsável pela ronda diária em todos os locais onde havia escritórios da emissora no exterior. Depois de apuradas as informações, o produtor as repassava para editores, que planejavam então o que iria ao ar” (Memória Globo, 2004, p. 124) .

As mudanças foram determinantes para a construção do padrão global. Em artigo reproduzido por Claudio Mello e Souza (1984), no livro comemorativo dos quinze anos do *Jornal Nacional*, o crítico Arthur da Távola explica, que este padrão nada tem a ver com qualidade de programas e sim com produção:

(...) Padrão de produção é a criação de rotinas internas e de equipes técnicas capazes de realizar, a nível industrial, isto é, com regularidade e frequência, programas que atendam: a) a necessidades manifestantes do mercado; b) a dinâmicas de comunicação que despertem a atenção, mantenham-na e consigam níveis altos de emoção, adesão e sentimento; c) a necessidades de clareza do mercado e simplicidade no contato com idéias novas; d) a necessidades de entretenimento com base no princípio do prazer, marco fundamental da atitude do telespectador; e) a necessidades de informação e conhecimento dos problemas da comunidade; f) a necessidades de exercícios interiores de emoção projetados em figuras de ficção; g) a necessidades de fantasia e devaneio, principalmente entre as crianças; h) a um mínimo de qualidade técnica; i) a um mínimo de qualidade estética; j) à consonância com os valores éticos médios aceitos pelo público; k) à necessidade da existência, para faixas etárias presentes na audiência, de matérias compatíveis com as suas várias preferências e aspirações. (pp. 67-68)

Os pontos enumerados por Arthur da Távola dão conta do reconhecimento da TV como importante veículo de formação e disseminação cultural e, sobretudo, como uma das molas propulsoras da economia de mercado, mesmo lugar que permitiu a sua expansão. Estabelecer rotinas de produção industrial e exigir um padrão de qualidade estética são estratégias mercadológicas para construir a imagem de empresas e produtos. Dessa forma, é possível arregimentar e garantir a fidelidade porque quando o consumidor sabe o que vai encontrar, adquire confiança na marca.

No nível mais subjetivo, a construção do tal padrão global atua diretamente nas emoções para ganhar a adesão do telespectador e gerar novos desejos. E com desejos atendidos e confiança estabelecida, garante-se um público cativo. O objetivo da produção em série é também ampliar o grupo consumidor, impedindo que o produto fique restrito a pequenos nichos. Daí a importância de oferecer informações sobre os problemas da comunidade e garantir a preservação de valores médios. Esse elenco de características presentes nos programas da TV Globo passou a ser perseguido, com êxito, também por outras emissoras, mas sem o mesmo poder de construção do imaginário popular.

2.1.

A vida ordinária do homem infame

O desenvolvimento dos meios de comunicação sempre esteve ligado aos mecanismos de ação do poder. No início do século XVII, o aparecimento do jornalismo estava associado à ascensão da burguesia, que rompeu com padrões políticos e culturais da época. A partir da Reforma Protestante e da tentativa de afirmação da classe, os jornais surgiram como instrumento de luta político-ideológica. Os textos eram basicamente de opinião e tratavam de assuntos relacionados ao comércio.

Com o desenvolvimento da industrialização, os veículos de imprensa tornaram-se empresas e o seu conteúdo foi adaptado aos interesses do lucro. Dessa forma, surgiu uma nova articulação entre o poder, o discurso e o cotidiano.

Em “A vida dos homens infames”, Michel Foucault (1999) identifica, no final do século XVII, o momento em que o poder passa a se articular não mais com o mecanismo religioso do perdão e sim com o agenciamento administrativo, através de registros que ele chama de “discursificação do cotidiano”.

É um tipo completamente diferente das relações que se estabelece entre o poder, o discurso e o cotidiano, uma maneira completamente diferente de gerir este último e de formular. Nasce, para a vida ordinária, uma nova encenação” (p. 112).

Foucault não se debruça sobre as produções da imprensa, mas sobre documentos datados de 1660 a 1760. São arquivos de reclusão, da polícia, das petições ao rei e das *lettres de cachet*⁶, que retratam a vida dos homens infames – vidas destinadas ao desaparecimento, registradas brevemente em virtude de um contato momentâneo com o poder. Ironicamente, observa Foucault, o homem comum, sem fama nem glória, retorna ao real do mesmo modo que tinha sido expulso deste mundo – pela palavra (Ibidem, p. 103).

Ainda segundo o pensador francês, o poder presente no cotidiano é exercido por uma rede difusa da qual participam, além da administração, o jornalismo e a ciência. E justamente quando a imprensa faz a passagem da esfera opinativa para a do lucro surge o jornalismo sensacionalista, que toma como

⁶ Documentos emitidos em nome do rei, não necessariamente por sua iniciativa, com o objetivo de sujeitar a medidas de segurança indivíduos de comportamento “indesejável” para a sociedade francesa da época.

notícia o cotidiano do homem comum, personagem da multidão, que agora é também o público da nova imprensa.

O anônimo que Foucault tomou por infame e que identifiquei como homem comum também foi objeto de estudo de outro francês. No ensaio sobre o homem ordinário, Michel de Certeau evoca a figura do coro para falar dessa massa da grande cidade, que substitui o discurso sobre “os donos de nomes próprios e de brasões sociais” (2005, p. 57). Na tragédia grega, o coro representava a personagem coletiva – a *polis* – e adotava diferentes funções, participava da encenação ao mesmo tempo em que a assistia, assim como o homem comum passou a ser personagem e audiência.

