

Parte I

Cidade, cotidiano e violência

A fala do cotidiano¹

Na Atenas contemporânea, os transportes coletivos se chamam *metaphorai*. Para ir para o trabalho ou voltar para casa, toma-se uma “metáfora” – um ônibus ou um trem. Os relatos poderiam igualmente ter esse belo nome: todo dia, eles atravessam e organizam lugares; eles selecionam e os reúnem num só conjunto; deles fazem frases e itinerários.

Michel de Certeau

A modernidade, como conceito cognitivo, caracteriza-se pela tentativa de ordenação e categorização da sociedade através da técnica (Singer, 2001:115). Nesse sentido, o ato de narrar a violência urbana nos diários impressos é algo que emerge tendo como paradigma esse contexto disciplinador. É o momento em que o cotidiano passa a ser representável e, logo, classificável. O dia-a-dia surge como um objeto de análise possível.

A consolidação do cotidiano como objeto passível de representação, através dos textos panorâmicos, é o que poderíamos mencionar como o primórdio da imprensa de massa. Nesses termos, podemos atentar para a estreita ligação que há entre as narrativas panorâmicas que retratam o cotidiano e o conteúdo sobre a violência presente nestes espaços literários.

Ao lermos as notícias veiculadas na imprensa atual, tendo como foco de análise as representações da violência urbana, podemos inferir algumas interpretações sobre complexas problemáticas que transpassam as dimensões social, cultural e econômica dos habitantes das metrópoles que, em diferentes graus e escalas, lidam com os crimes violentos, seja empiricamente, por meio de estatísticas, pela fala do crime² (que se dissemina nas conversas com os outros habitantes) ou, como será enfatizado aqui, pelas narrativas jornalísticas da violência urbana, que nos estimulam diariamente.

¹ Duas séries de narrativas que focalizam a violência urbana em seu aspecto cotidiano (“24 horas” e “Geografia da violência”) são os índices de análise escolhidos como corpus desta primeira parte da pesquisa. Estas séries são relatos que pretendem ordenar e construir sentidos no âmbito da cultura de massa. As linguagens da violência no jornalismo emergem como questão de fundo para proporcionar análises da sociedade e da cultura, através de uma visada que está focada na produção de um imaginário do medo em íntima relação com os relatos sobre a violência do dia-a-dia.

² Ver conceito de *fala do crime* em Caldeira, 2003:27.

É importante pensar as formas de enunciação que são utilizadas e quais elementos podem nos levar a perceber como a imprensa trabalha a questão da violência em relação a um imaginário do medo. Se partirmos do que Certeau elabora em relação aos modelos totalizadores que privilegiam a leitura, ou seja, o panoptismo como forma de análise e articularmos isso com o que fala Muniz Sodré (2003:182), podemos começar a esboçar caminhos sobre as articulações entre imprensa, violência e imaginário do medo. Sodré, em entrevista, diz:

[A imprensa] está preocupada com a violência visível, que se resolve juridicamente, como ilegalismo, com o Código Penal, cível. A imprensa de hoje se concentra na consequência, no efeito, dramatiza o seu discurso, entra numa narrativa com princípio, meio e fim e com efeitos de dramatização. Essa teatralização tem uma história no ocidente moderno, que dramatiza a violência desde o teatro elizabetano, sempre mobilizou a consciência com o sofrimento do outro. A violência nas obras de ficção é um recurso narrativo bastante econômico. Há uma economia discursiva. [...] A violência tem um poder de mobilização imenso, porque ela faz uma elipse na narrativa. Em vez de você pontuar logo ali, você passa de um plano para o outro e a questão do mal se resolve ali mesmo (Sodré, 2003:182).

A violência tem um grande impacto social que se reflete no cotidiano e, nesse sentido, é importante atentarmos para as produções de sentido que discursos massificados, como o jornalismo aqui focalizado, propõem. O modo como se enuncia faz toda a diferença, principalmente quando o tema tem um forte teor político. O fato das notícias focalizarem o aspecto visível ou, se podemos dizer, jurídico-penal do problema da segurança pública tem íntima relação com a construção de uma ordem simbólica que é repetida cotidianamente.

Contudo, há algo de inapreensível na violência como conflito que escapa a qualquer fala e que, por isso, sempre retorna como tema através de outras formas e outras histórias. Tanto nas conversas do dia-a-dia quanto nos jornais que lemos, o espaço público da cidade aparece como espaço da violência, da insegurança e do medo. São falas e representações que circulam como epidemias, mesmo que de forma descontínua. Os medos são lembrados e criados a cada narrativa e a repetição torna-os concretos. O imaginário guia o caminhante pelas ruas, como placas de sinalização. Táticas surgem como formas de driblar o medo que ronda o imaginário do perigo da violência.

A vida cotidiana e a cidade mudaram por causa crime e do medo, e isso se reflete nas conversas diárias, em que o crime tornou-se um tema central. Na verdade, medo e violência, coisas difíceis de entender, fazem o discurso proliferar e circular. A fala do crime – ou seja, todos os tipos de conversas, comentários, narrativas, piadas, debates e brincadeiras que têm o crime e o medo como tema – é contagiante. [...] A fala do crime é também fragmentada e repetitiva. Ela surge no meio das mais variadas interações, pontuando-as, repetindo a mesma história ou variações da mesma história, comumente usando apenas alguns recursos narrativos. Apesar das repetições, as pessoas nunca se cansam. Ao contrário, parecem compelidas a continuar falando sobre o crime, como se as infundáveis análises de casos pudessem ajudá-las a encontrar um meio de lidar com suas experiências desconcertantes ou com a natureza arbitrária e inusitada da violência. A repetição das histórias, no entanto, só serve para reforçar as sensações de perigo, insegurança e perturbação das pessoas. Assim, a fala do crime alimenta um círculo em que o medo é trabalhado e reproduzido, e no qual a violência é a um só tempo combatida e ampliada. (Caldeira, 2000:27).

O que a autora chama de “fala do crime” são relatos cotidianos das pessoas que foram vítimas de qualquer situação violenta. A oralidade e o grande envolvimento com a memória são características importantes desses relatos. No caso específico da pesquisa de Teresa Caldeira, esses relatos foram coletados em entrevistas com moradores de bairros de São Paulo. No entanto, há muitos pontos de contato entre essas falas e as representações que a imprensa nos fornece diariamente. O que a antropóloga define como fala do crime pode ser uma chave de leitura das narrativas jornalísticas sobre a violência urbana que cotidianamente são apresentadas a nós. Nesse caso, estamos trabalhando com representações e formas de dar sentido à desordem. Narrar, como no caso dos relatos de vítimas de crimes violentos, é a tentativa de ordenar algo que é desordenado por si só. A experiência da violência é algo muito diferente de sua representação.

Decerto que a vida cotidiana e a cidade mudaram em função da busca por segurança. Não somente pela violência como prática, mas, também, pelo imaginário do medo que foi sendo insuflado à medida que as próprias estatísticas da criminalidade cresciam a partir dos anos 1980 nas grandes cidades brasileiras. O que de fato constrói o imaginário do medo em relação à violência são as narrativas, sejam elas relatos de rua ou relatos de massa.

Na imprensa massificada, em todos os suportes que a contemplam, a violência tem um amplo espaço cativo e isso, no entanto, não tem uma relação direta com as variações dos índices criminais. Nas páginas dos jornais há sempre a idéia de uma escalada da violência a cada evento conflituoso. O mesmo tema se repete com variações e vai, cotidianamente, produzindo memórias, mapas,

imaginários e medos. Fragmentada e repetitiva, como a fala do crime que Caldeira conceitua, a narrativa da violência na imprensa nos fornece diariamente significados para ações da ordem do indizível, como é o caso da violência, através de recursos narrativos padronizados que são explorados de acordo com a dimensão que se quer dar ao acontecimento.

Repetindo-se sem cessar, no entanto, sem cansar, as reportagens tentam restabelecer ordem e significado em meio à sensação de caos e de insegurança que estão associadas à ampla disseminação da violência no espaço urbano contemporâneo. Como os mapas, os jornais nos ajudam a lidar com o desconhecido. Nos guiam, simbolicamente, pelas ruas instituindo trajetórias e formulando perigos. Assim, vivenciar a cidade não é somente caminhar ou mesmo estar em contato com outras pessoas no espaço público; é também ler o espaço e o tempo da cidade. Os relatos são, eles mesmos, caminhadas pela cidade, são meios de transporte.

2

Instante, imprensa e violência urbana

Não importa ao tempo o minuto que passa, mas o minuto que vem. O minuto que vem é forte, jucundo, supõe trazer em si a eternidade, e traz a morte, e perece como o outro, mas o tempo subsiste.

Machado de Assis

2.1. A busca do instante

Neste momento, enquanto escrevo estas linhas, as notícias sobre crimes violentos abundam pelos vários meios de comunicação a que temos acesso no mundo contemporâneo. No portal virtual de um dos maiores jornais brasileiros³ três notícias estão em destaque: no Rio de Janeiro um tiroteio matou ao menos dez pessoas no bairro do Catumbi (“Guerra do tráfico no Rio mata, gera pânico e provoca caos no trânsito”); nos Estados Unidos da América um universitário matou mais de trinta pessoas na Universidade Virginia Tech (“EUA: Sul-coreano teria feito massacre por amor”), em Porto Alegre um homem matou uma jovem e, no momento, ameaça se matar dentro de uma igreja evangélica (“Homem mata jovem em ponto de ônibus e fere 4 em Porto Alegre”).

Tendo a Internet como suporte de alcance instantâneo e mundial, os portais de diversos jornais, como também as edições impressas diárias, freqüentemente utilizam os crimes violentos como notícias de destaque. As narrativas de cada instante – ou, como são comumente chamadas, em tempo real – esperam por outras que lhe tirarão a efêmera visibilidade.

Esses três eventos que são veiculados no mesmo instante – já que não podemos, no caso da Internet, utilizar o termo edição, que designa o conjunto de exemplares de um periódico impressos de uma só vez – são enunciações que nos apresentam fatos de violência exacerbada e que poderíamos definir, em uma primeira visada, como extraordinários. No entanto, a leitura diária destas narrativas jornalísticas não nos deixa outra conclusão, senão a de que tais fatos,

³ Portal do jornal *O Globo* em 17 de abril de 2007, às 13h50.

talvez numa atitude *blasé*⁴, sejam da ordem do que não ultrapassa o ordinário. Essas leituras compõem a forma de vivenciar o medo através do ato de narrar a violência, que cotidianamente atravessa os meios de comunicação de massa que dão suporte ao jornalismo hegemônico.

Diante de tais notícias sobre tiroteios, mortes, caos, pânico, guerra, massacre, assassinatos, poderíamos retomar as palavras hiperbólicas com que Charles Baudelaire marcou seu diário no início da década de 1860:

É impossível folhear qualquer jornal, de qualquer dia, mês ou ano, sem descobrir em cada linha os traços mais pavorosos da perversidade humana e, ao mesmo tempo, os elogios mais surpreendentes de probidade, de bondade, de caridade, e as afirmações mais descaradas relativas ao progresso e à civilização. Qualquer jornal, da primeira à última linha, nada mais é do que um tecido de horrores. Guerras, crimes, roubos, linchamentos, torturas, crimes dos príncipes, das nações, de indivíduos; uma exaltação da atrocidade universal. E é com este aperitivo intragável que o homem civilizado diariamente acompanha sua refeição matinal⁵ [tradução livre].

O homem civilizado apontado acima é aquele que lê, aquele que, pela visão, torna-se interlocutor de um discurso. Ele “acompanha sua refeição matinal” com notícias sobre horrores e violências ocorridas na cidade. A “exaltação da atrocidade” de que nos fala o poeta propõe uma leitura da cidade tendo como síntese um estado de desgoverno e desorientação marcado por uma crueldade de caráter universal, tendo em vista o contexto das idéias iluministas que marcam a sociedade européia naquele momento.

À época de Baudelaire, esse homem se alimenta dessas narrativas principalmente por meio de jornais que circulavam diariamente. Trata-se de um olhar panorâmico, que usa as guerras, os crimes, os roubos, os linchamentos, enfim, a violência como vocabulário para operar uma leitura da cidade através dos

⁴ Esse conceito foi utilizado por Georg Simmel no ensaio “A metrópole e a vida mental” para designar a reação de defesa em relação aos diversos e rápidos estímulos a que a subjetividade do homem que habitava as metrópoles no século XIX estava sujeita. Nas palavras do autor: “Não há talvez fenômeno psíquico que tenha sido tão incondicionalmente reservado à metrópole quanto a atitude *blasé*. A atitude *blasé* resulta em primeiro lugar dos estímulos contrastantes que, em rápidas mudanças e compressão concentrada, são impostos aos nervos” (Simmel, 1987:15).

⁵ Il est impossible de parcourir une gazette quelconque, de n’importe quel jour, ou quel mois, ou quelle année, sans y trouver, à chaque ligne, les signes de la perversité humaine la plus épouvantable, en même temps que les vanteries les plus surprenantes de probité, de bonté, de charité, et les affirmations les plus effrontées, relatives au progrès et à la civilisation. Tout journal, de la première ligne à la dernière, n’est qu’un tissu d’horreurs. Guerres, crimes, vols, impudicités, tortures, crimes des princes, crimes des nations, crimes des particuliers, une ivresse d’atrocité

desvios sociais. É a ordem da cidade planejada e, conseqüentemente, as fronteiras simbólicas já estabelecidas, que estão em questão nas páginas dos jornais.

Ao tentarmos especificar que tipo de ordem se estabelece na cidade moderna, é imperativo que coloquemos a urbanização como ponto chave de análise. Por esse viés, se buscarmos argumentos na história das cidades ocidentais, constataremos que nem sempre o conceito de cidade foi sinônimo de urbanização, ou seja, de organização tecnicamente planejada do espaço. No caminho para a construção da simbiose entre esses dois conceitos, temos, a partir do século XVI, um avanço das técnicas, e da própria idéia de civilização, que possibilitaram estratégias e planejamentos do espaço onde, no século XIX, multidões habitariam. São conglomerados que foram se desenvolvendo e que acabaram por conjugar dois conceitos diferentes, um como sinônimo do outro.