O anônimo da multidão tomou lugar em cena num tempo que não era mais dos nomes, mas dos números. O pensamento racional-humanista fez dele a representação do todo sem, no entanto, tirá-lo da multidão. Ao transformar o anônimo em mecanismo para generalizar um saber particular, deixa transparecer que o discurso servia à reconstrução do poder.

(...) o homem ordinário presta ao discurso o serviço de aí aparecer como princípio de totalização e como princípio de reconhecimento: permite-lhe dizer “é verdade a respeito de todos” e “é a realidade da história”. Aí funciona à maneira do Deus de outrora (Ibidem, p. 61).

O poder reconstruído de que nos fala Certeau é o mesmo que Foucault diz lançar o olhar sobre o ordinário, o insignificante. Se antes somente os grandes feitos mereciam ser ditos ou escritos, agora os pormenores, as disputas entre vizinhos, os desentendimentos domésticos e as brigas públicas tornaram-se descritíveis (Foucault, 1999, pp. 116-117).

Articuladora e reflexo desse cotidiano, descrito por Certeau e Foucault, sobre o qual o poder se articula, a TV cria tipos urbanos e anônimos. Nos noticiários, o discurso fala de moradores, consumidores, motoristas, pedestres, manifestantes – habitantes e personagens da *polis* contemporânea. Não fala, portanto, dos cotidianos individuais e sim da vida na cidade, seus problemas, fascínios, contradições. Estão lá crimes, acidentes, falta de esgoto e iluminação, mudanças climáticas, declaração do imposto de renda. O poder de articulação do meio televisivo sobre o cotidiano se faz presente, inclusive, na construção de uma memória eletrônica.

Diário de uma guerra

3 de maio

(texto na tela durante reportagem do *RJ Record*, 03 de maio)

E essa não é a primeira vez que moradores reclamam do aumento da conta de luz depois que Ampla instalou o dispositivo eletrônico. Em abril do ano passado, consumidores de Magé também protestaram contra a instalação do *chip*. (repórter em *off* no *RJ Record*, 08 de maio)

Já são mais de 20 dias de operações policiais nas favelas que formam o Complexo do Alemão. (repórter em passagem⁷ no *SBT Rio*, 23 de maio)

Os problemas já foram mostrados aqui no *RJ* há um mês, mas até agora não houve mudança. (apresentadora no *RJ TV*, 08 de maio)

A memória construída com imagens de arquivo é estratégia para preservar o vínculo afetivo com o telespectador que encontra nela um modo de manter vivas imagens que seriam perdidas no oceano visual de tantos estímulos sensoriais, onde o excesso produz também uma cegueira. A memória televisiva é ainda um agenciamento do poder disciplinador do jornalismo, que controla o tempo e o espaço e faz um registro contínuo do conhecimento. Todavia, ao contrário da faculdade cognitiva que é base para a aprendizagem e gera a habilidade de mudar comportamentos, a memória televisiva não é provocada por estímulos. Seu agente provocador é o próprio discurso.

A história da implantação da TV no país permite visualizar a nova articulação do poder de maneira bastante clara. O potencial do veículo de absorver e cooptar adesões para uma nova visão de mundo já tinha sido reconhecido no exterior, principalmente, nos EUA. De início, a TV daqui voltou-se para um público elitizado, mas sua popularização somente se deu a partir de um processo de identificação e de reconhecimento com novos espectadores.

Para falar sobre esse processo evolutivo, Inimá Simões cita o exemplo do programa *Clube dos Artistas*, exibido pela TV Tupi de São Paulo. Criado com objetivo de divulgar as artes plásticas e reunir artistas e intelectuais da capital, o programa era comandado por Homero Silva, que se apresentava vestido a rigor. A

⁷ A passagem é o momento em que o repórter aparece no vídeo durante a reportagem.

partir do momento em que o programa começou a ser gerado para várias cidades do país, sofreu algumas mudanças, entre elas, a troca de apresentador por um

(...) protótipo perfeito do homem absolutamente médio, de *sex appeal* limitadíssimo, gosto discutível e uma certa inexpressividade congênita, como se ele não se propusesse a passar senão pelo que é de fato, e o que ele é não coloca ninguém, nenhum telespectador, em estado de inferioridade, nem sequer o supostamente menos dotado (Eco apud Simões, 1986, p. 37).

O texto de Umberto Eco refere-se ao apresentador italiano Mike Bongiorno, mas é utilizado por Simões para falar do novo apresentador do *Clube dos Artistas*: Airton Rodrigues. Ao lado da esposa e também apresentadora Lolita Rodrigues, era a encarnação do homem médio brasileiro – simples, humilde, meio bonachão, um homem comum.

Outro exemplo dessa mudança foi a estréia da novela *Beto Rockfeller*, em novembro de 1968, com texto de Bráulio Pedroso. Transmitida pela TV Tupi, investia em diálogos simples, interpretação mais naturalista dos atores e personagens típicos das ruas das grandes cidades.

2.2.

A vida eletrônica do homem comum

No Brasil, a formação de um sistema televisivo está ligada a um processo de desenvolvimento e urbanização das cidades e é, precisamente, esse aspecto o marco para o aparecimento do homem comum na telinha. Entendemos por sistema a estrutura formada no final da década de 60 com o avanço tecnológico, voltada para uma economia urbana e afinada com a proposta política de modernização.

Em 1968, a instituição do crédito direto ao consumidor provocou o *boom* das vendas de televisores, que tiveram aumento de 48%. Com o crescimento da demanda, criou-se o terreno propício para que o sistema pudesse se sustentar (Sodré, 1978, p. 91). A programação, antes elitista, começou a ceder espaço para os programas de auditório, de forte apelo junto às massas. O auditório passou a ser a versão moderna do coro grego.

Para conquistar a audiência das classes C e D das grandes cidades, a televisão, especialmente a TV Globo, investiu em um tipo de programação que

Muniz Sodré denominou “estética do grotesco”, presente em programas do Chacrinha, Raul Longras, J. Silvestre, Dercy Gonçalves e Silvio Santos. A TV oferecia prêmios, localizava parentes perdidos, arranjava casamentos, intercedia em brigas de vizinhos e investia em programas com formato de júri popular.

Se nas páginas coloridas das revistas destinadas ao público de renda elevada não apareciam negros nem pobres, a televisão permitia-se agora incluir a imagem dos socialmente excluídos, mas sob o índice do desvio, do *prodigium*. E quando o *Fatum* ajudava, podia-se até ganhar um prêmio, um eletrodoméstico qualquer (Ibidem, p. 104).

Muniz Sodré salienta que era na televisão que a massa dos excluídos encontrava uma espécie de compensação simbólica para o universo de consumo ao qual não tinha acesso. E entrar nesse mercado de consumo significava participar do processo de modernização que tomava conta do país. A estratégia do grotesco perdurou até 1972 quando o veículo consolidou sua hegemonia industrial e sedimentou uma audiência-base, formada não mais pelos excluídos, mas por uma massa potencial de consumidores – o homem comum televisivo.

O momento subsequente é marcado pela construção de um novo padrão, impulsionado pelas pressões da imprensa, de educadores e intelectuais, que reivindicavam uma função educativo-cultural para o veículo. Paralelamente, ocorria um processo de expansão do ensino superior associado à idéia de conquista do progresso. Isso se refletiu na programação das TVs com adaptações literárias e produção de novelas com temática urbana e rural, substituindo os dramalhões de influência mexicana. No jornalismo, o *Fantástico – o show da vida* estreou no lugar do programa do Chacrinha. Com uma mistura de humor, aventura, descobertas científicas e música, constituía um formato de apelo popular que não oferecia riscos para a censura.

As restrições à liberdade afetavam diretamente o jornalismo. A censura atingia, inclusive, quem não era autoridade, intelectual ou artista - as figuras mais freqüentes no universo televisivo. Na década de 70, havia uma espécie de índice das pessoas que não podiam ser entrevistadas ou mencionadas e assuntos proibidos para a imprensa. O jornalista Silvio Julio Nassar, então editor da TV Globo, narra o episódio de uma reportagem, censurada pelo regime militar, sobre um concurso de poesia entre detentos do presídio da Frei Caneca. O motivo da

proibição: o preso vencedor fizera um poema sobre a liberdade (Souza, 1984, p. 81).

Mesmo com a censura, a tecnologia do VT permitia ao Brasil conhecer os brasileiros. Na edição do dia 3 de março de 1969, o *Jornal da Globo* mostrou a alegria do menino Vilmar Rosa Monteiro, de seis anos de idade, em seu primeiro dia na escola, e o *frisson* provocado pelo uso da minissaia naquele início de ano letivo para os 300 alunos de um curso colegial. Mas a grande notícia do dia foi o lançamento do foguete Apolo IX, transmitido em *pool* pelas TVs Tupi e Globo.

Além de mostrar a reportagem de Luís Jatobá, o *Jornal da Globo* exibiu o espanto dos cariocas diante das imagens veiculadas ao vivo horas antes. O locutor Hilton Gomes anunciou: “O Rio de Janeiro parou para ver a Apolo IX subir”. O apresentador Jorge Sampaio completou: “E o carioca, para não perder um só lance da histórica subida, não despregou os olhos da televisão”. Em seguida, ouviram-se gritos dos espectadores, felizes enquanto apareciam as imagens com narração de Sampaio: “Estas cenas eram comuns no dia de hoje: onde houvesse um aparelho de televisão, dezenas de pessoas se aglomeravam ante o vídeo, acompanhando o vôo duplamente histórico” (ibidem, p. 105).

Consolidava-se ali uma relação particular – o brasileiro passava a ver o mundo e a si mesmo pela televisão e a partir dela.

2.3.

As marcas do homem comum

Ao contrário de outros gêneros televisivos como as novelas e os programas de auditório, os noticiários levaram mais tempo para mostrar o brasileiro médio na tela. No princípio, a interferência de patrocinadores, inclusive estrangeiros, limitava o conteúdo dos telejornais, mas foi principalmente a falta de mobilidade dos equipamentos que dificultou o trabalho na época. Os maiores investimentos técnicos eram destinados aos programas feitos em estúdio, com maior potencial de venda – novelas e programas de auditório. Nos telejornais, o aparecimento dos personagens brasileiros dependia da capacidade de cada emissora de fazer gravações externas.

Conforme as tecnologias foram se tornando mais acessíveis, rostos e histórias ganharam cada vez mais espaço nas reportagens. Entretanto, nem

sempre o homem comum foi chamado de personagem nas redações. A nova denominação acompanhou uma mudança de terminologia no setor de pauta, que passou a ser chamado de produção.

Aqui é preciso fazer uma distinção entre as formas de retratar o homem comum nos telejornais. Além de entrevistas ao vivo, ele aparece como personagem ou no povo fala, técnica em que pessoas são escolhidas aleatoriamente na rua para opinar sobre um determinado assunto. No caso do personagem, o objetivo não é a opinião e sim a utilização de uma história particular. O olhar do telejornalismo sobre esse homem comum impôs distanciamento para garantir a objetividade.

A observação distanciada produz uma fala aparentemente neutra em terceira pessoa, mas que também se articula na segunda pessoa do plural sem, no entanto, incluir o objeto: “ontem à noite, nossa equipe flagrou um carro da polícia em péssimo estado”; “não encontramos viatura da PM no local” (*RJ Record*, 02 de maio). O nós é a identificação do olhar que vigia e cobra dentro de uma relação paternalista, e onde o objeto só fala de si em primeira pessoa quando é perguntado.