Michel de Certeau, historiador francês, identifica essa conjugação entre urbanização e cidade nas ambições do conhecimento ótico que ganhou força a partir da invenção da perspectiva pictórica e, também, com o desenvolvimento de técnicas de planejamento, que são chamadas, por ele, de prospectivas (Certeau, 2005:23). Assim, a perspectiva, ao olharmos para uma superfície bidimensional, designa a sensação de realidade que se tem através da terceira dimensão ilusória.

A prospectiva, por outro lado, está relacionada à tentativa de prever a evolução da sociedade em um tempo determinado. É, em outros termos, a utilização da técnica como forma de previsão e planejamento de diferentes aspectos de um determinado meio social. Segundo o referido autor, foi a articulação entre essas duas visões (prospectiva e perspectiva) que conjugou a urbanização com o conceito de cidade. “A visão em perspectiva e a visão prospectiva constituem uma projeção dupla de um passado opaco e um futuro incerto numa superfície com a qual se pode lidar. Elas inauguram a transformação do fato urbano no conceito de cidade” (Certeau, 2005:23).

A tentativa de ordenar a cidade através de pequenos aparatos técnicos disciplinadores, no sentido em que Michel Foucault desenvolveu⁶, constitui a própria idéia da urbanização. O que Certeau nos coloca é que a prospectiva e a perspectiva fizeram com que a visão se tornasse o grande articulador da ordem.

universelle. Et c'est de ce dégoûtant apéritif que l'homme civilisé accompagne son repas de chaque matin (Baudelaire. s/d).

⁶ Ver Foucault, 2006.

Era preciso, então, que tudo fosse passível de ser representado pelas categorias que enfatizassem o olhar, e que estas pudessem obter uma visão panorâmica, totalizante, através de uma posição distanciada. A visão triunfou como método de conhecimento e, por consequência, modificou os tipos de disciplinas e relações de poder que balizam a convivência cotidiana nas cidades.

O habitante das cidades torna-se, ao longo desse processo, um homem urbano, sujeito que vive em meio aos pequenos aparatos disciplinares que se proliferaram como formas de controle social. O sujeito moderno seria consequência, então, dos embates entre, de um lado, estes movimentos que almejavam utilizar e desenvolver técnicas que pudessem organizar a sociedade de uma forma ampla e eficaz, e, de outro lado, dos conflitos sociais que surgiram como oposição a esse processo⁷.

O que lemos nas palavras de Baudelaire é, nesse sentido, índice dos tipos de sensibilidades que se formavam. As cidades, espaços que abrigavam construções que tinham como propósito, nos tempos pré-modernos, garantir a segurança dos seus habitantes, tornaram-se sinônimos de insegurança na modernidade. A cidade das multidões, que é o *habitat* de Baudelaire, é o espaço em que desconhecidos convivem e que, conseqüentemente, a alteridade torna-se fonte inesgotável de angústia, medo e agressividade latente. Os aparatos de controle social surgem no mesmo contexto em que a cidade, agora urbanizada, deixa de ter uma estreita relação com o sentimento de segurança que as edificou.

De um lugar relativamente seguro, a cidade vem sendo associada, sobretudo nos últimos cem anos, mais com o perigo que com a segurança. Hoje em dia, trocando sua função histórica da forma mais curiosa, apesar de suas intenções e expectativas originárias, nossas cidades estão passando rapidamente de ser um refúgio contra os perigos para ser a causa principal destes perigos⁸ (Bauman, 2006:49) [tradução livre].

Com essa mudança nos modos de sociabilidade, que afeta não só a geografia, mas todo o imaginário da cidade, a figura do mensageiro que vem de

⁷ Faço referência, aqui, à idéia de *modernidade como crise* desenvolvida em *Império* (Negri & Hardt, 2001).

⁸ “De ser um sitio relativamente seguro, la ciudad há ido asociándose, sobre todo, em los últimos cien años, más bien com el peligro que com la seguridad. Hoy en día, trocando su función histórica de la forma más curiosa, y a pesar de sus intenciones y expectativas originarias, nuestras ciudades están pasando rápidamente de ser un refugio contra los peligros a ser la causa principal de estos peligros”.

fora para trazer notícias que pairavam nas cercanias é modificada radicalmente. Os perigos – fonte inesgotável do ato de contar histórias – estavam dentro da própria ordem urbana. Surgia, deste modo, uma circulação de mensagens muito mais intensa, marcada pelos acontecimentos do cotidiano. Nessas circunstâncias, era (e ainda podemos dizer que é) através da imprensa que o homem “civilizado” tomava conhecimento dos acontecimentos da cidade.

Os jornais, quando inseridos no paradigma da imprensa de massa, tornaram-se suportes para narrar a vida diária, um espaço discursivo que elegeu o cotidiano como objeto de representação. As multidões são, neste momento, colocadas em cena através de narrativas que são pautadas pelas surpresas e imprevisibilidades a que estamos sujeitos na vida urbana moderna. Os *faits divers*⁹ são essas histórias que fogem ao cotidiano, pois têm um caráter fantástico, improvável, sendo narradas como curiosidades pescadas diante da previsibilidade do dia-a-dia urbano.

Esses relatos do cotidiano, que um dia já foram diários, como na época em que Baudelaire os lia, tornaram-se instantâneos no mundo contemporâneo¹⁰. Narrar o instante tornou-se um imperativo muito disseminado na malha tecnológico-informacional, transnacional e incomensurável, que dá suporte aos meios de comunicação na contemporaneidade. Em “tempo real” imagens e sons são veiculados em grande parte do mundo a respeito de qualquer acontecimento local de grande apelo mundial. Mas, mesmo diante de tal aceleração dos processos comunicacionais e do crescente encurtamento da relação espaço-temporal que vivemos atualmente, através das novas tecnologias, não podemos afirmar que a

⁹ Utilizo, aqui, a conceituação formulada por Roland Barthes: “O *fait divers* [...] é uma informação total, ou mais exatamente, *imaneente*; ele contém em si todo seu saber: não é preciso conhecer nada do mundo para consumir um *fait divers*; ele não remete formalmente a nada além dele próprio; evidentemente, seu conteúdo não é estranho ao mundo: desastres, assassinios, raptos, agressões, acidentes, roubos, esquisitices, tudo isso remete ao homem, a sua história, a sua alienação, a seus fantasmas, a seus sonhos, a seus medos. [...] No nível da leitura, tudo é dado num *fait divers*; suas circunstâncias, suas causas, seu passado, seu desenlace; sem duração e sem contexto, ele constitui um ser imediato, total, que não remete, pelo menos formalmente, a nada de implícito; é nisso que ele se aparenta com a novela e o conto, e não mais com o romance. É sua imanência que define o *fait divers*. [Em nota de rodapé, Barthes complementa]: Certos *fait divers* se desenvolvem por vários dias: isso não rompe sua imanência constitutiva, pois eles implicam sempre uma memória extremamente curta” (1970:59).

¹⁰ Um dos acontecimentos que foram citados do portal do jornal *O Globo*, que menciono logo no início deste capítulo, ainda está em processo neste momento, ou seja, quase não se pode medir a velocidade de transmissão dos relatos entre o momento em que ocorrem e o momento em que lemos algo sobre o que se passou.

busca pela fixação do instante seja uma característica exclusiva dos agenciamentos atuais.

O instante é, propriamente, um complexo problema trazido pela modernidade e seus pensadores. O projeto de resgatar a experiência sensorial em meio a uma hegemonia dos pensamentos racionalistas e positivistas encontra-se presente na obra de pensadores como Walter Benjamin, Friedrich Nietzsche, Georg Simmel e Martin Heidegger. O surgimento das grandes aglomerações urbanas na segunda metade do século XIX, com as suas sensações fugazes e distrações efêmeras, além das descontinuidades e da fragmentação resultante das acelerações de um momento auge da industrialização, principalmente nos países europeus ocidentais, estão entre alguns dos muitos aspectos que proporcionaram novas formas de experimentação do tempo. O instante, então, tornara-se um conceito a ser formulado e vivido: a intensa e tangível sensação fortemente experimentada era algo que ainda não havia sido elaborado nesse novo contexto.

Simmel em seu célebre ensaio “A metrópole e a vida mental” já atentara para algumas das modificações que emergiam no seu tempo relacionadas à vida urbana.

A base psicológica do tipo metropolitano de individualidade consiste na *intensificação dos estímulos nervosos*, que resulta da alteração brusca e ininterrupta entre estímulos exteriores e interiores. O homem é uma criatura que procede a diferenciações. Sua mente é estimulada pela diferença entre a impressão de um dado momento e a que a precedeu. Impressões duradouras, impressões que diferem apenas ligeiramente uma da outra, impressões que assumem um curso regular e habitual e exibem contrastes regulares e habituais – todas essas formas de impressão gastam, por assim dizer, menos consciência do que a rápida convergência de imagens em mudança, a descontinuidade aguda contida na apreensão com uma única vista de olhos e o inesperado de impressões súbitas. Tais são as condições psicológicas que a metrópole cria (Simmel, 1987:12).

Tendo como viés de análise as conseqüências da vida urbana na psique dos indivíduos, Simmel constata uma intensificação dos estímulos nervosos na cidade moderna colocando como questão central o tempo, através da ênfase na duração das impressões. “Gastar mais consciência” é um dos resultados da rapidez com que as imagens vão se sucedendo e estimulando as sensibilidades dos habitantes das metrópoles. Essa rápida diferenciação constatada por Simmel é, em certo sentido, a busca por uma definição da menor divisão do tempo possível: o instante.

O instante, então, como unidade mínima do tempo, só poderia ser experimentado em meio a uma sensação forte, pois esta comunicaria presença imediata em contraste com uma drástica diminuição de intensidade que vem em seguida (Charney, 2001:386). Nesse sentido, a experiência do choque, como designou Walter Benjamin (2000), é incompatível com a cognição, pois antes de reconhecermos tal choque/instante, o sentimos. Sendo assim, somente as sensações conseguem capturar o instante sincronicamente. O presente, como síntese do instante, só pode ser reconhecido depois de ter se tornado passado.

De modo amplo, o surgimento dessa temporalidade relacionada aos novos estímulos que a metrópole passa a proporcionar traz, também, inquietações teóricas sobre as formas de apreensão da realidade nessa nova era. Nesse sentido, W. Benjamin, S. Kracauer e G. Simmel afirmaram que a modernidade também deveria ser entendida como um registro fundamentalmente distinto da experiência subjetiva, caracterizado pelos choques físicos e perceptivos do ambiente urbano. Eles enfatizam, em suas obras, os modos pelos quais as mudanças tecnológicas transformaram a estrutura da experiência, e como a mudança da concepção de tempo seria uma das características mais evidentes desse processo.

Assim, diante dessa constatação, tendo ainda como contexto geral as três conceituações de modernidade propostas por Ben Singer¹¹ (Singer, 2001:115), podemos perceber uma mudança substancial na relação do homem com o tempo – principalmente nos aspectos cognitivo e socioeconômico –, tendo como pano de fundo a cidade urbanizada. Esta, por sua vez, se tornou, pouco a pouco, o palco principal dos perigos do acaso. O tempo industrial-urbano que passou a predominar era marcado pela maior possibilidade de controle, pela cronologia e pela alta produtividade. O acaso representaria, neste contexto, justamente o que fugiria à ordem e ao planejamento e, portanto, era tido como o desconhecido, aquilo que, em última instância, causava medo.

A imprensa, como historiografia do cotidiano, narra esse novo tempo da cidade, através da busca pela produção de imagens do instante.

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 por qualquer concepção tradicional de

¹¹ Ver Introdução, p. 13.

segurança, continuidade e destino autocontrolado. A morte não natural, desnecessário dizer, também havia sido uma fonte de medo nos tempos pré-modernos (em particular com relação a desastres epidêmicos e naturais e a falta de alimentos), mas a violência, o caráter repentino e aleatório (e, em certo sentido, a publicidade humilhante) da morte acidental na metrópole parecem ter intensificado e focalizado esse medo (Singer, 2001:127).

Notamos, pelas palavras de Singer, que há uma estreita relação entre tempo e segurança no auge da modernidade. Os medos que outrora vinham da natureza, principalmente como catástrofes, passaram a habitar o imaginário cotidiano das cidades. A morte violenta, no contexto de uma vida urbana em que a velocidade dos estímulos é vertiginosa, tornou-se fonte inesgotável de insegurança.

Mas, se eram sociedades de multidões, como se produzia o imaginário urbano do medo? Não podemos deixar de assinalar a importante contribuição da imprensa para a constituição de tal imaginário. Os periódicos diários já circulavam em grande escala e “caminhavam” de um lado a outro da cidade, disputando espaço com as conversas informais do dia-a-dia. Acompanhar as notícias do cotidiano, como Baudelaire o fazia, era estar em constante contato com narrativas da denominada violência urbana.

Se continuarmos nessa perspectiva histórica, veremos que as narrativas sobre a violência do cotidiano estiveram muito presentes nos diários dos primórdios da imprensa e, até mesmo, nos gêneros cotidianos da produção literária de meados do século XIX, na França. As narrativas voltadas para o dia-a-dia surgiram como desdobramentos das modificações que o cânone literário da época, o realismo, sofria em função das temáticas abordadas. Eram narrativas que incorporavam elementos da vida diária e que privilegiavam o tempo presente como forma de representar o instante. Grande parte dessa virada temática e formal deveu-se às constantes buscas de pensadores da época por definir o que seria esta menor unidade do tempo. A fugacidade do presente havia se tornado, assim, uma problemática em um contexto de mudanças aceleradas, de crescimento das cidades e do surgimento das multidões.

Esses relatos híbridos, que já prenunciavam a imprensa de massa, foram caracterizados pelo pensador Walter Benjamin através do termo literatura panorâmica¹². A principal característica destas narrativas era a mudança de foco

¹² “Uma vez na feira, o escritor olhava a sua volta como em um panorama. Um gênero literário específico faz suas primeiras tentativas de se orientar. É uma literatura panorâmica”. Em

temporal. Se na tradição narrativa até o século XIX o tempo privilegiado era o passado, com o narrador contando alguma história de outro tempo, na literatura panorâmica o tempo privilegiado passa a ser o presente. Os gêneros cotidianos surgiam, então, como consequência das narrativas que tentavam representar a experiência do dia-a-dia. São relatos em que a pretensão estética fica em segundo plano, importando mais a observação da cidade, das pessoas e de tudo aquilo que de surpreendente poderia acontecer no cotidiano das metrópoles.