Outra marca desse distanciamento é que o observador quase nunca conversa com seu objeto – o personagem; não fala com ele, mas dele, geralmente em *off* e com intenção de demonstrar e localizar o objeto: “este técnico em fisioterapia ...”, “esta nadadora da Suécia” (*RJ Record*, 30 de abril e 01 de maio). Apesar do olhar de neutralidade, o discurso sobre o personagem procura o tom coloquial para estabelecer aproximação com o telespectador numa relação de intimidade respeitosa com “Dona Dalva”, “Dona Maria”, “Seu Teorges”, entre tantos outros.

A reportagem de TV aproxima-se do gênero cinematográfico que Jean-Claude Bernadet (2003) chamou de “modelo sociológico” para identificar algumas produções realizadas entre os anos de 1964 e 1965. Sob a influência do cenário político da época pós-golpe de 64, esses documentários procuravam não apenas expressar os problemas sociais como também contribuir para a transformação social. Eram, acima de tudo, questionadores de uma hegemonia ideológica e estética. Antes de prosseguir nesta comparação é importante destacar que o discurso dos telejornais locais não nasceu no mesmo contexto político-

ideológico, mas o jornalismo, sobretudo o de serviço, apropriou-se de algumas estratégias desse modelo sociológico.

Ao falar de *Viramundo*, produção de 1965 dirigida por Geraldo Sarno sobre as dificuldades dos retirantes nordestinos que chegam a São Paulo, Bernadet qualifica e relaciona as vozes presentes no filme. Ele identifica no curta-metragem duas vozes: a da experiência e a do saber. A primeira é a dos entrevistados, que estão ali para falar de suas experiências individuais, sem nunca generalizar ou tirar conclusões; a segunda é a do locutor, detentor de uma voz única, homogênea, regular, apta a produzir generalizações (pp. 16-17).

Como em *Viramundo*, na reportagem, observador e objeto pertencem a instâncias diferentes: o repórter – aquele que fala – é a voz do saber enquanto o personagem – aquele de quem se fala – é a voz da experiência. A voz do saber explica, encaminha, desfaz ambigüidades, evita sobressaltos e atribui à fala do entrevistado a função de comprovar ou evidenciar, utilizando verbos como **mostrar, dizer, lembrar, contar e reclamar.**

A dona-de-casa Valéria Gomes reclama que o filho Reidison, de 13 anos, está na 5ª série e não tem aulas de Português e Educação Física (repórter em *off* no *RJ TV*, 07 de maio) .

Os moradores dizem que há sete anos pedem à prefeitura de São Gonçalo a construção de uma passarela, mas até agora não obtiveram resposta (repórter em *off* no *RJ Record*, 24 de maio) .

Em *off* ou passagem (momento em que o jornalista aparece no vídeo), a fala do repórter é sempre predominante porque a ele cabe costurar as informações fragmentadas para facilitar o entendimento do espectador. Embora não haja uma obrigatoriedade técnica, as reportagens costumam iniciar-se com *off*, o que nos faz supor ser esta opção aquela considerada mais didática pelos jornalistas.

A estrutura da reportagem não permite surpresas com a fala do entrevistado. Antes que a mulher-personagem diga “vão botar a gente na rua”, o repórter encaminha “Solange se desespera” (*RJ Record*, 02 de maio). As idéias são encadeadas de modo que, antes de qualquer fala do entrevistado, haja uma prévia do que ele dirá.

Off – Dona Herotildes encheu várias panelas para conseguir fazer as tarefas do dia-a-dia.

Sonora – Não tem outra solução, né? Comidas rápidas, higiene muito rápida também.
(*SBT Rio*, 09 de maio)

A voz organizadora do saber é também a manifestação de uma autoridade capaz de entender e agrupar as pequenas experiências:

“**Mais um** ato de extrema violência assusta e revolta a população do Rio” (*SBT Rio*, 02 de maio).

“(…) **no mesmo lugar** onde aconteceu o assalto que acabaria com a morte do menino João Hélio” (idem).

“O hospital Geral de Bonsucesso é **mais um** com problema de superlotação” (*RJ TV*, 03 de maio).

“**Assim como ela**, centenas de moradores aguardam apreensivos” (*RJ Record*, 02 de maio.)

De pequenos fragmentos, a voz de autoridade transforma experiências particulares em gerais. A generalização – “mais um ato”, “assim como ele” e “no mesmo lugar” – permite concretizar as abstrações da violência e do medo dos exemplos anteriores.

Quando o texto afirma “em todo o estado quase sete mil pacientes que sofrem com a superlotação das poucas unidades que oferece” (*RJ TV*, 03 de maio) constata-se um fato. Para comprovar a veracidade da informação apresenta um exemplo: “uma hora da manhã e a dona-de-casa Dalva de Araújo está no hospital fazendo hemodiálise”. Há neste trecho duas marcas que localizam o exemplo em um tempo e espaço – “uma hora da manhã e “no hospital” - e reforçam a premissa de que algo está errado. E isso só pode ter a ver com a superlotação citada anteriormente. Em seguida, a história nos revela que “Dona Dalva não é a única. Muitos pacientes do Centro de Diálise do hospital Souza Aguiar precisam ser atendidos entre meia-noite e seis da manhã. O motivo é a superlotação”.

Ao dizer que dona Dalva não é a única, a personagem ultrapassa a categoria do exemplo e ganha amplitude, passando a dar conta de uma história maior: a dos doentes renais que dependem da hemodiálise para sobreviver. O personagem, portanto, cumpre as funções de exemplificar, universalizar e aproximar a notícia do público.

2.4.

Dos tipos da dor e do medo

No período de 30 de abril a 01 de junho de 2007, dois acontecimentos predominaram nos noticiários locais: a ação da polícia no conjunto de favelas do morro do Alemão, no subúrbio do Rio de Janeiro, e os preparativos para a realização dos Jogos Pan-Americanos na cidade.

Da cobertura de cada um deles é possível destacar algumas diferenças: embora tanto Globo quanto SBT e Record tenham falado sobre o Pan e criado marcas visuais do evento como vinhetas, apenas a primeira citou o evento pelo menos uma vez por dia. Além disso, exibiu o maior número de colunas exclusivas – “Rio 2007”, “Atleta Nota Dez”, “Rio: Cidade do Pan” e “Repórter Pan-Americano” – para marcar as reportagens sobre o assunto. O SBT criou a coluna “Rumo ao Pan” e a Record utilizou a marca da competição como vinheta, antes da exibição de algumas matérias.

Entre os três telejornais, o SBT Rio optou por pautas mais críticas, com cobranças sobre os transtornos provocados pela obras e o atraso na execução delas, talvez por ser a única emissora entre as três que não tinha os direitos de transmissão dos jogos. Na Record, o número reduzido de reportagens em comparação à Globo pode ter relação com o perfil policial do programa. No *RJ TV*, o tom de cobrança foi mínimo e notou-se uma clara intenção de associar esporte, educação e cidadania, utilizando personagens, sobretudo, do subúrbio e da Baixada Fluminense, áreas onde os indicadores sociais são baixos.

Um professor de taekwondo revolucionou um colégio de Bento Ribeiro, no subúrbio do Rio. Um dos alunos, campeão estadual de taekwondo, por causa dos troféus, se destacou na sala de aula e ganhou uma bolsa de estudos. O garoto Luiz Felipe é um dos personagens da coluna “Atleta Nota Dez” (01 de maio).

E aqui na Baixada Fluminense, o *RJ* encontrou o exemplo de um mestre nas artes marciais, que ensina golpes de caratê e lições de vida. Dois alunos dele chegaram bem perto de conseguir uma vaga no Pan-Americano, mas não conseguiram dinheiro para disputar as provas seletivas. Com o professor, eles descobriram que, às vezes, uma derrota serve de estímulo para continuar a lutar (03 de maio).

Nessas matérias do *RJ TV*, os personagens escapam, mais frequentemente, ao domínio do plano americano: há maior número de planos abertos, *plongées* e *contra-plongées*, movimentos circulares em torno do personagem. O corte seco da edição é substituído pelas fusões e imagens em câmera lenta embaladas por músicas ou pela fala dos entrevistados em *off*. Enunciado e enunciação trabalham explicitamente para construir a imagem do atleta-cidadão e constituem um espaço de suavidade e esperança no noticiário marcado pelo medo e da violência. Não por acaso, os personagens emergem dos locais onde a violência aparece de maneira mais concreta nos tiroteios entre policiais e traficantes.

Nas matérias sobre o complexo do Alemão, o discurso que permeia os três noticiários é o de uma guerra urbana, impossível de ser ignorada porque ela expõe suas vítimas. Algumas marcas de enunciação evidenciam esse discurso, seja no texto dos repórteres, na fala dos apresentadores ou nos trechos de entrevistas de parentes de vítimas: “foi o segundo caso de violência (...) em menos de uma semana”, “chocou o país”, “rezaram pelo fim da violência no país”. Os fatos da cidade ganham uma dimensão nacional para estabelecer a tese de uma violência crescente porque já há “mais uma vítima” e que as autoridades pouco ou nada fazem: “os hospitais da rede pública têm menos da metade dos cirurgias vasculares que seria necessário”.

O *SBT Rio* afirma que o problema da guerra do tráfico é antigo na cidade, no entanto, o repórter cita o caso da menina Alana, morta por uma bala perdida pouco mais de um mês antes. Apesar da pequena distância temporal entre os fatos, os gritos da mãe em desespero ou o close dela - uma imagem parada, quase um instantâneo fotográfico – mostram as conseqüências da batalha travada na rua.

Menos do que os fatos em si, as reportagens constroem um imaginário de violência que precisa ser alimentado diariamente e onde os depoimentos de quem não se intimida com os tiroteios e o vaivém de policiais e traficantes são descartados.

No discurso midiático da violência, a insegurança não é uma sensação latente, pois nos é dada a ver nas imagens presentificadas, vozes distorcidas, rostos projetados pela sombra no chão, na parede, no contraluz ou encobertos por mosaicos eletrônicos. A assustadora sinfonia de tiros repetidos à exaustão, policiais rastejando pelo chão, crianças correndo pelas ruas e repórteres vestidos

com coletes à prova de balas falam de uma realidade espetacular – a violência – que se transmuta em mundo real.

Essa capacidade de confundir-se com a realidade é, pois, a capacidade integradora do espetáculo, definido por Guy Debord como a relação social entre as pessoas mediada por imagens. Os personagens deste espetáculo (Debord, 2003; Morin, 1990) são as vedetes que existem para representar variados estilos de vida e de compreensão da sociedade.

Como vedete, o agente do espetáculo levado à cena é oposto do indivíduo, é o inimigo do indivíduo nele mesmo tão evidentemente como nos outros. Aparecendo no espetáculo como modelo de identificação, ele renunciou a toda qualidade autônoma para identificar-se com a lei geral de obediência ao desenrolar das coisas (Debord, op. cit., pp. 40-41).

Articuladas pelas máquinas abstratas, as vedetes olímpicas assumem os papéis de moradores, parentes, amigos, policiais, traficantes, menores e motoristas para sustentar a realidade da dor e do medo gerados pela violência. Dor e medo são as principais categorias de onde emergem os tipos vitimizados deste discurso.