A busca pela fixação do instante era o motor de propulsão de tal movimento de produção literária que emergia no auge da modernidade. A problemática da caracterização e conceituação do instante tornara-se ampla e complexa entre os intelectuais, artistas e escritores da época, sendo Charles Baudelaire uma das testemunhas – para nós, referência – de tais mudanças.

Segundo os teóricos do cotidiano, podemos compreender os traços distintivos do gênero panorâmico como aqueles que trazem ao plano da representação características distintivas da vida diária moderna. A descontinuidade utilizada no texto panorâmico captura as descontinuidades existentes na percepção pelos sentidos, caracterizando a metrópole urbana e os processos de produção industrial, que receberam de Benjamin a famosa denominação de choques da vida moderna. Sua brevidade traz à representação o modo como a lógica do capital penetra os interstícios do cotidiano. Se a produção da mais-valia é a principal força motriz do capitalismo, os processos econômicos capitalistas são caracterizados pela construção da temporalidade como transformação – mais especificamente, como expansão e inovação. Nos domínios da vida cotidiana, esses processos assumem a forma de práticas do efêmero, e que o povo é valorizado por um breve momento e, logo em seguida, descartado: anúncios, moda, jornais (Cohen, 2001:331).

No movimento de surgimento e afirmação desta literatura panorâmica, os leitores já se deparavam com os relatos dos acontecimentos que transgrediam a ordem vigente no espaço urbano. As narrativas que se pautavam na violência – nos perigos da cidade –, e que estavam muito presente nos jornais da época, eram suportes para a instituição imaginária do medo. Uma espécie de *polisfobia* – ou seja, um medo da cidade – se desenvolvia em relação direta com as sensações de perigo e de velocidade vertiginosa do cotidiano.

nota, o tradutor define panorama: “Grande tela circular e contínua, pintada de maneira enganosa sobre as paredes de uma rotunda iluminada por cima e que representa uma paisagem” (Benjamin, 2000:33).

2.2. Do primeiro ao último minuto

2.2.1. A visão do alto de um arranha-céu

24 HORAS Toda a violência de um dia qualquer

Está tudo tranqüilo. Hoje não tem nada para vocês (jornalistas)

A rotina invisível de brutalidade na cidade, do primeiro ao último minuto de um sábado em que foram registrados 414 crimes

414 crimes de violência registrados nos delegados da capital no sábado, dia 15, enquanto a cidade viveu o primeiro dia de férias desde o início do ano e o primeiro dia de férias do ano.

7 pessoas mortas, entre elas PMs

40 roubos de veículos

42 resultados a transeuntes

10 resultados em ônibus

39 feridos corporais

Um homem envolvido numa briga em Copacabana (acima). PMs sem acesso à Vila Isaura, na Ilha (na foto, à direita), onde um vargente foi morto, e a delegacia de Penha de portas fechadas

00:05 • William Menezes dos Santos, de 25 anos, é baleado num comércio entre funcionários e policiais militares. O ataque ocorre na Rua da Carioca, no Centro. Menezes é levado para o Hospital de Emergência de Copacabana, onde morre às 10h30.

00:30 • O assalto de um ônibus ocorre na Avenida Brasil, no Rio de Janeiro. O ônibus é levado para o Hospital de Emergência de Copacabana, onde morre às 10h30.

01:00 • Tráfego normal com três tiros de fuzil no aeroporto de Paineiras, no Rio de Janeiro. O ataque ocorre na Avenida Brasil, no Rio de Janeiro. O ataque ocorre na Avenida Brasil, no Rio de Janeiro. O ataque ocorre na Avenida Brasil, no Rio de Janeiro.

01:00 • Morre no Hospital de Emergência de Copacabana, no Rio de Janeiro, o policial militar que foi baleado durante o ataque ao ônibus na Avenida Brasil, no Rio de Janeiro. O ataque ocorre na Avenida Brasil, no Rio de Janeiro.

01:40 • No dia 15, um caso de morte ocorre em Vila Valqueire, no município de Maricá. O ataque ocorre na Avenida Brasil, no Rio de Janeiro. O ataque ocorre na Avenida Brasil, no Rio de Janeiro.

01:45 • Um cadáver é encontrado por policiais militares num comércio em Maricá. O ataque ocorre na Avenida Brasil, no Rio de Janeiro. O ataque ocorre na Avenida Brasil, no Rio de Janeiro.

02:15 • Policiais militares perseguem dois jovens num táxi na Estrada de Jacuizema, no município de Maricá. O ataque ocorre na Avenida Brasil, no Rio de Janeiro. O ataque ocorre na Avenida Brasil, no Rio de Janeiro.

03:00 • Um jovem é baleado no peito e no abdômen por policiais militares em Maricá. O ataque ocorre na Avenida Brasil, no Rio de Janeiro. O ataque ocorre na Avenida Brasil, no Rio de Janeiro.

FIGURA 1¹³

¹³ O Globo, 23/07/06, p.20.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0610526/CA

“O que se segue acontece entre meia-noite e uma da manhã. [...] Os eventos ocorrem em tempo real¹⁴” [tradução livre]. Esta é a frase, inserida em uma cartela, apresentada ao telespectador no primeiro episódio da primeira temporada da série *24 horas*, produzida nos Estados Unidos pela empresa FOX. Trata-se de uma série televisiva de amplo sucesso, que teve início em novembro de 2001, dois meses após os atentados contra aquele país. No ano de 2007, a série *24 horas* já estava em sua sétima temporada, sendo exibida em mais de cinquenta países em todo o mundo¹⁵.

Logo em seguida à cartela inicial, o espectador vê uma imagem aérea de dois arranha-céus – duas torres idênticas¹⁶, construídas uma ao lado da outra. Como legenda, identificamos que se trata da cidade de Kuala Lumpur (Malásia) e que a luz do sol é índice do crepúsculo, pois na tela há um relógio em formato digital que indica 4:00:01 pm. Este relógio não está inerte: os segundos vão sendo contabilizados, e em determinados momentos da narrativa, o relógio é novamente exibido, em andamento, sempre com a intenção de guiar o espectador pelos diferentes espaços e situações que rapidamente são mostrados.

Ao tentar se atrelar ao tempo real, a imagem quer convencer o espectador de que o tempo diegético é o mesmo tempo não-diegético, ou seja, a temporalidade da narrativa é a mesma do espectador. Por essa perspectiva, a cartela inicial que explica a duração precisa dos eventos que irão ser apresentados coincide com a duração de cada episódio, que tem exatos 60 minutos, incluindo os intervalos comerciais. A todo momento um relógio guia o espectador mostrando que o tempo diegético continua correspondendo ao não-diegético e que se trata de um tempo linear e contável, i. e., racionalizado.

A imagem das torres passa, então, a dividir a tela da televisão com imagens de um mercado popular da cidade. Por alguns segundos, o que vemos são as duas imagens interagindo: uma imagem panorâmica e uma imagem rente ao chão, com pessoas caminhando e comprando frutas, legumes e verduras. Em vários

¹⁴ “The following takes place between midnight and 1 a.m. [...] Events occur in real time”.

¹⁵ Cada temporada da série mostra os eventos de um período de vinte e quatro horas na vida do agente Jack Bauer, onde ele, como membro da CTU (*Counter Terrorist Unit*, ou Unidade Contra Terrorista) ou assistido por ela, deve evitar algum atentado terrorista, além de proteger, lícita ou ilícitamente, os integrantes do alto escalão do governo norte-americano. A série igualmente enfatiza as atividades dos agentes do CTU, as ações dos terroristas e as reações do governo federal.

momentos da narrativa da série, a tela é dividida para mostrar a mesma ação, ou ações diferentes que ocorrem ao mesmo tempo em espaços diferentes. Quando na mesma cena o foco é dividido, geralmente, uma imagem trabalha com um plano geral da ação e a outra exibe um plano fechado de algum detalhe da cena.

Temos, em seguida, um corte brusco que sai do espaço cênico de Kuala Lumpur e vai para Los Angeles, com uma legenda identificando a cidade e o horário (em Los Angeles são 00:02:11 am). Além de produzir um “tempo real” vinculado ao espaço, a narrativa tenta trabalhar com a idéia de simultaneidade em espaços distintos fazendo uso da diferença entre o fuso horário de Los Angeles e o de Kuala Lumpur. Novamente uma imagem aérea é o que identifica a cidade ao telespectador. Um helicóptero cruza o enquadramento da tela. Ao fundo, vemos um emaranhado de luzes que formam um mapa difuso da cidade americana. É a mesma perspectiva que teríamos se estivéssemos no último andar de um arranha-céu.

As cenas dos episódios da série vão se sucedendo sempre com a preocupação de uma clara continuidade temporal. O espectador passeia por espaços diferentes tendo como base uma linearidade temporal, uma cronologia. Há uma forte distinção da ordem da ocorrência dos fatos utilizando uma formatação narrativa que, antecipadamente, oferece ao espectador as regras daquilo que será exibido. Assim, a técnica de narração através da montagem paralela, vinda da literatura e colocada em prática no cinema por D. W. Griffith¹⁷, é utilizada de forma exacerbada – chegando até a uma espécie de maneirismo – nesta referida série televisiva. As ações vão sendo encadeadas com a extrema precisão temporal guiando o telespectador.

As duas visões aéreas que apresentam as duas cidades ao espectador podem nos levar à arguta análise que Certeau (1994) empreende ao se indagar sobre a vontade de totalizar a cidade por uma vista panorâmica. Certeau, ao descrever a visão do alto das, hoje não mais existentes, torres do *World Trade Center*, se pergunta: qual seria o desejo de saber que está por trás dessa tentativa de ler a cidade não pelas práticas, pela vivência, mas pelo olhar totalizante? É esse olhar que lê de cima, que adora mapas e que não consegue diferenciar a multidão lá embaixo. A questão seguinte é: “qual é a fonte desse prazer de ‘ver o todo’, de

¹⁶ Trata-se das torres gêmeas *Petronas Towers*, cartão postal de Kuala Lumpur.

¹⁷ Sobre este conceito, ver Eisenstein, 1990.

continuar olhando, de totalizar o mais imoderado dos textos humanos?” (1994:21). Do alto do prédio, o leitor se torna um *voyeur*, pois se coloca à distância.

[Ele] transforma o mundo encantatório pelo qual ele foi “possuído” num texto diante de seus olhos. E lhe permite lê-lo, ser um Olho solar, olhando para baixo como um deus. [...] A ficção do conhecimento está relacionada com essa luxúria de ser um ponto de vista e nada mais (Certeau, 1994:21/22).

Constatada essa vontade de tornar a cidade legível por uma ficção panorâmica, Certeau diz que tal desejo “precedeu os meios de satisfazê-lo”. Ele dá o exemplo de pintores na Idade Média e no Renascimento que representavam a cidade através de uma “perspectiva que olho nenhum havia ainda apreciado” (Certeau, 1994:22). Isto é, uma tentativa de dar ao espectador um olhar divino, totalizante, onipresente.

O historiador francês se pergunta se, diante dos processos técnicos que acabaram organizando um poder panóptico (que tudo vê) – seguindo o pensamento de Foucault¹⁸ –, as coisas mudaram? Para ele, o olhar totalizador daquela época continua presente nas realizações contemporâneas. “A torre de 1370 pés de altura que serve de proa para Manhattan continua a construir a ficção que cria leitores, torna a complexidade da cidade legível e imobiliza sua mobilidade opaca num texto transparente” (Certeau, 1994:22).

Ao procurar trabalhar com a concretude do cotidiano, o autor afirma que este foge completamente às imagens-panorâmicas. “Fugindo às totalizações imaginárias produzidas pelo olhar, o cotidiano tem uma certa estranheza que não vem à tona, ou cuja superfície é apenas o limite superior, que se delinea contra o visível” (Certeau, 1994:23). Assim, a idéia de um cotidiano como objeto representável demanda, nesta perspectiva, uma redefinição da distância a que se coloca o narrador em relação à cidade. As formas de enunciação são índices desse modo de analisar e de se distanciar.

O narrador e, conseqüentemente, o espectador da série *24 horas* são onipresentes. Passeiam por distintos lugares e acabam por produzir uma narrativa que dialoga menos com as caminhadas, e mais com a visão do alto de um prédio.

¹⁸ Cf. Foucault, 2006.

Há um olho-solar que quer ler a cidade do alto, colocando-a sob perspectiva, enquadrando-a.

2.2.2. Saltando pela cidade

Um homem ensangüentado sentado no chão de uma calçada, ao lado de uma ambulância do Corpo de Bombeiros; três sombras refletidas no chão e em um muro, ao fundo, policiais e viaturas em uma rua à noite; fachada de uma delegacia, à noite, com as portas fechadas e uma viatura policial em frente à entrada; infográfico com estatísticas de violência registradas no dia 15 de julho de 2006 ressaltando que a média diária é o dobro do que o que foi contabilizado neste dia; corpo à beira de uma estrada com manchas de sangue, à noite, e faróis de um carro que trafega na pista; um velório; um cachorro na entrada de uma delegacia.

Todas essas imagens são descrições de elementos contidos em fotografias que compõem uma mesma rubrica. Aproveitando o amplo sucesso da série de televisão e do deslizamento entre diversas mídias¹⁹, o jornal *O Globo* publicou ao longo de sete dias uma série de reportagens que tinham como rubrica o mesmo nome da série televisiva de que tratamos. Veiculada em televisão aberta, no Brasil, pela Rede Globo, a série ganhou uma adaptação jornalística que visou tratar de um tipo de violência que, normalmente, a imprensa não teria interesse em narrar.

“A violência que não sai no jornal”. Assim era caracterizada, pelos editores, as reportagens que foram publicadas entre os dias 23 e 30 de julho de 2006, sob a rubrica “24 horas”. Em uma inusitada estratégia, estes jornalistas procuraram narrar a cidade carioca pelo viés das ausências que os seus próprios textos cotidianamente produzem. Ao longo das vinte e quatro horas do dia quinze de julho, uma equipe de onze repórteres e quatro repórteres-fotográficos foi mobilizada para cobrir os acontecimentos violentos que, normalmente, não seriam

¹⁹ A série *24 horas* alcançou um enorme sucesso comercial, gerando produtos derivados tais como um disco com a trilha sonora, jogos para videogame e para telefone celular, DVDs com todos os episódios das temporadas que já foram exibidas, bonecos dos personagens da série, histórias em quadrinhos, livros diversos, revista oficial, sites na Internet, camisetas, bonés, jaquetas, relógios, *mousepads*, canecas, copos, chaveiros, fotos exclusivas, bolsa e óculos usados por Jack Bauer. Tudo é vendido no site oficial da série.

noticiados. Divididos em dois turnos, espalharam-se pela cidade visitando hospitais, delegacias e locais de crime em busca de relatos de vítimas da violência e de suspeitos.