Na dor, a representação das vítimas, seus parentes e amigos, apóia-se nas imagens de choro e manifestações de apoio ou mesmo na indignação diante de uma fatalidade supostamente evitável. Indefesos, eles expõem uma dor física ou psicológica a que qualquer pessoa poderia estar exposta, por isso, funcionam como uma espécie de alerta ao telespectador: o exemplo faz parte da estatística, aquela da qual ninguém quer fazer parte.

Off – Em todas as gestações, ela sofreu agressões físicas do marido.

Sonora – Ele me agredia totalmente. Me deixava totalmente cheia de hematomas. Chegou a machucar legal mesmo (*SBT Rio*, 24 de maio).

A silhueta feminina de costas, os olhos em detalhe são a representação da mulher vítima de violência doméstica. Ao contrário da pessoa, a personagem não tem nome, mas podemos imaginar que a falta de identificação é uma forma de proteger a vítima, ainda que a voz seja ouvida sem disfarce. Dela, o que se sabe são os poucos segundos de fala do repórter e da sua própria fala direcionada e editada. É a voz de autoridade da repórter que enquadra a personagem, primeiro na categoria da dor para depois aprisioná-la na do medo.

Off – O basta veio depois do nascimento do filho no início deste ano. O marido passou a ameaçá-la de morte, usando, inclusive, uma faca. Com medo, ela buscou ajuda numa delegacia. E hoje vive num abrigo para vítimas da violência.

Sonora – É muito medo (...)

As imagens mostram o detalhe dos braços adornados com pulseiras, as mãos femininas, o colar no pescoço, mas eles não simbolizam a redenção da personagem e sim o seu aprisionamento em outra categoria - a do medo, a mulher cuja feminilidade está ameaçada pela violência do marido.

Vedete do espetáculo da violência, a personagem agredida é menos mãe do que vítima e a maternidade somente se torna importante na medida em que acentua o drama da vítima – “em todas as gestações, ela sofreu agressões físicas” e “o basta veio depois do nascimento do filho”. Não há qualquer referência ao número de filhos, à relação familiar, à profissão de esposa e marido ou outras informações que nos ajudem a construir uma história mais individualizada da família, apenas a agressão.

A personagem agredida é um tipo sem autonomia de ação e que serve a propósitos estabelecidos ou, retomando Debord, à lei geral de obediência ao desenrolar das coisas. Sua fala é quase telegráfica e não passa de confirmação de autenticidade do discurso do saber.

Na categoria medo emergem ainda outros tipos de vítimas muito explorados nos noticiários sobre a ação policial no complexo do Alemão, tais como o morador, a dona-de-casa, o motorista e o menor. Acompanham os tipos do medo sentimentos de susto, pavor e pânico.

Em comum, morador e dona-de-casa contêm a idéia de ocupação de um espaço físico e de pertencimento a um lugar dentro da cidade. O motorista, ao contrário, está sempre de passagem, dentro do carro, indo de um ponto a outro. Muitas vezes, só podemos imaginá-lo no vaivém do trânsito, dando meia-volta na rua para fugir dos tiros ou quando se mostra pela janela do veículo, ângulo pelo qual também o ouvimos falar.

Motoristas e moradores são personagens representativos de uma coletividade, freqüentemente, utilizados no plural como estratégia discursiva para

demonstrar a gravidade e extensão de um fato. Seu valor dramático reside na idéia da multidão.

Pânico e tensão para motoristas que não tiveram outra alternativa a não ser fugir (Repórter em *off* no *RJ TV*, 24 de maio).

A sensação de insegurança dos moradores de Oswaldo Cruz se espalha por toda a zona Norte (Repórter no *RJ Record*, 02 de maio).

O plural generalizador é também uma técnica para driblar a dificuldade de entrevistar ou fazer imagens de pessoas, por razões diversas. O problema é quando essa generalização disfarça falhas ditadas pelo comodismo ou pela lógica de fechar matérias a qualquer custo e, neste caso, o mais comum é ouvir “com medo, os moradores preferem não dar entrevistas”.

O discurso do medo generalizado encobre arestas e contradições da realidade observada pelo repórter. Entretanto, há momentos em que o elemento estranho surge, não como possibilidade e sim como extraordinário ou inacreditável. No *SBT Rio* de 04 de maio, a repórter descrevia uma “verdadeira guerra urbana”, que já havia deixado dois mortos e cinco feridos, mas surpreendeu-se com as cenas que vira.

Na primeira imagem, o rapaz caminha pela rua, olha para trás onde está um carro blindado da polícia, segue em frente e desvia da câmera quando está bem próximo dela. Na segunda imagem, um homem pinta uma parede e, naquele momento, não são ouvidos tiros; em seguida, três pessoas, que não podemos identificar porque a câmera os filma do pescoço para baixo, mostram cápsulas de fuzil deflagradas. Sobre essa seqüência, a repórter narra:

Off – Mesmo em meio a intensos tiroteios, muita gente tenta levar uma vida normal. Uma cena, no mínimo, estranha. Repare como este pintor trabalha como se não houvesse nenhum barulho.

O enunciado ignora que o normal para aqueles moradores pode ser justamente a convivência com os tiroteios. Por que eles não falam, será por medo ou por que não foram sequer interpelados pela equipe, surpreendida com o inusitado? A aparente normalidade das duas primeiras imagens contrasta com a

terceira e, é nessa montagem, que o discurso do medo se reestrutura deixando para o diferente a estranheza. Para eliminar a dúvida, a cena estranha é classificada como uma tentativa de vida normal, de retornar ao cotidiano.

Ao contrário do plural generalizador, o singular morador, motorista ou dona-de-casa quase sempre vem acompanhado de um pronome capaz de valorizar um drama pessoal sem, no entanto, deixar de ser um tipo exemplar: este morador, este motorista. Outras vezes, apenas o texto na parte inferior da tela, durante a entrevista, indica o tipo: Fulana de Tal, dona-de-casa. Neste caso, não estamos diante de um personagem, mas do povo fala, segundo a técnica jornalística. Sendo povo fala, os depoimentos podem entrar em cascata ou espalhados segundo a conveniência do enunciado; como personagem, o *off* ou a passagem encaminham para o depoimento de uma pessoa específica.

Nas categorias dor e medo, dona-de-casa não é um indicador de ocupação profissional, mas uma variante de morador porquanto sua existência na enunciação reitera o pertencimento a um lugar na cidade.

2.4.1.

O “dimenor”

Não havia passado um quarto de hora após meio-dia do dia 30 de abril quando a morte do menor foi anunciada sem dor, sem comoção, sem piedade, sem imagem.

E um menor de 13 anos que foi baleado ontem no morro do Borel, na Tijuca, morreu há pouco no hospital. Segundo a polícia, traficantes do morro estavam trocando tiros quando o adolescente foi atingido. A polícia investiga se o menor foi vítima de bala perdida ou se ele era alvo dos traficantes (*RJ TV*).

Dezessete segundos, cinquenta e duas palavras, mas apenas uma bastou para selar a sua invisibilidade: menor. Sem nome, sem passado, sem futuro, sem direito à defesa, ele não teve sequer direito a entrar para as estatísticas de bala perdida. Por um breve instante passou de menor a adolescente e, nesta condição, poderia ter sido uma vítima inocente. Quis o texto, no fim das contas, que sobre o menor de treze anos pairasse a dúvida: teria sido ele alvo dos traficantes? Em caso afirmativo, passaria de vítima a algoz como insinua o próprio texto. As

palavras colocam em campos opostos a vítima de bala perdida – inocente – e o alvo dos traficantes – culpado.

O menor, popularmente chamado “dimenor”, é um dos tipos da categoria medo, presente, sobretudo, nos noticiários locais. É o único personagem da cidade cuja principal marca é a total invisibilidade nas ruas e na mídia. Sem nome, sem referências, sabe-se apenas que é pobre e vive à margem da lei.

Como os homens infames de Foucault, os menores têm suas vidas vigiadas pelo poder que insiste em excluí-los do convívio social. São párias indesejados pela gente da cidade porque expõem as contradições e injustiças da sociedade de consumo, atentam contra a propriedade privada, querem à força o que o regime democrático lhes nega e têm desapego à vida humana. Ao contrário dos jovens de classe média ou alta que cometem delitos e nunca são chamados de menores, não têm o direito de errar, não têm perdão. Uma segunda chance lhes seria inútil.

A maior infâmia do menor não é o roubo, o homicídio, a agressão, é a sua própria existência que incomoda e ameaça a ordem das coisas e a manutenção do poder que, sobre ele, não consegue garantir a disciplina. Ironicamente, é o choque com esse mesmo poder político-econômico-midiático que registra a existência condenada ao desaparecimento.

Todas aquelas coisas que constituem o ordinário, o pormenor insignificante, a obscuridade, os dias sem glória, a vida comum, podem e devem ser ditas, - mais, escritas. Tornam-se descritíveis e transcritíveis, na própria medida em que são atravessadas pelo mecanismo de um poder político (Foucault, 1999, p. 117).

E foi a partir do contato com os mecanismos de poder – o hospital e a polícia – que a história do menor de treze anos foi registrada pelo *RJ TV*. No telejornal, sua história não teve o mesmo espaço que a da universitária Juliana, morta durante tiroteio quando voltava de uma festa, e a do frentista Francisco, ferido por uma bala perdida enquanto trabalhava. Juliana e Francisco foram apresentados como “mais uma vítima” da violência no Rio: um frentista de 30 anos, ferido quando passava pela Avenida Brasil, “exatamente na região onde Juliana foi baleada”.

De Francisco, sabemos o estado de saúde e, embora não haja imagens dele, vemos o local onde foi atingido e o hospital para onde foi levado. De

Juliana, ouve-se que “foi o segundo caso de violência na mesma região em menos de uma semana”. A repórter reconstrói com fotos da jovem sorridente o momento em que Juliana foi baleada; informa ainda que ontem, parentes e amigos se uniram na Praia de Grumari para homenageá-la e protestar contra a violência. A repórter cita a presença de outros parentes de vítimas de balas perdidas no Rio de Janeiro. Enquanto isso, a câmera passeia pelas pessoas onde fica visível nas camisetas pretas e brancas, a foto de Juliana. Uma amiga da família pede mais segurança diante de tantas mortes: “cada dia um jovem, cada dia mais criança, jovem”.

A morte de Juliana, a jovem sorridente e com futuro promissor, é apresentada como um fato que poderia ter sido evitado; os ferimentos de Francisco foram uma fatalidade na vida do trabalhador; no relato sobre o menor, não há desgraça, nem infortúnio, apenas desconfiança.

Trinta e cinco minutos depois do anúncio no *RJ TV*, o *SBT Rio* parece querer resgatar a história do menor: “a guerra do tráfico no Rio volta a matar inocentes. Desta vez, a vítima foi um menino de 13 anos. Ele foi atingido por uma bala perdida durante um tiroteio na maior favela da Tijuca.”