No editorial que antecedeu à publicação da série de reportagens, há algumas explicações sobre os modos de fazer empregados pela equipe. No dia vinte e dois de julho de 2006, a coluna “Por dentro do GLOBO”, que narra os bastidores das grandes reportagens que serão publicadas no jornal e, também, de outras atividades que ocorrem na redação do periódico, trazia a chamada para a série “24 horas”, que seria publicada a partir do dia seguinte. “No último sábado, dia 15 de julho, 11 repórteres e quatro repórteres-fotográficos percorreram cerca de 2.500 quilômetros de norte a sul da cidade durante 24 horas para mostrar a violência como ela é”. Trata-se de uma frase definidora de alguns aspectos que estão presentes nas narrativas da série.

O primeiro ponto a que podemos nos ater está relacionado à ênfase na questão das dimensões espaciais e temporais que guiaram os passos de uma grande equipe de reportagem. As expressões “norte a sul” e “24 horas” são utilizadas com uma conotação de completude e totalização. Argumenta-se, então, que o leitor terá em mãos, ou melhor, ao alcance dos olhos, uma reportagem que assume uma posição privilegiada, uma testemunha macro que consegue abarcar toda a violência de um dia. O olhar panorâmico, como aquele do alto de um arranha-céu, é a aspiração de uma série descontínua de narrativas. A cidade é lida de forma fragmentada e, então, costurada e reconstruída de uma forma totalizante através das narrativas das violências e dos crimes que ocorreram ao longo de um período estritamente determinado.

O segundo ponto que podemos aferir em relação a esse texto inicial de *O Globo*, que citamos acima, é a definição de uma realidade – talvez numa tentativa de enfatizar um caráter mais realista da violência do que o normalmente oferecido pelas páginas da editoria de cidade. “A violência como ela é” é a promessa que o jornal faz para o leitor: um pacto de leitura. Essa determinação do discurso jornalístico cria uma realidade e solapa as formas de enunciação ao se colar ao real, confundindo narrativa com vivência²⁰.

²⁰ Não podemos deixar de notar, no entanto, que “a violência como ela é” é uma alusão às crônicas da coluna “A vida como ela é...” escritas por Nelson Rodrigues nos anos 1950. Essas crônicas foram idealizadas por Samuel Wainer, dono do jornal *Última Hora*. Ele queria que Nelson

É imperativo que quebrems o elo sinédóquico que o texto de apresentação da série constrói, entre parte e todo, que envolve a questão espacial e temporal, mas também a questão enunciação/realidade. Os relatos colhidos tornam-se a verdade da violência de um dia na cidade do Rio de Janeiro, ou ainda de algo mais: pelo ato de arbitrariedade na definição do dia da cobertura e, também, amparado pelos números estatísticos, a violência de uma dia torna-se a violência de todo e qualquer dia.

O terceiro ponto de análise que podemos extrair da afirmação selecionada do editorial é a especificidade de tal série de reportagens e o quanto isso sai da rotina do que é veiculado usualmente. Uma característica fundamental das editorias de cotidiano, ou seja, a seção do jornal que publica notícias variadas sobre fatos ocorridos na cidade, é a temporalidade: os fatos relatados, majoritariamente, ocorreram no dia anterior. Nesse sentido, a série “24 horas” é algo inusitado no *modus operandi* das apurações de um periódico diário. O valor da reportagem não está nos fatos e, muito menos, em quando eles ocorreram, mas, sim, na estratégia de enunciação proposta pelo jornal.

A série, que foi planejada e mobilizou um número inabitual de repórteres, de certa forma descaracteriza a veiculação diária, pois não se atém à atualidade da véspera. Altera-se o critério de valoração da notícia, enfatizando a narrativa serial descontínua que se fixa em um dia. A tentativa de totalização espaço-temporal ganha maiores dimensões do que o caráter inédito de um fato ocorrido no dia anterior.

Ainda no editorial, um panorama do conteúdo das reportagens e a forma como foi feita a apuração são anunciados antecipadamente. Este, por si só, já é um procedimento diferente do usual nas reportagens sobre violência. O leitor, nesse caso específico, é introduzido a um universo com o qual não está acostumado a lidar na leitura diária, mas que, na perspectiva de *O Globo*, faz parte da vida do carioca. Ao mudar as regras que definem o que deve ser noticiado, muda-se, também, a forma como essas notícias devem ser apresentadas.

Da redação, dois repórteres monitoraram o trabalho da polícia e dos bombeiros por telefone e orientaram os colegas nas ruas. Na madrugada, pelas ruas desertas, os

Rodrigues escrevesse uma coluna diária que tratasse de histórias reais, mas que houvesse, na forma de abordagem, um tom ficcional. Curiosamente, o cronista só seguiu essa regra nos primeiros dois dias. Depois, passou a escrever sem se basear em “fatos reais”.

repórteres perceberam o medo que ronda moradores e até a polícia. Delegacias fechadas e outras com a vigilância de cachorros. Patrulhas da Polícia Militar circulando totalmente apagadas. Na Zona Sul, brigas em casas noturnas e furtos na área boêmia do Centro do Rio. A equipe acompanhou, entre outros, o drama dos pais que perderam o filho inocente numa guerra do tráfico em Santa Cruz e da mulher espancada pelo marido diante da filha de 13 anos (*O Globo*, 22/07/06, p.2).

O detalhamento do esforço que os jornalistas empreenderam para cobrir as vinte e quatro horas de uma noite e um dia tem alguma relevância para a nossa análise. Desde o início, neste editorial, há uma delimitação de lugares para os conteúdos do jornal. Destaca-se determinadas narrativas através de uma série que é composta por diagramação, redação e cobertura distintas das usuais. É uma espécie de experimentação na forma de abordar a violência urbana, tendo como suporte uma forma de enunciar, na televisão, de grande eficácia e de amplo sucesso. Colocando-se em um entre-lugar, como acontece, por vezes, na relação literatura-jornalismo, a série abre espaço para um diálogo entre televisão e imprensa.

Ao nos remetermos aos acontecimentos violentos que foram mencionados no início deste capítulo, veiculados no portal do mesmo jornal na Internet²¹, em contraponto com os jornais diários, temos, ao menos, uma constatação: os acontecimentos do dia anterior já não são mais notícias “de primeira mão”. Coloca-se em questão, muito em parte pela Internet e pela televisão, o caráter de atualidade dos eventos da véspera. Um portal jornalístico, como é o caso de *O Globo online*²², trabalha com a periodicidade do instante, enquanto o diário impresso trabalha com a perspectiva panorâmica do dia anterior.

Sendo assim, qual seria a distância apropriada para narrar a cidade? No caso do jornalismo, que está ligado ao cotidiano e ao primeiro impacto dos fatos, que distanciamento é possível? Uma característica da série “24 horas” é que, dentro dos parâmetros do jornalismo periódico que lida com os fatos da cidade e do cotidiano, o distanciamento de uma semana da apuração para a publicação tem alguma relevância.

Se pressupormos que os fatos cotidianos só interessam para o dia seguinte ou, talvez, para dois dias depois, chegamos a um impasse, pois o retrato da violência de um dia não interessa mais como fato, mas como forma narrativa e

²¹ Ver p. 32.

²² www.oglobo.com.br

como argumento retórico que vai em direção à insuflação do imaginário social do medo. É importante salientar que a reportagem dá muito mais peso à sua própria forma de enunciar que propriamente aos fatos ocorridos. É uma tentativa de redimensionar os parâmetros de leitura do cotidiano que coloca mais à mostra, ou ao menos se pretende que seja dessa forma, os mecanismos de construção do cotidiano que diariamente estão presentes nas narrativas dos periódicos.

Dar ordem à cidade, através do olhar sincrônico, temporal-cronológico, é tentar ser totalizante. É o total que é suposto através de amostras. São amostras em dois níveis e, com isso, uma dupla metonímia: os repórteres não conseguem cobrir todos os crimes registrados naquelas vinte e quatro horas (há ainda os crimes não registrados) e, além disso, a narrativa a todo momento enfatiza o caráter repetitivo e cíclico da violência, pois se baseia, para tal leitura da cidade, nas estatísticas. Os próprios títulos já denunciam tais propostas: “A violência de um dia qualquer” (*O Globo*, 23/07/06, p.20), “A violência como ela é” (*O Globo*, 24/07/06, p.9).

Dessa diferenciada abordagem, podemos concluir que, hoje, as ferramentas de sedução de um diário para atrair leitores sofreram algumas mudanças. Propostas como a série de reportagens “24 horas” são índices de uma tentativa de atrair leitores através de uma construção mais sedutora, mas são ainda pautadas nas regras daquilo que ficou consolidado como o “discurso jornalístico moderno”, trazido ao Brasil na década de 1950 por jornalistas que estiveram nos Estados Unidos²³.

Ainda no editorial de apresentação da série, torna-se evidente a vontade de verdade de que nos fala Foucault²⁴. “Divididos em dois turnos, passaram por emergências de hospitais, locais de crime e 38 delegacias, ouvindo os relatos de vítimas, policiais e até suspeitos”. Fica explícita, nessa frase, a metodologia utilizada pela equipe de reportagem. Não se trata, portanto, da experiência da

²³ “O jornal avançou muito, entre nós, particularmente desde o início da segunda metade do século XX. O jornalismo norte-americano criou, por exemplo, o *lead*, cujos princípios se fundaram na regra dos cinco *W* e um *H*; qualquer *foca* americano sabe que toda notícia deve conter, obrigatoriamente, os seguintes elementos: *who*, quem; *what*, que; *when*, quando; *where*, onde; *why*, por que; e *how*, como. Qualquer jornalista sabe, por outro lado, estabelecer a distinção entre o que é notícia e o que não interessa, dentro daquela malícia de Charles Dana que, para ensinar a alguém, essa diferença elementar, contou: se um homem vai andando pela rua e um cão o morde, isso não é notícia, a não ser que esse homem tenha projeção política, social, financeira, notoriedade por qualquer motivo; mas se um homem morde um cão, isso é notícia” (Sodré, 1999:394).

²⁴ Cf. Foucault, 2005.

violência, mas dos relatos das vítimas que sofreram alguma violência ao longo do tempo determinado pela cobertura jornalística.

Inferimos, também, que a geografia percorrida “de norte a sul da cidade” não é exatamente a de um caminhante percorrendo ruas, mas, sim, percorrendo as instituições do Estado que administram as consequências da violência urbana. Sendo assim, é a partir de dados oficiais que o jornal se compromete a narrar a violência cotidiana. O que está em pauta – como costumeiramente está – é a violência que ocorre no espaço público e não a violência doméstica. Assim, o que é chamado de violência urbana tem íntima relação com o conceito de conflito e com o que se dá nesse espaço da rua que, sendo ou não democrático, é de onde o jornal retira as notícias.

O objetivo da reportagem, uma série que começa a ser publicada amanhã, é mostrar o varejo da violência, os casos que em geral não são noticiados, mas que afetam os cidadãos, causam dor e prejuízo e contribuem para aumentar a sensação de insegurança do carioca (*O Globo*, 22/07/06, p. 2).

O que seria “o varejo da violência”? Um assunto trivial, de pequena importância? Na perspectiva apresentada pelo texto selecionado, parece ser essa a proposta: dar visibilidade a acontecimentos violentos que, por não conterem um grau de notoriedade, acabam não sendo noticiados. Contudo, a palavra varejo também pode significar outra coisa. No dicionário Houaiss (2001), temos, também, a definição de que varejo é o ato de realizar vistoria, busca, inspeção. Este outro significado talvez explique com mais clareza os procedimentos dos repórteres que produziram a série do que propriamente a classificação de uma violência trivial.

“Mostrar o varejo da violência” tem, também, o sentido sub-reptício de vistoriar as instituições do Estado que recebem vítimas ou perpetradores de atos criminosos. Parece, então, que o olhar jornalístico tem uma prancheta à sua frente com itens a conferir. Pautados por dados estatísticos, eles inspecionam essas instituições em busca de exemplos para o seu modelo de análise. Eles descem do alto do prédio para provarem as certezas que avistaram lá de cima, no último andar.

Começamos a perceber, então, que ao demonstrar as estratégias de narração utilizadas, os jornalistas acabam por definir que tipo de violência lhes interessa no

cotidiano usual. A fala do crime que está presente diariamente nos jornais tem íntima relação com os crimes violentos ou de grandes proporções. Mas, além desses, há outros crimes que “contribuem para aumentar a sensação de insegurança do carioca”. O que o jornal pretende é potencializar a fala da rua, o chamado boca-a-boca, disseminando, também, a sensação de insegurança.

Há uma estreita relação entre medo e sensação de segurança no imaginário social. A imprensa diária, em geral, cresceu e se consolidou tendo como base a projeção dos medos, através da narrativa, nos meios sociais onde atuam. A identificação de uma alteridade social é tarefa permanente nas construções das notícias e essa delimitação de posições é feita, em grande parte, hoje em dia, pela forma de narrar a violência e definir personagens e estereótipos que possam habitar um imaginário do medo. A violência urbana como conflito é uma questão que envolve toda uma sociedade. Sem espectadores, sem audiência, a violência continua a matar pessoas, mas não tem o mesmo significado social (Schröder & Schmidt, 2001:5).

A relação entre imaginários e práticas é complicada, ainda mais, pelo fato de que os imaginários estão inerentemente localizados no espaço social. As perspectivas de eventos violentos nunca podem ser “neutras” ou objetivas. O triângulo fundamental da violência inclui os perpetradores, as vítimas e os observadores, todos guiados por suas interpretações fundamentais e suas prioridades. [...] À medida que a escalada de conflitos ou novos confrontos são construídos por cima de antigos antagonismos, vítimas podem se tornar perpetradores e vice-versa, e observadores podem se tornar participantes²⁵ (Schröder & Schmidt, 2001:12) [tradução livre].