O VT começa em *off* mostrando “dois parentes do menor” no IML que, “nervosos, preferiram não dar informações”. Além de contar que Igor Liberato foi atingido na cabeça, o *off* reconstrói a memória da “guerra do tráfico” e cita o caso de Alana Ezequiel, de 12 anos, morta por bala perdida no morro dos Macacos, em Vila Isabel. As imagens são da mãe de Alana chorando, uma cena que “chocou o país”. O *off* retoma o caso de Igor porque o “objetivo dos investigadores agora é saber o que o jovem Igor fazia na hora que foi baleado”. Francisco e Juliana são apresentados como vítimas do confronto entre os traficantes.

Novamente, as imagens de Juliana sorrindo reforçam a idéia de uma perda. O discurso sobre Igor apresenta ambigüidade. Inicialmente apresentado como vítima inocente, menino e jovem, ele é tratado também, uma única vez, como menor. Talvez porque polícia ainda vai investigar o caso, o que abre a possibilidade de Igor ser um menor.

O *RJ Record*, à noite, mostra que a morte de Igor teve desdobramentos: “a polícia investiga a morte de um menino de 13 anos no morro do Borel, na Tijuca. Um outro menor teria sido o autor do disparo”. Não há dúvidas sobre Igor - o menino foi morto por um menor com uma arma emprestada de um traficante.

Apesar disso, ainda não há imagens de Igor. Do frentista Francisco, somente a carteira de identidade. De Juliana, o mesmo sorriso de uma vida interrompida antes do tempo. Da família de Igor, o silêncio; do irmão de Francisco, o desejo de voltar ao Ceará para fugir da violência; da família de Juliana, o desconsolo da mãe: “hoje, eu só queria telefonar e escutar a vozinha dela, só isso, só isso que eu queria pelo menos.”

No dia seguinte, não há qualquer referência à história de Igor, Juliana ou Francisco no *RJ TV* nem no *RJ Record*. Apenas o *SBT Rio* põe no ar uma matéria sobre o enterro de Igor:

Apresentador: Uma nova versão para a morte de um menino de 13 anos, no morro do Borel, na Tijuca. A princípio, a polícia imaginava que ele tivesse sido vítima de uma bala perdida. Mas, de acordo com as investigações, o crime pode ter sido ainda mais bárbaro. A suspeita é de que Igor Liberato tenha sido executado por um outro menor. Um traficante da favela teria emprestado a arma.

A reportagem segue sem nenhuma imagem de Igor, apenas dos parentes no enterro. O repórter conta que o menino brincava com amigos quando foi atingido no peito e prossegue dizendo que a polícia e o Instituto Médico Legal descartam a hipótese de bala perdida porque o projétil entrou em linha reta, uma impossibilidade em disparos não-acidentais.

Em comum, Juliana, Francisco e Igor tiveram o destino atravessado pela violência, de onde ganharam notoriedade como personagens da vida real. São existências, de algum modo, delineadas e aprisionadas pelas palavras e pelas imagens.

De Juliana, ficou o sorriso congelado em instantâneos fotográficos e a convicção de que a brutalidade da violência ceifou uma vida plena de possibilidades. Ela tinha “chance de sobreviver se tivesse sido bem atendida no hospital”, se o poder público cumprisse seu papel.

De Francisco, o frentista, a única imagem é a da carteira de identidade. Mesmo sem prever o que aconteceria com ele, o cearense já não queria mais ficar no Rio por causa da violência, dos tiroteios que “faziam parte da rotina”.

De Igor, o menor, familiares e amigos não falaram por medo. Ele tinha nome: Igor de Souza Liberato. Idade: 13 anos. Endereço: morro do Borel, na Tijuca. Se estudava não se sabe. Cor: negro (é o que se deduz pelas rápidas

imagens da família). Preto, favelado, Igor não passava de um menor querendo ser menino, condição que nem o poder da palavra foi capaz de restituir-lhe. Morador da favela, a polícia queria saber o que ele “fazia na rua quando foi baleado”. Ninguém questionou o que Juliana fazia na rua quando foi baleada. Ela voltava de uma festa, Igor brincava com os amigos.

As fotos dos sorrisos de Juliana inundaram os telejornais, apertando nosso coração diante de tamanha crueldade. No caso de Igor, “o crime pode ter sido ainda mais bárbaro”, diz o noticiário. Mas por que a fatalidade de Igor não nos provoca tanto pesar?

Juliana foi “mais uma vítima” da violência no Rio. Francisco foi ferido “exatamente na região onde Juliana foi baleada”. E Igor é o menor que “morreu há pouco no hospital”. A morte de Juliana é a existência de Francisco e de Igor. Sem Juliana, talvez Francisco e Igor nem existissem como fato jornalístico. A morte de Juliana tira Francisco e Igor da invisibilidade porque é a partir da estudante vítima da violência que o discurso midiático procura incessantemente outras vítimas. A morte de Juliana é também a afirmação cruel da invisibilidade de Igor.

A morte de Juliana gerou protestos contra a violência e pedidos de paz; no caso do menino, o destino pregou uma peça e fez-se a justiça dos homens: líderes do tráfico teriam mandado executar o bandido que emprestou a arma para o “menor” atirador. Ao revelar publicamente as investigações sobre o assassinato de Igor, a polícia restituiu, parcialmente, ao menor o direito de ser menino.

O mesmo discurso que restituiu a infância de Igor cria uma armadilha: se foi mesmo um crime bárbaro e nada mais se falou sobre isso terá sido porque Igor não era mesmo inocente? Pouco importa. A existência pública de Igor já estava selada.

Vítimas do medo, da dor e da invisibilidade, os personagens do cotidiano urbano são estratégias discursivas que permitem a circulação permanente entre o mundo da projeção e o da identificação (Morin, 1990). Pela imprensa, especialmente a TV, eles se tornam modelos de vida ao concretizar regras de conduta e de convívio social encarnar mitos de realização da vida privada.