Aí se encontra a importância do jornalismo como forma de mediação dos conflitos sociais. Pela grande amplitude de alcance e a conseqüente visibilidade, os meios de comunicação de massa, aqui representado pela imprensa, agenciam representações sociais que constituem a produção de significados. As linguagens da violência são, elas também, violência. O modo como a imprensa representa a violência não está separada da própria realidade desta. Os significados que são extraídos das interpretações dos atos formam um triângulo da violência que não

²⁵ “The relationship between imaginaries and practices is complicated further by the fact that imaginaries are inherently positioned in social space. Perspectives on violent events can never be ‘neutral’ or ‘objective’. The fundamental ‘triangle of violence’ includes perpetrators, victims, and observers, all of whom are caught up in their own interpretative frameworks and their own agendas. [...] As conflicts escalate or new confrontations are built upon old antagonisms, victims may turn into perpetrators and vice versa, and observers may become active participants”.

deixa de fora o espectador. Este é também um agente, talvez um dos mais importantes quando se trata da questão do imaginário e de toda a significação política que há nessas representações e nessas formas de narrar.

2.2.3. A visão panorâmica

Em “24 horas”, quais são os mecanismos que nos deixam ler a cidade? Seria até certo ponto plausível se retomássemos a análise de Michel de Certeau (1994). Do alto de uma das torres do *World Trade Center*, que na época proporcionava leituras outras, e que hoje já não permite nem física e nem simbolicamente o mesmo caminho que o historiador francês trilhou, ele descreve o mar de concreto de que é feita a ilha de Manhattan. Ele admira tal paisagem através de sua própria escrita, mas em certo momento do texto começa a se indagar: “Qual é a fonte desse prazer de ‘ver o todo’, de continuar olhando, de totalizar o mais imoderado dos textos humanos?”

O que o autor coloca em discussão não só neste momento, mas em todo o livro *L'invention du quotidien* (1990), é uma problemática de cunho epistemológico, que está muito presente, hoje em dia, no campo da História. No debate entre macro-história e micro-história, a pergunta se repete: com que distância devo olhar o meu objeto de estudo?

Ao olhar a cidade de Nova Iorque do alto do seu símbolo máximo, Certeau está se indagando sobre tal questão epistemológica. O cartaz enigmático que está no alto da torre reforça tal questionamento: “É difícil estar por baixo quando você está em cima²⁶” (Certeau, 1994:22). O autor, então, desenvolve o argumento de que o conhecimento através das totalizações é uma ficção e que, na verdade, essa visão “do alto” não consegue ler o que se passa nas calçadas, ou seja, não consegue ler “as maneiras de fazer” do homem comum, que transforma o lugar em espaço pelo simples fato de utilizá-lo de uma maneira não planejada.

O olhar panorâmico é a própria produção da ficção para Certeau. Ele está interessado em ler o que está por baixo, o que é possível ler ao andar pelas ruas, ao experimentar a cidade não só pela visão, mas por todos os outros sentidos,

abrindo novas possibilidades de se “ler” as complexidades de uma cidade como Nova Iorque²⁷.

Ao nos determos na análise da série de reportagens “24 horas”, não podemos deixar de notar a vontade totalizante que acompanha toda a narrativa, seja por meios gráficos ou escritos. É claro que não se trata do olhar panorâmico que se tem do alto de um prédio de 110 andares. No caso, estamos focalizando narrativas jornalísticas impressas veiculadas cotidianamente. Essas representações tornam legível a cidade através de outros mecanismos que não a altura de um gigante de aço e vidro. É um olhar panorâmico mais sutil, que utiliza pequenos artificios (textos e imagens, de variadas maneiras) como forma de enunciação tomada pelo “prazer de ver o todo”, de ser testemunha macro. Por esse viés, o que é enfático nesta série é a questão temporal em seus vários aspectos: a sincronicidade, a rapidez, a precisão do instante e a cronologia.

Nos dois primeiros dias de publicação, as reportagens narram os acontecimentos do dia 15 de julho de 2006. Os outros cinco dias que completam a série relatam os comentários de especialistas em relação a alguns pontos: “banalização da violência”, “o drama das vítimas da violência”, “o policiamento nas áreas onde ocorreram os crimes”, “problemas com o 190 da PM” e as investigações dos crimes que ocorreram no dia da cobertura da série.

Adaptando o formato da série televisiva para o jornalismo impresso, *O Globo* opta por dividir as vinte e quatro horas em duas edições: a primeira contempla de 00h até 12h e a edição seguinte narra as violências de 12h até 00h. No seriado televisivo, porém, cada episódio retrata uma hora de um dia, ou seja, ao todo, cada temporada tem vinte e quatro episódios.

Os recursos visuais destacam a série das outras reportagens da editoria Rio²⁸. Há uma rubrica que acompanha todas as edições e todas as páginas em que há reportagens relacionadas à temática proposta. Esta rubrica é idêntica ao logotipo da série televisiva, que é caracterizado pelo número 24 no formato de um

²⁶ A tradução literal não consegue capturar o sentido ambíguo que a expressão tem em inglês. No original, a frase é: “it’s hard to be down when you’re up”. Que poder significar, em tradução livre, “é difícil ficar triste quando se está em cima”.

²⁷ Não é à toa que ele propõe tal perspectiva. Michel de Certeau é fruto de uma vertente historiográfica conhecida como *nouvelle histoire*, que propunha uma revisão da história, ou seja, a reformulação de uma epistemologia do campo historiográfico, optando por um enfoque voltado para as questões da cultura, saindo um pouco do eixo do determinismo econômico-político.

²⁸ Nome da editoria de cidade no jornal *O Globo*.

relógio digital. Nesse sentido, altera-se o projeto gráfico do jornal e cria-se um novo padrão de diagramação.



FIGURA 2²⁹



FIGURA 3³⁰

Esta rubrica fica posicionada no alto da página, em cores, sempre com uma citação abaixo, que destaca a fala de algum personagem que está presente em meio aos relatos. Essa, aliás, é uma característica de todas as sete edições que formam a série: há sempre uma ou duas citações que nos remetem ao conteúdo da narrativa. São frases como: “Está tudo tranquilo. Hoje não tem nada para vocês [jornalistas]”, “Quando dei por mim, estava no chão. Foi quando percebi que tinha sido assaltado”, “Felizmente não aconteceu nada comigo, mas o carro não tem seguro”, “O que mais me apavorou foi não conseguir abrir o vidro do carro. Ainda

²⁹ Logotipo da série de televisão.

³⁰ Rubrica utilizada na série que foi publicada no periódico *O Globo*.

bem que não atiraram”, “Eles arrancaram as crianças e a adolescente do banco de trás pelos cabelos”.

Nas duas edições que relatam os fatos cronologicamente, há pequenos retângulos na parte inferior da página, indicando, de forma sucinta, a cronologia de todos os fatos que são relatados na narrativa do texto corrido que ocupa boa parte da página. Na primeira edição temos o relato das violências que ocorreram após a meia-noite.

00:05

William Menezes dos Santos, de 25 anos, é baleado num confronto entre bandidos e policiais militares no Morro da Cutia, no Andaraí. Ele chegou morto ao hospital. Segundo a polícia, William fazia parte do grupo que atirou contra uma equipe da PM num dos acessos à favela.

00:30

O auxiliar de conferência Júlio César Borges leva uma garrafada na cabeça durante um assalto na Rua Carolina Machado, em Oswaldo Cruz. Ele voltava do trabalho quando foi atacado por cinco menores. Socorrido por um motorista de van, ficou no hospital até as **5:00** [grifo do jornal].

01:00

Traficantes matam com três tiros de fuzil o sargento da PM Wanderlei Jorge da Silva, de 39 anos, na Vila Joaniza, na Ilha do Governador. O policial foi levado pelos colegas no Caveirão para o Hospital da Força Aérea do Galeão, mas não resistiu e morreu 40 minutos depois.

01:00

Morre no Hospital Pedro II, em Santa Cruz, Carlos Henrique Flávio, de 17 anos. Ele levou 13 tiros na Favela do Rola por volta das **22h30m**, quando saía da casa da namorada. O jovem foi, provavelmente, confundido por traficantes com um bandido rival.

01:40

Ao deixar uma casa de shows em Vila Valqueire, o universitário Carlos Machado descobre que seu Corsa tinha sido furtado. Ele e namorada [sic] foram de carona com policiais militares até a 41ª DP (Tanque), onde o caso foi registrado. Foi o segundo carro de Carlos levado por bandidos.

01:45

Um cadáver é encontrado por policiais militares num matagal às margens da Estrada de Jacarepaguá, perto de Rio das Pedras. Às **11h**, o corpo ainda não tinha sido recolhido pelo rabeção. Até sexta-feira, a vítima continuava sem identificação no IML.

02:15

Policiais militares perseguem dois jovens num táxi na Estrada do Camboatá, em Anchieta. Na fuga, o carro bate num poste e os dois são presos. Eles tinham acabado de roubar o carro de um taxista em Nilópolis. O dono do carro entrou em desespero ao ver o veículo batido.

04:30

Na volta para casa, um garçom de 29 anos é golpeado no rosto com um copo por um bêbado dentro de uma van. Desesperado com os ferimentos, a vítima atacou o agressor. Os dois desceram na Avenida Atlântica, no Leme. Um policial separou a briga.

Ao longo das duas edições que cobrem as vinte e quatro horas, quarenta retângulos são utilizados para descrever os eventos, separadamente, com ênfase na exatidão do instante, de forma cronológica. Os fatos que usualmente estariam no corpo do texto estão alocados em pequenos retângulos com o título e a hora em que ocorreram. Além disso, o fato é narrado no tempo presente, ao invés do costumeiro pretérito. O leitor parece acompanhar uma narrativa que está ocorrendo naquele instante. Em alguns momentos, como apontado acima, à 01h00, dois eventos ocorrem simultaneamente. A continuidade espacial de uma notícia, que normalmente responde à pergunta “onde ocorreu o fato?”, se desfaz em função de uma continuidade, ou melhor, de uma sincronicidade.

Duas mulheres que nunca se conheceram, saindo cada uma delas de uma estação diferente do metrô, sofrem a mesma violência: foram assaltadas às **23:30** [grifo do jornal] de sábado, dia 15 de julho. Uma, na saída da estação da Lapa. A outra, na estação do Flamengo (*O Globo*, 24/07/06, p.10).

Dessa forma, a série vai passeando pela cidade do Rio de Janeiro conferindo e anotando a violência exibida pelas estatísticas, que aparecem no centro da página do primeiro dia da publicação: “414 casos de violência registrados nas delegacias da capital no sábado, dia 15 de julho, enquanto a média nos primeiros cinco meses deste ano é de 860 ocorrências por dia”. Desses 414 casos, alguns são destacados: mortes, roubos de veículos, assaltos a transeuntes, assaltos em ônibus e lesões corporais.

Ao longo da vistoria da violência “menor” da cidade, constata-se que há uma discrepância entre as estatísticas do dia e os números que eram esperados. A violência de um dia qualquer não é a mesma das médias que tanto habitam as páginas dos jornais. Ao caminhar pela cidade, a violência toma outras dimensões, e o medo é personificado não por números, mas por nomes ordinários, situações ordinárias.

O que os números da estatística policial não mostram é que o auxiliar de escritório trabalhou sete anos para comprar o Tubarão, avaliado em R\$ 7,5 mil. E o perdeu em três meses. Sem seguro, ele só conta com a sorte para recuperar o veículo. A violência que atingiu mais de 400 pessoas no sábado não reflete a rotina diária de crimes no Rio. Números oficiais do Instituto de Segurança Pública (ISP) mostram que a média de casos nos primeiros cinco meses de 2006 é de 860 por dia. Ou seja, mais que o dobro (*O Globo*, 23/07/06, p.20).

O texto, mesmo utilizando a estatística como argumento e como legitimação, acaba por reconhecer as cegueiras dos olhares totalizantes, de caráter estrutural, que não compreendem o que se passa nas ruas das cidades.

O objetivo da série é dar espaço para o tipo de violência que atinge o homem comum e que proporciona histórias diversas que não aquelas costumeiras que envolvem traficantes. São as violências “menores” que, na verdade, formam a grande maioria. Por esse viés, o que se espera de tal tipo de abordagem é uma complexificação do olhar para o cotidiano, pois a perspectiva vai para o homem comum. No entanto, as formas de enunciação encontradas apontam para outras coisas. O excessivo uso de números estatísticos, a remissão à série de televisão. Todos os casos são lidos com o auxílio das, e em relação às, estatísticas, não importando a maneira como ocorrem, mas o que eles representam numa perspectiva macro, que totaliza a cidade por sua violência.

Há três tipos de enunciação que se repetem em uma mesma edição, criando uma redundância, característica da imprensa cotidiana e também das séries descontínuas como o folhetim, que precisam lembrar a trama a todo momento seja para aqueles que a acompanham diariamente, seja para aqueles que acompanham esporadicamente. A primeira enunciação é o texto panorâmico que introduz a série, a segunda enunciação são os retângulos cronológicos e a terceira enunciação é um texto corrido que “salta” por diferentes pontos da cidade, também guiado pela ordem cronológica.

O texto introdutório tem características inusitadas, que dão um caráter mais dramático à reportagem. É uma narrativa que não se limita a descrever tais eventos, mas que encadeia diferentes histórias de violência através de uma sucessão temporal como ordem formal. As estratégias de reportagem são explicitadas e as estatísticas do dia 15 de julho são apresentadas.

Quando o relógio marcar 24:00, não terão acontecido na cidade crimes de repercussão como chacinas, invasões de grandes favelas por bandos rivais,

arrastões e fechamentos de vias expressas por “bondes” de traficantes. Mas terão sido registrados 414 casos de violência nas delegacias da capital, sem contar 18 acidentes de trânsito com vítimas, muitos causados por imprudência. Dramas que muitas vezes parecem invisíveis no cotidiano do Rio.

Para mostrar a brutalidade embutida num dia como outro qualquer, 16 repórteres passaram 24 horas percorrendo delegacias e emergências de hospitais públicos e estiveram em locais onde ocorreram crimes no Centro e nas zonas Sul, Norte e Oeste do Rio. Histórias de homicídios, assaltos, furtos, agressões, ameaças e até que o que os policiais chamam de feijoada (brigas entre vizinhos, principalmente nos fins de semana) revelam a violência como ela é (*O Globo*, 23/07/06, p. 20).

Análises e analogias são feitas a partir dos casos ocorridos durante a cobertura dos repórteres. As descrições são pormenorizadas, destacando sempre o instante exato em que ocorreram. Há utilização de metonímias a todo momento: os casos ilustrados são relacionados diretamente às estatísticas do dia e também à média diária do ano. O texto faz articulações com casos ocorridos, sentimento de insegurança e medo, rotina, cotidiano, série televisiva, relatos inesperados, dramas pessoais, banalização da violência, cronologia e, em alguns casos, sincronia. A experiência urbana construída tem um forte vínculo com o tempo e menos com o espaço do fato ocorrido. O espaço serve como aglutinador da violência sincrônica, sendo, assim, uma estratégia discursiva que acaba por insuflar o imaginário do medo.

Nesse texto, aparecem algumas histórias que também estão narradas nos retângulos da parte inferior da página, como o primeiro caso, ocorrido às 00h05. Assim começa o texto da reportagem:

Sábado, 15 de julho de 2006. O dia começou há apenas cinco minutos e William Menezes dos Santos, de 25 anos, é baleado durante uma troca de tiros com policiais no Morro do Andaraí, Zona Norte do Rio. Ele morre antes de chegar no Hospital do Andaraí. Começa assim, de forma sangrenta, a rotina de violência de um dia comum no Rio (*O Globo*, 23/07/06, p.20).

E também repete o caso ocorrido às 04h30.

Os registros nas delegacias não são um espelho perfeito da violência de cada dia. Exemplo disso é a briga em que se envolveu o garçom Carlos Augusto da Conceição, de 29 anos. Ele voltava do trabalho numa van quando, às **04:30** [grifo do jornal], na Avenida Atlântica, no Leme, o biscoiteiro Marcelo Fábio de Mesquita, visivelmente embriagado e segurando um copo de vidro cheio de caipirinha, embarcou e começou a perturbar os passageiros. Tentando evitar confusão, Carlos pediu a Marcelo que se acalmasse. Recebeu como resposta o copo no rosto. A agressão provocou cortes profundos e uma explosão de raiva. Os dois rolaram para fora do carro e o caso só não teve conseqüências mais graves devido à

intervenção de um PM: - Um trabalhador voltando para casa é atacado de maneira covarde e por pouco não mata o infeliz que o agrediu e desgraça a própria vida – comentou o policial. Ensangüentados, os dois foram socorridos numa ambulância do Corpo de Bombeiros. Como as partes não deram queixa, a agressão não foi registrada e o drama do garçom, que estava trabalhando desde às 18h, ficou restrito ao boletim de ocorrência da PM (*O Globo*, 23/07/06, p.20).

Além de estar no texto introdutório e no retângulo, acima citados, uma fotografia do garçom está em destaque no centro da página, com a legenda: “Um homem envolvido numa briga em Copacabana”³¹.

A redundância é uma estratégia muito utilizada nas enunciações da imprensa. Em relação ao tema violência urbana, há repetições em vários sentidos: as séries de reportagens, os textos que relembram outras situações parecidas com o que está sendo noticiado, imagem e texto se sobrepondo, o discurso do medo, da escalada da violência, a estatística como verdade e como referência.

A reportagem especial “24 horas” é algo fora do ordinário e da dinâmica na qual são produzidas as notícias. A narrativa dessa série elabora uma meta-visão da cidade do Rio de Janeiro com os óculos da violência que ocorre nas ruas. São as notícias que já não cabem no jornal. O Rio de Janeiro é uma metrópole, cidade polifônica, onde milhares de ações acontecem todos os dias. Os resultados físicos da violência tornam-se rotina e acabam não sendo passíveis de publicação, tornando-se “normais”, triviais.

Mas, então, qual é a propriedade que a violência tem que a torna passível de ser representada com tal diferenciação de enunciação, criando-se todo um aparato discursivo que não está presente nos jornais diários?

A força expressiva desta linguagem da violência vem deste movimento de os episódios deixarem os lugares particulares ou privados de sua ocorrência para se extravasarem numa dimensão pública onde se encontram, sobretudo, com instituições e discursos preexistentes, que passam a produzir sentidos e a orientar práticas sociais sobre a violência. Daí ser a violência mobilizadora e fundadora, expressa conflitos, dá visibilidade a questões sociais ou políticas latentes, provoca a produção de sentidos em diversas instâncias discursivas e aciona práticas institucionais e políticas (Rondelli, 2000:152).

Há uma mediação entre o acontecimento e o amplo público leitor: ao reportar as violências do cotidiano, os meios jornalísticos acabam criando, inexoravelmente, um circuito de produção de sentidos. Os relatos dos meios de

³¹ Ver figura 1.

comunicação têm a potencialidade de atravessar uma sociedade seja ela de âmbito local ou mundial. Essa não é uma travessia aleatória, é, sim, um esforço de organização de significados.

O imaginário da violência é composto por essa produção de significados, a partir de fatos conflituosos. São narrações variadas que utilizam a violência como vocabulário, ou seja, narrativas que produzem frases, sentenças, afirmações, que ganham um sentido na sociedade através da força expressiva que o ato possui. A violência não é mero ato agressivo, é, também, linguagem, ato de comunicação. Nesse sentido, se constatamos a existência de um imaginário da violência, concluimos, também, que há uma forte relação deste com um imaginário do medo que atravessa as mediações da cultura de massa.

A narrativa do medo, no mundo contemporâneo das novas tecnologias, invade o instante e não mais a contingência, a circunstância. De diária, a representação passa a tomar como foco o tempo acelerado, efêmero e regular, ou seja, enquanto o periódico diário faz a cobertura dos eventos do dia anterior, esta reportagem faz a cobertura dos instantes de um dia qualquer. Os casos não se referem a um dia específico, ao contrário, tornam-se a consubstanciação de uma idéia que perpassa socialmente o cotidiano: o imaginário do medo da violência. A proposta não é complexificar as questões da violência, mas produzir consensos através de definições e representações previamente existentes.

2.2.4. O mapa de *Chronos*

O instante, da forma como é construído e representado em “24 horas”, é apenas ingrediente de uma estratégia maior que é tornar legível a cidade por meios totalizantes. O instante do *kairos* de que fala Certeau tem a ver com o aproveitamento da ocasião para operar de forma não-programada, utilizando a memória e a razão do homem comum. Para contextualizar historicamente o que significam as táticas através das maneiras de falar (retórica), Certeau coloca os sofistas como ocupantes de um lugar privilegiado, pois eles tinham como princípio tornar “mais forte” a posição “mais fraca” e, além disso, pretendiam possuir a arte de vencer o poder (a ordem estabelecida) por uma certa maneira de aproveitar a ocasião. Nesse sentido, as teorias dos sofistas inscrevem as táticas em

uma longa tradição de reflexões sobre as relações que a razão mantém com a ação e com o instante.

“24 horas” não enuncia, de forma alguma, como representação que privilegia o fraco em relação ao forte. A própria criação do espaço da série já é uma estratégia e um pacto de leitura com os interlocutores. De modo algum podemos entender “24 horas” através do que Certeau definiu como *tática*, mas, mesmo assim, ainda é possível destacar as nuances de tal discurso em relação aos habituais, que compõem a editoria de cidade. É preciso entender como é articulada a categoria tempo como ênfase e âncora em relação a todas as outras. O narrador se traveste de *Chronos*³² e sai pela cidade mostrando os horrores de um dia e uma noite.

Na estratégia narrativa e na relação com o espaço urbano há um olho totalizador que se guia pela ênfase no tempo e no instante, não fazendo uso de mapas e lendo a cidade através da violência urbana. Em sete dias de publicação da série de reportagens, passamos por trinta e oito bairros do Rio de Janeiro. Percorremos, visualmente, lugares pelo tempo, guiados pela precisão de *Chronos*. As narrativas paralelas, simultâneas, vão se encadeando como planos cinematográficos. Como segue uma ordem cronológica, a reportagem é a toda hora reterritorializada através de expressões como “à cerca de 25 quilômetros dali”; “Vinte minutos antes da morte do PM”; “Meia hora mais tarde”; “Bem longe dali”; “do outro lado da cidade”; “a quilômetros do Leblon”; “bem distante dali”; “no mesmo horário”, “o dia também é violento para a digitadora Rosângela”. Essas expressões iniciam a descrição de um outro episódio que não tem ligação espacial com o primeiro. Saltamos pela cidade em *raccord* temporal. Ela nos aparece como violência total, onipresente, constante, ficcional. O relato organiza e dá significado à caminhada pela cidade.

³² De acordo com a teogonia órfica, Chronos surgiu no princípio dos tempos, formado por si mesmo. Era um ser incorpóreo e serpentino possuindo três cabeças, uma de homem, uma de touro e outra de leão. Uniu-se à sua companheira Anaké (a inevitabilidade) numa espiral em volta do ovo primogênito separando-o, formando então o Universo ordenado com a Terra, o mar e o céu. Entre os gregos antigos havia três concepções de tempo: *chronos*, *kairos* e *aión*. A primeira refere-se ao tempo cronológico, quantitativo ou seqüencial; a segunda é uma antiga palavra grega que significa "o momento certo" ou "oportuno", e designa o instante indeterminado no tempo em que algo especial acontece; a terceira é uma concepção de tempo como fluxo eterno feito de instantes. Em *Aión*, o presente não existe, é apenas divisão, refeita a cada instante, entre um passado e um futuro.

Há uma curiosa ausência ao longo das reportagens. Em nenhum momento mapas são utilizados como forma de enunciação, ao contrário do que usualmente vemos nos jornais. Na falta destes, os relatos acabam se tornando os guias da cidade. “Onde o mapa demarca, o relato faz uma travessia. O relato é ‘diegese’, como diz o grego para designar a narração: instaura uma caminhada (‘guia’) e passa através (‘transgride’)” (Certeau, 2005:215). Ao atravessar a cidade, o texto acaba tornando-se *metaphorai*, como os meios de transporte em Atenas. São metáforas que organizam itinerários usando a cronologia como motor de locomoção.

Os fatos narrados a seguir ocorreram entre o primeiro minuto e as **06:00** [grifo do jornal] de sábado. Uma equipe do Grupamento Tático-Móvel (Getam) da PM patrulha a Avenida Ayrton Senna, na Barra da Tijuca, quando uma quadrilha de traficantes em frente à Favela Gardênia Azul. Ao perceberem a chegada da polícia, os bandidos fogem, deixando para trás uma granada, apreendida pelos PMs.

À cerca de 25 quilômetros dali, à **00:20** [grifo do jornal], Maurício Varanda Paiva, de 19 anos, tem seu carro roubado por dois homens quando deixava a namorada em casa, no Andaraí. Dois dias depois, o carro seria recuperado no Rio Comprido: - Eles só tinham roubado o rádio, mas, ao tentarem fugir da polícia, bateram várias vezes com o carro, que foi parar na oficina. Apesar do prejuízo, estou feliz por conseguir reaver o veículo – disse Maurício.

Passados apenas dez minutos do assalto sofrido por Maurício, o auxiliar de conferência César Borges teve a volta para casa interrompida. À **00:30** [grifo do jornal], quando ele descia do ônibus no subúrbio de Oswaldo Cruz, foi abordado por cinco homens. Um deles o atingiu com uma garrafada na cabeça. Os ladrões levaram a sua bolsa e até um crachá (*O Globo*, 23/07/07, p.21).

Os relatos cotidianos tornam-se nossos meios de transporte coletivo. Entre as micronarrativas que nos chamam a atenção para um fato violento localizado, temos conectivos temporais ou quantitativos que nos fazem correr os olhos pela cidade do Rio de Janeiro com os óculos e as lentes que só destacam o espaço público através das violências praticadas. De um lugar a outro da cidade, somos conduzidos por relatos que centralizam a caminhada em torno da relação entre violência e tempo.

Conta-se o tempo assim como a estatística enumera quantidades, costurando a idéia abrangente da violência urbana com o imaginário do medo e com uma linearidade progressiva. É uma temporalidade baseada na concepção quantitativa do tempo. Um tempo que é analisável, verificável, passível de classificação pela técnica. Na junção da estatística com o relato cronológico, temos menos uma

caminhada pela cidade e mais uma cartografia da violência. Instauram-se mapas mesmo na ausência gráfica destes.

O mapa, em sua representação moderna, a partir do século XVII, tratou de esconder as operações que o produzem e o tornam possíveis (Certeau, 2005:205). É uma visibilidade opaca que não deixa ver as camadas que o sustentam. Um olhar fotográfico-panorâmico acaba por tornar invisível toda a caminhada que o possibilitou. Retira-se da representação toda a complexidade de olhar “por baixo”. É o mesmo tipo de operação que ocorre ao olhar Nova Iorque do alto das extintas torres gêmeas.

O olhar cartográfico quer tornar tudo legível, afastando-se, assim, de entender o mundo pelas práticas, pelas ações. O objetivo desta forma de construir um saber é tornar o mundo apreensível pela visibilidade. A idéia é que o mundo caiba no nosso espectro de visão, para que, com isso, tenhamos a ilusão de totalizá-lo. Só que o cotidiano não está aí nessa totalização, o cotidiano está no chão, nos detalhes que se proliferam nas maneiras de fazer e de agir.

Visível em si, [a superfície da projeção, o mapa] tem o efeito de tornar invisível a operação que a possibilitou. Essas fixações constituem procedimentos para o esquecimento. O traço que se deixou para trás é substituído pela prática. Ele exhibe a propriedade (voraz) que o sistema geográfico tem de ser capaz de transformar a ação em legibilidade, mas ao fazê-lo provoca o esquecimento de uma maneira de ser no mundo (Certeau, 1994:29).

O mapa – o saber geográfico – da violência, i. e., forma visível de significação dos conflitos, tenta juntar todas as violências em uma só. São espaços e práticas heterogêneas que são narradas conjuntamente através de modalidades específicas de ordenação (na série de reportagens “24 horas” a ordenação cronológica sobressai). Assim, as imagens, até então desconexas, entram em relação na página impressa, sempre com a ordenação textual da legenda.

Produzir mapas da violência significa tornar legível, ou melhor, visível, o instante através de sua reconstituição. A representação da violência é uma tentativa de reconstruí-la pela linguagem, utilizando convenções narrativas, no caso do jornal, que produzem um real urbano que habita as páginas e os leitores

no dia-a-dia³³. Trata-se da violência total de uma cidade, no caso, o Rio de Janeiro. É uma violência imaginada, como as nações também o são³⁴.

Não negamos o registro da violência nem tampouco a concretude dos fatos, mas há de se deixar claro que, como Roland Barthes o fez ao citar Nietzsche, “Não existe fato em si. É sempre preciso começar por introduzir um sentido para que haja um fato.” (Nietzsche apud Barthes, 2004:176). Isso nos leva a crer que as formas de enunciação da violência têm uma importância tão grande quanto a própria ação violenta ou criminosa, pois são essas formas de narrar e enunciar que balizarão as leituras possíveis de um fato.

O discurso jornalístico é uma elaboração da ordem do imaginário, tendo o conceito de imaginário como sendo “a linguagem pela qual o enunciante de um discurso (entidade puramente lingüística) ‘preenche’ o sujeito da enunciação (entidade psicológica e ideológica)” (Barthes, 2004:176). O sujeito da enunciação é aquele que age, que enuncia um discurso, em contato com um imaginário. O imaginário é a própria concretude da representação, não está em outro mundo. São construções de significado que atravessam as sociedades e que possibilitam os significados circularem em variados suportes.

Chegamos, então, ao imaginário da violência, que, nesse contexto de que estamos tratando, se confunde com o imaginário do medo, confirmando a argumentação de Jean Delumeau de que, ao longo da história do medo no ocidente, a modernidade representa uma ruptura: a fonte do medo foi deslocada da natureza para a sociedade³⁵. E como já dissemos acima, os fatos só são fatos, se os preenchermos de sentido. A violência como fato não significa nada, mas enquanto violência enunciada, acaba por ser introduzida na batalha do imaginário que, por consequência, é a batalha do imaginário do medo também.

Nesse sentido, a idéia que propomos é a de que a imprensa cotidiana é uma das grandes balizadoras dos significados da violência urbana. Digo balizadoras, pois não trabalhamos aqui com a idéia de um leitor passivo e, sim, com a noção de que há desvios e leituras múltiplas em relação às propostas pelos meios que as

³³ Não podemos deixar de notar que nesse “real urbano” há um ideal de espaço público como sinônimo de ordem, civilização e limpeza, principalmente no Rio de Janeiro, tem uma estreita relação com a concepção autoritária que vê o uso da violência como a principal forma de controle.

³⁴ Cf. Anderson, 1989.

imprimem. Os mapas que nos são propostos todos os dias, são mapas, também, do imaginário. Sem mapa, a cidade não é perigosa, pois não produzimos sentidos. É só com os mapas imaginados que mudamos nossas trajetórias, coordenadas, em grande parte, pelo medo do desconhecido que habita a mesma *urbes* que nós.

³⁵ O argumento de Delumeau aborda com mais nuances essa questão, mostrando uma mudança mais complexa. Contudo, em linhas gerais, essas modificações respeitam esse movimento.

2.3. Jornalismo e literatura: relatos de ocorrência

O intuito deste sub-capítulo é contrapor dois textos distintos que tratam sobre o tema da violência urbana: a série de reportagens “24 horas” e o conto “Relato de ocorrência” (1996), de Rubem Fonseca. A análise das estratégias narrativas será o foco de atenção que possibilitará uma leitura mais apurada dos textos. Por esse viés, procuro investigar as estratégias de enunciação presentes nesta série de reportagens do jornal *O Globo* e, em contraponto, as estratégias do conto de Rubem Fonseca.

“Relato de ocorrência” ocupa poucas páginas e sua extensão é bem semelhante a das notícias do cotidiano. O conto começa com o relato de um grave acidente de trânsito provocado por uma vaca que trafegava pela ponte de uma rodovia. O motorista de um ônibus não consegue desviar da vaca que atravessou a pista, perde o controle, bate no muro da ponte e o veículo cai no rio.

Nesse momento estamos diante de um acontecimento que, se narrado através das estratégias de enunciação praticadas em função dos “critérios de noticiabilidade” que regem o jornalismo hegemônico, focaria o discurso no acidente e nos acidentados, que aparentemente são os fatos potencialmente espetaculosos do evento ocorrido. No entanto, Rubem Fonseca passa a narrar o que aconteceu em cima da ponte após o acidente, ou seja, o que aconteceu com a vaca. Não há, depois da descrição inicial, maiores dados sobre o acidente ou os acidentados.

Na madrugada do dia 3 de maio, uma vaca marrom caminha na ponte do rio Coroado, no quilômetro 53, em direção ao Rio de Janeiro.

Um ônibus de passageiros da empresa Única Auto Ônibus, chapa RF 80-07-83 e JR 81-12-27, trafega na ponte do rio Coroado em direção a São Paulo.

Quando vê a vaca, o motorista Plínio Sérgio tenta se desviar. Bate na vaca, bate no muro da ponte, o ônibus se precipita no rio.

Em cima da ponte a vaca está morta (Fonseca, 1996:24).

O conto se desenvolve a partir do que é feito com a vaca morta. Alguns transeuntes que passavam pelo local começam a disputar as melhores partes da carne do animal. Em meio a essas ações que caracterizam o conflito do drama, as personagens são apresentadas somente por seus nomes e, em alguns casos, por seus graus de parentesco com outras personagens.

Assim, interessa ao autor narrar personagens anônimas, das quais não temos qualquer referência de sua experiência, de sua subjetividade e de sua história. São personagens que apenas compõem a multidão desconhecida das cidades. A estratégia de representação, dessa forma, prioriza menos a análise psicológica que a ação das personagens. O leitor acompanha as personagens em suas trajetórias orais (as falas, os diálogos) e em suas ações pragmáticas. Não há aberturas para uma leitura que focalize os pensamentos e as formas de subjetivação construídas, pelo autor. A figura da personagem, então, acaba por exercer uma função, primordialmente, descritiva, mas que acaba desenvolvendo uma enunciação que escreve espaços, ou seja, que privilegia a espacialidade que a narrativa pode construir.

No entanto, as formas de construção das personagens não são as únicas estratégias de enunciação que formulam uma espacialidade na narrativa. A presença, marcada, de um narrador é um fator preponderante para que “Relato de ocorrência” complexifique a representação. Apesar do uso de uma linguagem bruta e sucinta, o conto não investe no apagamento da figura do narrador em função de uma estratégia que quer se colar ao real, que quer se estabelecer como verdade. Pelo contrário, e ironicamente, o relato de ocorrência construído por Rubem Fonseca constrói um realismo em que a figura do narrador surge em função das personagens e suas ações.

O desastre foi presenciado por Elias Gentil dos Santos e sua mulher Lucília, residentes nas cercanias. Elias manda a mulher apanhar um facão em casa. Um facão?, pergunta Lucília. Um facão depressa sua besta, diz Elias. Ele está preocupado. Ah! Percebe Lucília. Lucília corre. Surge Marcílio da Conceição. Elias olha com ódio para ele. Aparece também Ivonildo de Moura Júnior. E aquela besta que não traz o facão!, pensa Elias. Ele está com raiva de todo mundo, suas mãos tremem. Elias cospe no chão várias vezes, com força, até que a sua boca seca (Fonseca, 1996:24).

Estabelece-se uma perspectiva definida tanto no ato de narrar quanto no que se escolhe para narrar. O ônibus que caiu não é fato a ser narrado, mas a briga pela carne de uma vaca é. Não se trata, portanto, de um realismo do espetáculo, mas de um realismo brutal³⁶, que vai em busca do relato como construção, como ficção que é alimentada pela experiência, pelo cotidiano.

³⁶ Termo cunhado por Alfredo Bosi (1997).

Por outro lado, a série *24 horas* publicada em *O Globo*, de certa forma, é também uma tentativa de narrar não os “grandes” acontecimentos do dia a dia, mas os pequenos furtos, os roubos, as brigas e as mortes banais, enfim, percalços da experiência urbana carioca contemporânea. Seria como uma tentativa de fazer a aproximação do texto jornalístico com os relatos de bairro e também com os relatos de ocorrência. Nesse sentido, trata-se de uma estratégia de enunciação que prioriza os “micro-relatos” como forma de narrar para o leitor “a rotina de violência de um dia comum no Rio” (*O Globo*, 22/07/06, p.2).

Aliás, poderíamos interpretar a busca dessa série de reportagens pelo relato de ocorrência por pelo menos dois sentidos: o primeiro seria o fato dos jornalistas irem procurar o registro do “varejo” da violência nas instituições públicas, principalmente delegacias de polícia, que produzem esses relatos padrões geralmente nomeados como boletim de ocorrência. São as formas de registro de documentação do Estado em caso de acidentes e atos de violência que ocorrem cotidianamente. A segunda interpretação, que não nega a primeira, seria mais uma metáfora que o texto sugere através da estratégia de aproximação com a ficção que essa série propõe; por esse viés, podemos dizer que as reportagens buscam o “Relato de ocorrência” literário, como o de Rubem Fonseca.

No primeiro sentido, o “critério de noticiabilidade” é alterado em função da construção de uma série pré-estabelecida pelos editores do jornal. Não há, nessa perspectiva, qualquer disposição de narrar o cotidiano e seus acontecimentos corriqueiros como algo que, por si só, deva ser reportado e que tenha relevância dentro da estrutura normal de um jornal de grande circulação. A série, nesse caso, funciona como a estrutura que legitima qualquer representação de atos de violência dentro deste meio de comunicação. A construção textual, por esse viés, antecede à experiência. As formas de enunciação já estão formuladas, delimitadas e legitimadas. O que escapa à representação jornalística torna-se não-existência. Esse é o paradigma em que circulam as notícias: a estratégia de enunciação que é considerada eficaz é repetida à exaustão.

De fato, se a equipe de reportagem da série “24 horas” presenciasse algo diferente do que esperavam, o esforço teria sido em vão, já que essa série não comporta “grandes acontecimentos”. Apesar da proposta das reportagens ser uma investigação (ou seja, tentar descobrir algo) sobre as violências do cotidiano - aquilo que é esperado e ao mesmo tempo inesperado -, há nessa “experimentação”

do “critério de noticiabilidade” uma regra bem estabelecida: somente o varejo da violência, ou seja, as violências “menores” seriam noticiadas. Essa estratégia tenta se diferenciar do que normalmente o jornal relata todos os dias, inclusive utilizando uma diagramação específica para narrar a “violência de todos os dias” (*O Globo*, 24/07/06, p. 9).

No segundo sentido, o cotidiano torna-se notícia em função de uma construção narrativa com estratégias outras, que não aquelas normalmente utilizadas na imprensa hegemônica. Faz-se uso da série e de seu caráter de diferenciação do resto do jornal como uma estratégia de enunciação que flerta com a criação literária de contos de, por exemplo, Rubem Fonseca, justamente pela diferenciação das usuais formas de utilização das categorias personagem, narrador e espaço.

Na série de reportagens, a construção narrativa é estabelecida antes da apuração dos fatos. Parte-se de uma premissa estatística de que diariamente acontecem “x” casos de violência, e que os repórteres narrariam esses fatos violentos miúdos como forma de demonstrar a realidade brutal da cidade. Sendo assim, a própria experiência do encontro dos jornalistas com as vítimas da violência não acrescentaria, tornaria complexa ou enriqueceria o relato, pois as formas de enunciação já estavam estabelecidas: a ordem do discurso³⁷ jornalístico não poderia ser alterada. O discurso jornalístico seria, assim como *Chronos*, auto-suficiente, referência da realidade, relato da verdade.

A formatação em série descontínua possibilita que as notícias se descolem do jornal – até pelos modos de diagramação e construção textual –, mas, ao mesmo tempo, continuem com o mesmo grau de legitimidade de uma outra reportagem qualquer. O jornalismo, então, cruza e borra a fronteira com a ficção, pois utiliza o cotidiano como foco e tema de uma narrativa através do processo de narração em série.

Dessa forma, o acontecimento extraordinário não é mais o fato a ser reportado, mas a própria forma de reportar o fato. Ao pensar a estrutura da cobertura, tinha-se de antemão uma estratégia de publicação do que seria presenciado ao longo da cobertura dos jornalistas nas ruas do Rio de Janeiro. De certo modo, os acontecimentos, eles próprios, são esvaziados de sentido, pois só

³⁷ Uso o conceito no sentido em que Michel Foucault (2005) o formulou.

servem como exemplificação de um modelo já estabelecido e pensado. A idéia de trabalhar por amostra e por metonímia da parte pelo todo evidencia não só uma estratégia que tenta abastecer o imaginário do medo, como narrá-lo de forma serializada, ou seja, representando a violência como uma prática que se repete. A leitura de um dia torna-se a de todos os dias: “a violência como ela é” (*O Globo*, 24/07/06, p.9).

Nesse sentido, a busca pela representação jornalística baseada nos números estatísticos relacionados à violência urbana fracassa, como já era de se esperar. A estrutura abstrata de números que se remetem a uma média diária não dá conta de narrar o cotidiano, pois este é feito de imprevisibilidades. A busca diária por reportar ‘os grandes acontecimentos’ violentos (“crimes de repercussão, chacinas, invasões de grandes favelas por bandos rivais, arrastões e fechamentos de vias expressas por bondes de traficantes”; *O Globo*, 23/07/06, p.20), como mencionado no texto de apresentação da série de reportagens é índice de que o jornalismo de massa tem como pressuposto um “real imaginário”, ou seja, algo abstrato que acontece todos os dias da mesma forma e que é construído através de análises matemáticas que não levam em conta a experiência da violência, mas apenas seus resultados e seus números classificadores.

O foco de atenção recai, então, não em qualquer fato, mas em fatos potencialmente espetaculares. Fatos que podem ser narrados como drama; conflitos que são apresentados através de estratégias textuais e imagéticas dos jornalistas com o intuito de despertar o interesse do leitor. Desta forma, no mesmo sentido do drama literário, a narrativa jornalística faz uso da série como elemento articulador de dramas distintos, mas sincrônicos. Prioriza-se uma perspectiva que cria um mapa e não um itinerário, como diferencia Michel de Certeau:

A questão toca finalmente, na base dessas narrações cotidianas, a relação entre itinerário (uma série discursiva de operações) e o mapa (uma descrição redutora totalizante das observações), isto é, entre duas linguagens simbólicas e antropológicas do espaço. Dois pólos da experiência. Parece que, da cultura “ordinária” ao discurso científico, se passa de um para o outro (Certeau, 2005:204).

A categoria tempo, evidenciada no próprio título da série, ganha maiores dimensões e ordena a representação da cidade através de suas violências. O tempo comprime o espaço e faz do narrador uma figura onipresente e totalizante, reduzindo e simplificando a complexa tarefa de narrar o cotidiano, a cidade.

A sincronicidade que a narrativa jornalística inspirada na série televisiva propõe conjuga dois aspectos: os pequenos acontecimentos do cotidiano e também um olhar panorâmico e onipresente de um dia qualquer, de qualquer dia. Assume-se, no primeiro aspecto, um jornalismo pautado em personagens que não habitam as páginas dos jornais. No segundo aspecto, assume-se um dispositivo panóptico de vigilância total. O narrador passa do asfalto para o alto do prédio em deslizamentos contínuos. Em um momento se coloca em perspectiva o fato miúdo, por outro momento o narrador é a voz onipresente que defende uma tese pré-concebida. O jornal, então, assume a perspectiva de denunciador de um terror presente em todo e qualquer dia no Rio de Janeiro.

O próprio ato de narrar em série exige, como pressuposto, a ordenação de um drama no seu sentido literário: qualquer narrativa em que haja conflito ou atrito. Conduzida por acontecimentos do dia a dia, a série tem uma construção textual muito peculiar dentro do que geralmente acompanhamos nos jornais, a começar por alguns títulos das reportagens: “Toda a violência de um dia qualquer”; “Cinco minutos após a meia-noite, uma granada na rua”; “É de manhã. Mais 3 mortes violentas”; “A violência como ela é”. São títulos genéricos e abrangentes, características não prezadas por jornalistas que lidam com os relatos extraordinários, pois o imperativo destes textos é a precisão e a clareza enunciativa.

No editorial que precede o primeiro dia de publicação da série, há uma referência ao porquê dos editores se interessarem por abrir um espaço nas páginas dos jornais para um tipo de violência que não é normalmente noticiada.

O objetivo da reportagem, uma série que começa a ser publicada amanhã, é mostrar o varejo da violência, os casos que em geral não são noticiados, mas que afetam os cidadãos, causam dor e prejuízo e contribuem para aumentar a sensação de insegurança do carioca (*O Globo*, 22/07/06, p. 2).

Nesse texto de apresentação da série, fica claro o modo de classificação da violência com o qual este jornal trabalha. Estabelece-se uma divisão bem definida do que deve ser levado ao leitor: somente a “grande” violência. Neste sentido, os jornalistas problematizam os seus próprios “critérios de noticiabilidade”, quando demonstram a incapacidade, ou talvez o desinteresse, de uma cobertura jornalística cotidiana de narrar os pequenos dramas. Esse texto, então, deixa à

mostra as fissuras das páginas que narram a cidade, pois acaba por utilizar seu próprio critério de escrita como parte do texto.

Explicitar para o leitor quais são os critérios que o jornal utiliza para decidir o que publica ou deixa de publicar é também uma estratégia literária muito utilizada em ficções chamadas modernas, que seguem o processo de problematizar o próprio processo da escrita. Processo este de construção narrativa que conhecemos a partir da matriz inaugurada em *Dom Quixote*, ainda no século XVII, por Miguel de Cervantes, quando o autor se remete às próprias histórias que lê e faz do livro um espaço em que a própria escrita é objeto de si mesma. Neste sentido, a matriz quixotesca se repete em diferença no texto da série “24 horas”, mas não de forma explícita.

A problematização do ato de escrever e da precariedade da prática jornalística de narrar o real pelo viés da metonímia (parte pelo todo), ou de qualquer critério de caráter cientificista (ou seja, que esteja inserido no paradigma que tem uma verdade como meta), acontece, na leitura que é feita neste presente artigo, pelo que Michel de Certeau nomeou como in-audito (Certeau, 1994:211). O in-audito, se nos apropriássemos do que Certeau diz, serviria como uma leitura que escapa ao controle de quem produz um discurso, o que está recalcado no discurso totalizante. É aquilo que só emerge quando uma leitura se estabelece não pelos aspectos significantes explícitos, mas pelos aspectos não ditos, ou seja, por uma leitura estética da narrativa.

O “in-audito” é o ladrão do texto, ou mais exatamente, é aquele que é roubado ao ladrão, precisamente aquele que é *ouvido*, mas não compreendido, e portanto arrebatado do trabalho produtivo: a palavra sem escrita, o canto de uma enunciação pura, o ato de falar sem saber – o prazer de dizer ou de escutar (Certeau, 2006:227).

Ao lermos “24 horas” em busca do in-audito e pelo viés do paradigma estético (Guattari, 1992), o que vem à tona são justamente os “critérios de noticiabilidade” convencionados por uma prática jornalística calcada em uma articulação que “cola” a representação ao real. Lemos o fato não como texto, mas como fato mesmo. Desse modo, as possibilidades de interpretação que temos diante das imagens técnicas³⁸ são reduzidas, pois repetem o paradigma

³⁸ “O caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas, e não imagens. O observador confia nas imagens

cientificista e evitam a ambigüidade. O in-audito, neste sentido, funciona como a impossibilidade de se estabelecer um sentido único para os discursos, por mais que se tenha a impressão de que o enunciador tem o controle da significação.

As brechas, as ambigüidades, os in-auditos são poucos nos textos da série “24 horas”. A figura do narrador, que vê a história sob uma perspectiva, perpassa alguns momentos do texto, mas, em linhas gerais, prevalece a escrita jornalística hegemônica. Em alguns momentos, a figura do repórter é evocada dentro da narrativa.

Numa cidade acostumada a histórias chocantes, como o tiroteio que deixou 17 crianças feridas na Escola Municipal Henrique Fôreis, no Complexo do Alemão, em junho, a violência do dia-a-dia acaba banalizada. Uma funcionária pública que acompanhava um rapaz acusado de agredir um segurança se surpreendeu com a presença de repórteres na 14ª DP (Leblon): - Vocês vão noticiar isso? (*O Globo*, 23/07/06, p.20).

No entanto, a narração segue respaldada pela busca de um apagamento da fronteira entre a representação e o real. A totalização e a centralização que operam os textos jornalísticos acabam por abdicar de uma visão mais plural da representação da cidade. Os modelos estabelecidos, as normas, as ordenações, as legitimações e as repetições fecham, em grande parte, os espaços de experimentação e enriquecimento da linguagem jornalística, pois ir em busca de novas formas de narrar é desafiar todo o aparato de otimização dos agenciamentos de enunciação da imprensa contemporânea.

As “grandes violências” representadas pelos jornais não são mais do que palavras que classificam e dão sentidos a uma realidade que está muito além dos binarismos que estruturaram as ciências modernas. Desse modo, os agenciamentos de enunciação do texto jornalístico de “24 horas” projetam uma diferenciação entre os tipos de violência. Há violências que interessam mais aos leitores: as

técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos. Quando critica as imagens técnicas (se é que as critica), não o faz enquanto imagens, mas enquanto visões do mundo. Essa atitude do observador em face das imagens técnicas caracteriza a situação atual, onde tais imagens se preparam para eliminar textos. [...] A aparente objetividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quanto o são todas as imagens. Devem ser decifradas por quem deseja captar-lhes o significado. Com efeito, são elas símbolos extremamente abstratos: codificam textos em imagens, são metacódigos de textos. A imaginação, à qual devem sua origem, é capacidade de codificar textos em imagens. Decifrá-las é reconstruir os textos que tais imagens significam. Quando as imagens técnicas são corretamente decifradas, surge o mundo conceitual como sendo o seu universo de significado. O que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é

representações que trabalham a construção dramática do fato através de uma narrativa que se desenvolve por aproximações e repulsas simbólicas.

Ao contrapormos o texto de Rubem Fonseca e a série “24 horas”, podemos notar uma grande aproximação dos dois relatos com uma realidade brutal que passa despercebida, porque cotidiana. A representação da violência urbana, em sentido mais amplo do que o focado pelas notícias do jornal *O Globo*, é pautada pela aproximação com o real em muitos aspectos, dentre eles o fato de serem relatos de fatos que realmente ocorreram. No caso de Rubem Fonseca isso não é explicitado, mas em pesquisa realizada por jornalistas da *Folha de S. Paulo* nos arquivos da polícia do Rio de Janeiro constatou-se que um caso extremamente semelhante fora registrado por Rubem Fonseca em 1953, época em que era comissário de polícia.

Vale para muitas histórias de Fonseca o título original do conto *Relato de ocorrência em que qualquer semelhança não é mera coincidência*. Saiu em *Lúcia McCartney* (1967) e após a sexta edição viraria *Relato de ocorrência*. As coincidências abundam, a começar pelo próprio conto. (...) O caso da vaca atropelada que é devorada por famélicos, contada em *Relato de ocorrência*, aconteceu em 1953, quando Fonseca servia ao 24º Distrito Policial, em Madureira, zona norte do Rio. Quem confirma a coincidência é o delegado aposentado Mário César da Silva, 71, companheiro de Fonseca no DP de Madureira. “Foi a primeira vez que sentimos a cruel realidade da fome” (Carvalho, 1995).

Essa utilização da experiência e do registro é uma estratégia de enunciação do autor do conto, que prioriza a concretude e a realidade dos fatos. Mas esse artifício, em momento algum, sugere ao leitor tratar-se de uma escrita baseada em registros de acontecimentos reais, pois está inserida em um contexto que a classifica como ficção. Nos deparamos, então, com uma indecidibilidade da conceituação do relato: ficção ou registro; conto-reportagem ou reportagem-conto?

A escrita do contista é muito próxima do que a série “24 horas” nos mostra. O aspecto mais evidente é na apresentação das personagens, pois há uma grande semelhança na forma de fazê-la em ambas as narrativas. Sempre recortando e privilegiando as ações, os fatos e as falas de cada personagem. No caso de *O Globo*:

‘o mundo’, mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da

Sábado, 15 de julho de 2006. O dia começou há apenas cinco minutos e William Menezes dos Santos, de 25 anos, é baleado durante uma troca de tiros com policiais no Morro da Cotia, no Andaraí, Zona Norte do Rio. Ele morre antes de chegar ao Hospital do Andaraí. Começa assim, de forma sangrenta, a rotina de violência de um dia comum no Rio. (*O Globo*, 23/07/06, p. 20).

No caso do conto “Relato de ocorrência”, de Rubem Fonseca:

Debaixo da ponte estão mortos: uma mulher vestida de calça comprida e blusa amarela, de vinte anos presumíveis e que nunca será identificada; Ovídia Monteiro, de trinta e quatro anos; Manuel dos Santos Pinhal, português, de trinta e cinco anos, que usava uma carteira de sócio do Sindicato de Empregados em Fábricas de Bebidas; o menino Reinaldo de um ano, filho de Manuel; Eduardo Varela, casado, quarenta e três anos (Fonseca, 1996:24).

O esforço por dar conta das ausências a que as narrativas jornalísticas estão sujeitas torna-se uma prática que dialoga muito mais com a ficção urbana realista, como no caso de Rubem Fonseca, do que propriamente com uma idéia de experiência do real. Ao se depararem com o que normalmente não é relatado, os jornalistas optam por utilizar uma estratégia que a todo momento se remete a criações ficcionais da literatura e da televisão. Diante disso, será que não poderíamos questionar se o próprio “critério de noticiabilidade” não teria, ele também, uma constante remissão à idéia de espetáculo como desenvolveu Guy Debord em seu notório ensaio *A sociedade do espetáculo* (1997)?

A forma na qual o discurso classificador dos meios de comunicação de massa, principalmente o jornalismo, é praticado, pode ser problematizada pela questão da representação. O discurso dos *media* pretende-se colado à realidade, como a representação, por excelência, da verdade. No entanto, há de se reafirmar que o relato não é a realidade. A narrativa é apenas uma forma de vivenciar a cidade, de representá-la.

Dentro de mais uma hora e vinte minutos começará um novo dia. O Rio se prepara para sofrer mais algumas centenas de crimes ao longo de 24 horas. Outros nomes, outras histórias e a mesma violência (*O Globo*, 24/10/06, p.10).

O processo de atrelar o discurso jornalístico ao fato real está totalmente comprometido com a espetacularização da existência. O real é transmitido através

impressão do mundo sobre a superfície da imagem” (Flusser, 2002:14).

do espetáculo, relação social mediada por imagens, que por sua vez se denomina como a representação irreal, o simulacro da realidade (Debord, 1997:15). O filósofo francês nos provoca em seus aforismos, afirmando que na sociedade contemporânea, em que há uma ampla disseminação dos meios de comunicação e de suas imagens, vivemos um paradigma no qual tudo que “era vivido diretamente tornou-se uma representação” (1997:13).

Assim, apesar de se aproximar de estratégias de enunciação da ficção, como a quebra da unidade espaço-temporal, um uso um pouco mais elaborado da espacialidade das personagens e suas ações, da figura do narrador emergindo do texto em alguns rápidos momentos, a série “24 horas” repete majoritariamente as formas de narrar do jornalismo hegemônico. Neste sentido, não há como pensar essa série de reportagens sem considerar a constante campanha que o jornal *O Globo* vem promovendo há alguns anos, que consiste em exacerbar, de todos os meios cabíveis, que a cidade do Rio de Janeiro vive na desordem e em meio a uma guerra. Esse tipo de reportagem se propõe, analogamente, a estar na frente de batalha, buscando narrar a violência tendo como respaldo uma experiência, um empirismo.

Pergunto-me se essa experiência relacionada às conseqüências da violência urbana carioca não indicaria mais explicitamente a presença de um narrador? Mas a partir do momento em que tal narrador se coloca em sincronia com outros espaços, tornando-se um narrador pretensamente onipresente, que sentido de experiência tais reportagens podem nos proporcionar, senão o de um mapa: uma redução totalitária, estática, que não se pretende dialética³⁹. “A violência como ela é” é uma forma de enunciar que submete todas as experiências sociais a uma determinada visão panorâmica que quer ser expressão perfeita, total e suficiente da realidade social.

³⁹ “A totalidade é apenas um momento de um processo de totalização (conforme, já advertimos nunca alcança uma etapa definitiva e acabada). Afinal a dialética – maneira de pensar elaborada em função da necessidade de reconhecer a emergência do novo na realidade humana – negar-se-ia a si mesma, caso se cristalizasse ou coagulasse suas sínteses, recusando-se a revê-las, mesmo em face de situações modificadas” (Konder, 2000:39).